

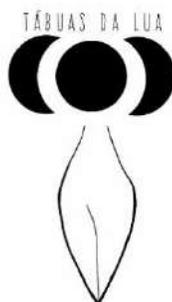
AS CARTAS MÁGICAS

VIAGENS PELO SURREALISMO

A BÚSSOLA DO ACASO
A História do Surrealismo



As cartas mágicas – Viagens pelo Surrealismo © Floriano Martins, 2024
Volume III de *A bússola do acaso – Trilogia do Surrealismo*
Coleção Tábuas da Lua
MamaQuilla Edições, ARC Edições



Edição, Design, Tradução e Revisão	Elys Regina Zils Floriano Martins
Capa	Floriano Martins
Participação especial	Berta Lucía Estrada Wolfgang Pannek
Ano de publicação	2024
Fonte	Californian Fb
ISBN	978-65-01-26288-8



Indaial | Brasil
ed.mamaquilla@gmail.com



Fortaleza | Brasil
floriano.agulha@gmail.com

2024

ÍNDICE

<i>A vida imaginária do Surrealismo</i>	7
Parte 1 - <i>Enigma dos termos nucleares</i>	19
<i>Episódio 1 – O tempo descendo a escada</i>	53
<i>República Tcheca, 1927</i>	56
<i>Ilhas Canárias, 1932</i>	62
<i>Grécia, 1933</i>	70
<i>Japão, 1937</i>	85
<i>Austrália, 1941</i>	92
<i>República Dominicana, 1943</i>	99
<i>Portugal, 1947</i>	107
<i>Episódio 2 – Sete visões submersas</i>	117
<i>Episódio 3 – O mundo descontínuo</i>	179
Parte 2 - <i>O cadáver delicioso beberá o vinho novo</i>	235
<i>Hans Arp – Os gnomos travessos das sombras</i>	237
<i>Max Ernst – Os véus retirados em plena dança</i>	241
<i>Florence de Mèredieu – Antonin Artaud & Surrealismo</i>	245
<i>Raul Bopp – As pinturas secretas da floresta</i>	269
<i>Aldo Pellegrini – A mística da realidade</i>	274
<i>César Moro entre amigos</i>	282
<i>Enrique Molina – A exaltação ardente da vida</i>	296
<i>Cruzeiro Seixas – A metamorfose através dos espelhos</i>	301
<i>Ludwig Zeller – Os milagres do humanismo</i>	312
<i>Joyce Mansour – As gavetas secretas do mistério</i>	321
<i>Isabel Meyrelles – Audaciosas palavras noturnas</i>	325
<i>Zuca Sardan – Noites revirando o mundo pelo avesso</i>	329
<i>Jorge Camacho – A evocação dos mundos subterrâneos</i>	345
<i>A vastidão simbólica de Susana Wald</i>	350
<i>Leila Ferraz – Delicadezas do abismo</i>	369
<i>John Welson – O livro da criação</i>	383
<i>Carlos Barbarito – A preparação para o infinito que não vem</i>	392

Parte 3 - Diário das aproximações insólitas	396
Sade e os prazeres mais doces da vida	398
Xavier Forneret – O homem que se alimenta da própria existência.....	404
José María Eguren – A exaltação lírica de toda uma vida.....	409
Brassaï & Picasso – A memória pitoresca	415
Vicente Huidobro – Um globo cheio de viajantes inauditos	417
Federico García Lorca – O sortilégio impossível	426
Joseph Cornell – A metafísica do efêmero.....	429
Fernando Arrabal – Os mitos impossíveis.....	434
Maria Estela Guedes nos regaços comovidos da linguagem.....	447
Maura Baiocchi & Wolfgang Pannek	457
Bastidores da Taanteatro Companhia	457
Episódio único – A visita do Chapeleiro Louco.....	470
O dia em que Robert Wadlow se encontra com o homem-orquestra François Rabelais..	475
Comics & Surrealismo: vidas paralelas.....	488
The Beatles & Surrealismo: Lugares impossíveis de serem escondidos	495
Epílogo selvagem.....	501
Algumas leituras de viagem.....	506
Sobre o autor	523

Meu problema é estar dentro da vida. Captar o instante em sua plenitude. O pensamento isolado não me interessa.

Henri Cartier-Bresson

Silenciosamente o espírito nos prepara para o inesperado. Aquela pétala de mistério que nunca sabemos onde irá planar. Sequer podemos aludir a seus valores, pois são tão diversos que a razão jamais os consegue tocar. Evidente que o que realizamos em nossa vida não é fruto de extravios, mas sim da delicadeza desconcertante de todas as coisas aparentemente dissonantes que entrevemos. Aquele insólito encontro descrito por Ducasse – sim, a mesa de dissecação, a máquina de costura e o guarda-chuva, como um trio de jazz –, o conhecimento que localizamos em nosso íntimo graças a outro trio: a poesia, o amor, a liberdade, estas são as notas de viagem, a música das alturas, os choques imprevistos entre coisas físicas e incorpóreas, entre evidências e o desejo, uma encenação constante de todos os caprichos da realidade. Essa provocação dialética ganha melhor ímpeto quando inscrita na mecânica objetiva do humor. O maravilhoso, o sonho, a loucura, despertam em suas regiões inexploradas graças à chama ondulante do humor, que leva em seu íntimo a ventania indispensável para fazer girar esse novo mundo descoberto através do encontro de objetos e imagens repentinas. A criação define-se, portanto, por essa luz algo acidental, algo deseja, que conforma o encontro, a experiência compartilhada. Graças a ela somos sempre uma coisa e outra coisa. Uma vida e outra vida. Um mistério e outro mistério.

A vida imaginária do Surrealismo

Não é muito difícil imaginar um mundo em que suas perspectivas existenciais brinquem com a realidade ao ponto de não haver como deliberar sobre o que é tangível ou não. Qualquer um de nós pode se deixar levar pela vontade de criar um mundo que transcenda sua própria compreensão do espaço que habita. É como querer algo de si que os dias vão mostrando que não tinham tal preocupação. Uma pessoa qualquer, olhando essa vertigem de desejos inaceitáveis, pode buscar uma visão outra, um poço, uma esfera, um desses lugares que se aproximam do que corresponderia a olhar uma circunstância além daquela que vivemos. Alguma coisa como definir as cores que correspondem a cada traço ou objeto. O azul da esfera, o vermelho do rio, o verde da linha do horizonte. A essência do traço com que definimos todas as formas dentro e fora de nós. Deverá mesmo corresponder uma cor a cada forma? O êxtase possível talvez seja o de não propriamente negar a fortuna do destino, mas antes a de mover o semblante das expectativas, sugerindo que cada voz corresponda a um abismo onde os ecos podem despertar novas imagens. Uma imagem. Sim, uma imagem. Algo tão fora do que imaginamos que pode nos levar a uma nova apreensão do ser. Talvez seja assim que aprendemos a traficar com nossos semblantes. Quantas vezes o que somos não se disfarça de outras alegorias? A vida não chega nunca a um fim? Como as luzes que esperamos acender com esse atlas desenhado um pouco ao acaso. Haverá um fim para tudo isto? Eu me pergunto: quantas noites escuras darão claridade suficiente ao mundo?



Nada do que se possa dizer dissipa – ou mesmo interfere em sua expressão legítima – o entendimento de que o Surrealismo foi a mais importante conquista das artes e da cultura ao longo do século XX, e cuja popularidade planetária, aliada a seu espectro de renovação estética, divide espaço unicamente com o surgimento dos Beatles. Dupla e central questão evocada pelo Surrealismo, a escrita automática e as anotações de sonhos, merecem especial atenção, considerando que à mesma época outras perspectivas tiveram lugar sem que os surrealistas tratassem de verificar sua relevância.

Alguma vez sonhei com um livro dedicado ao Surrealismo que em suas entrelinhas dissesse o seguinte: *Este livro não é uma história do Surrealismo. Muito menos uma crítica ao Surrealismo. Trata-se de uma evocação de travessias, com inúmeras coordenadas semeadas por distintos lugares do planeta, e o pleno estabelecimento de vasos comunicantes entre diversas linguagens.*

Há muitos escritos assombrados pela tinta que jorramos em novas páginas, escritos de longas datas, alguns desconhecidos, outros esquecidos. Talvez o lápis possa se converter em um archote. Um farol destacando os mistérios de uma noite

oculta em páginas anteriores. Somos herdeiros de páginas soltas, relíquia esvoaçando no acaso. Os testamentos que predizem o que talvez nunca aconteça. Modos de reportar o desinteresse nas ruínas. A fábula dos momentos admiráveis que as religiões lacram para que não sejam nunca encontrados. A inconsciência de meu ser é o que me torna um motivo de resistência, incerta, incomum, um ardor do instinto. O admirável sentido do imprevisível. Quando escrevemos expressamos a beleza extraordinária de uma lucidez incompreendida. Somente a sensibilidade nos permite renascer. Como quem grita seu nome no inconsolável silêncio talvez para não ser recordado em tempo algum.

As pistas deixadas pela arte repetem a mesma paixão, o mesmo desenho alinhado na beira do abismo, vultos da negação da harmonia. As ilusões besuntadas de sortilégios acabam acreditando no sorteio de uma luz psíquica, que torna flexível o tempo e revela uma ordem impressa ao contrário na pele dos acidentes. Um avatar da queda, para que deus algum volte a pensar no que não conseguiu engendrar. Talvez haja um adágio enterrado em alguma caverna que refaça a noção que temos da realidade, uma daquelas frases que nos compreendem bem antes de que lhe identifiquemos como o mais hábil dos infinitos truques das aparências. Não é disto que se trata? Aquele momento em que os abismos se entreolham e intuem por segundos apenas que – e nisto me dizem que o melhor é reproduzir uma imagem deixada pelo poeta Roberto Piva há muito tempo – *o amor fazia uma nova ronda em sua carne multiplicada onde as guitarras da paixão deixaram marcas de dentes e pequenas gotas de suor.*

Pois vejam que a linguagem é sempre um fetiche do suor. Tudo o que dentro de cada um de nós resista e aprove sua existência não é senão uma constante implosão dos ideais mais banais, as mordidas e o cansaço de uma vida que não crê na fixidez ou constância da razão, mas antes na beleza explosiva de tudo aquilo que, faça bem ou faça mal, seja a conquista ou a tragédia, descreva uma disciplina impressionante que venha a ser, ao menos por um instante, a sugestão de um aspecto revolucionário do ser. A violência não é sempre colérica. Nada é inviolável. A moral de um tempo parece sempre a harmonia perdida, a melancolia contemplativa de géometras abduzidos que foram devolvidos a nós desabrigados de sua ignorância científica. Até mesmo as repetições mais austeras se desgastam. Como as ideias primordiais da contemplação e da condição perfeita. Quando alguém indaga sobre a influência da atualidade – essa ilusão maior da beleza identificada como tal – no ambiente da criação artística, é como dizer que, diante da guilhotina, da fissão nuclear ou da deformidade espectral do ser, a arte deve reagir de algum modo. Como se o objetivo secreto da arte fosse a reação, a velha resposta a um estímulo qualquer. Como quem aciona um botão vermelho e convoca uma brigada de salvação da humanidade.

Esta talvez seja a arte segundo o *universo sensível* da velha revolução francesa ou da escola de roteiristas de Hollywood. Como ampliar o conhecimento se

acreditamos na existência de verdades invulneráveis, a corte suprema dos tabus? Se o tempo é circular, a ideia de atualidade é uma fraude, ou truque de parque de diversões. O poeta Enrique Gómez-Correa disse que *a arte é a transmissão do conhecimento através da sensibilidade*. O mundo parece estar em permanente transformação, talvez de uma falcatrua para outra. Paul-Émile Borduas acreditava que *alguns desejos têm alegrias sem esperança*. Refletia então: *Passamos do objeto de um desejo a outro de acordo com o estado particular, de acordo com as circunstâncias*. A fé conspira contra o fracasso. Às vezes uma verdade está fora de si, como se possuída por um desejo de apagar as provas incontornáveis dos acidentes. Como uma arte projetada no centro inesgotável do precário. Uma linguagem insolente que não quer romper com mais nada. Como aquele pé fora de análise que Jules-François Dupuis sustenta acerca de Breton, a falha no território do desejo: *Breton tem um pé na literatura e outro na realidade vivida. Toda a sua obra ostenta o ferrete deste desconforto e desta claudicação que ele tem a agudeza de transformar em elegância de pensamento*. Uma espécie de calha invisível posta no sítio preciso de desvio de águas. Quando acordamos a casa parece ter sido visitada por chuvas associadas a outro desejo. As aparências exigem de si que sejam precisas. Nenhum de nós pode pedir ao outro que faça a nossa idade ruir em seu nome. Um documentário elegante da morte que não é nossa. A obsessão objetiva de liquidar com tudo o que nos represente. A velha suíte do tempo perdido que ninguém soube aproveitar. A loucura será elegante ou não será. Era este o sentimento oculto por trás de uma mácula que a guerra propicia a seus delirantes sobreviventes? Não se pode abstrair do Surrealismo a expressão objetiva da guerra – a invasão militar ou de corpos em um sentido menos beligerante – porque ele nasce como uma suspeita de que o mundo deve ser recriado – não apenas uma rejeição ao campo de batalha, mas antes à sua matriz geradora – com a inadiável exigência de mudar a órbita de sua percepção. Havia um sentido latente de utopia que não podia – não podia, mesmo – cair no truque banal das ideologias.

Aborrecido, porém inevitável, o tema persistirá sempre que se escreva acerca do Surrealismo em sua trajetória inaugural. Este foi seu grande equívoco, o de acreditar que a arte possa remediar a insensatez política. São disparates distintos. Talvez Benjamin Péret tenha sido o único escudeiro de Breton a perceber o erro estratégico. O renascimento no Surrealismo, de algum modo, somente se tornou possível com a morte de Breton. Um renascimento que em muitos casos acrescentou à tríade amor, poesia, liberdade, um significado moral imperativo em relação à amizade. Talvez Breton, de algum modo, em sua obsessão pela tinta de um *fundamentalismo surrealista*, tenha deixado escapar a riqueza existencial do mundo compartilhado pelo afeto, a amizade. Quando traçamos um mapa sobre a atuação dos surrealistas naquele momento inaugural do movimento não há como particularizar amizades que o definam. Todos estão ali movidos por circunstâncias, os que entram, os que saem, os que são expulsos. A representação

dessa ética das circunstâncias estava definida por Breton. A própria linguagem deveria se submeter a certa dominação do imaginário, o que de algum modo contrastava com a recusa a ser confundido como uma escola. Promotor de um mundo que poderia trazer de volta ao homem a primazia do sonho, da imaginação, dos valores extremos do amor, da liberdade, da poesia, o Surrealismo não poderia jamais dar floração à autoridade e conseqüente passividade de seus cúmplices que, a rigor, pela exigência sincera dos postulados, deveriam ser amigos. Não houve amizade no Surrealismo.



Transcrevo palavras de Isidore Ducasse (habilmente plagiadas de Pascal): *Não estamos contentes com a vida que temos. Queremos viver no pensamento dos demais uma vida imaginária. Esforçamo-nos por parecer tal como somos.* Há um estado de inquietude permanente, de revolta sagrada que perfaz a alma do criador, sem a qual não se pode falar em poesia. Confirma o que antes mesmo da redação do primeiro manifesto do Surrealismo, escreveram André Breton e Philippe Soupault: *O imenso sorriso da terra não nos é suficiente; necessitamos os maiores desertos, as cidades sem arrabalde e os mares mortos.* A paisagem era múltipla e a voracidade por devorá-la iria definir a extensão mágica que este movimento ocuparia entre nós. Toda viagem é marcada, em essência, pelo apetite. A viagem como uma degustação do desconhecido. O que faz com que seu território nem sempre seja visível. A rigor, a grande viagem é um salto no inexistente.

O Surrealismo mergulhou no interior da imagem para desvendar seus mistérios, o espetáculo de sua beleza ou o revolucionário de suas previsões, ou seja, para atender ao chamado de suas conexões inúmeras entre si e a relação amorosa com os demais polos da existência humana a serem visitados. Os mundos subterrâneos são uma fonte inesgotável de portais dispostos à iluminação. Os anos 1920 são magnéticos. Ao reunir em um grande salão o caráter sugestivo de combate e subversão, deram visão ampla ao comportamento do homem em respeito a tudo o que lhe inquieta: a maquiagem política, os dirigismos estéticos, a caçada religiosa, demais agonias de um século que definhava de não compreender a que veio. Todos os vícios estavam por um fio. O Surrealismo surge como a única intervenção cirúrgica possível. Neste sentido, Artaud acerta no alvo: *O que é do domínio da imagem a razão não pode reduzir e deve permanecer na imagem, salvo que se arrisque sua desapareição.* Porém a imagem surrealista era de uma ousadia até então impensável. Sua ideia de domínio envolvia também os territórios da razão. Era urgente livrar-se de suas deformidades, assim de tal modo que as viagens assumem a perspectiva de visões formuladas por um sentido muito singular de desordem. Viajar para fora do mundo e para dentro do homem.

O Surrealismo se torna assim um movimento conquistador das distâncias insondáveis, não apenas daquelas imersas na alma humana, mas também a geografia tangível: era urgente sair das galerias e dos cafés parisienses; cruzar os véus que davam acesso a outras salas. Certamente adviria uma paixão queimante entre inquietude e desconhecimento. O primeiro passaporte foi expedido na forma de revistas. Paris era então um grande ímã, o que fez com que sua primeira viagem tenha sido para dentro de si mesma. E quando ali se encontra, de imediato surgem chispas de uma inquietude que René Char tão bem sintetiza em uma de suas máximas: *Farás da alma que não existe um homem melhor do que ela*. Isto o Surrealismo jamais deixou de fazer. Não se trata de redecorar o abismo ou harmonizar um acúmulo de dúvidas. Não se trata de reinventar, mas antes de rebentar. O Surrealismo é um truque de liberdade contrário à dinâmica usual da libertação limitada a um plano sociológico. O Surrealismo é uma luxúria proveitosa.

A fatalidade da viagem é que ela não se esgota em suas vertentes, não se limita a seus mapas impressos, nem mesmo nega os limites rascunhados alheios a toda confirmação. As viagens do Surrealismo são antes de tudo a confirmação de uma inquietude. Pensemos no Japão, no Brasil ou no Haiti, lugares quando menos curiosos onde o Surrealismo se expressa através de vísceras bem singulares. Excetuando os seguidores ortodoxos do movimento, o que encontramos nestes países é de uma riqueza de imagem e visão de um espírito compreendido para estar ali, naquela vertente de exploração de si mesmo. Outra opção valiosa diz respeito à Austrália, Portugal e Canadá, onde a força psíquica evocada pelo Surrealismo tece um labirinto que não requer senão a entrega, alheio a qualquer influência específica.

Breton nos anos 1950 observou que a influência do Surrealismo produzia obras tanto surrealistas em sua essência como também aquelas marcadas por seu espírito. Artaud foi um viajante audacioso, ao defender que queria levar seu espírito sempre a outro lugar. Dizia buscar *a multiplicação, a fineza, o olho intelectual no delírio, não a arriscada profecia*. O *outro lugar* sempre foi uma meta do Surrealismo, ponto incomum onde as estranhezas se identificam; terra em que assimilamos as dissonâncias como parte de nossa vida. Não foi apenas a limitação de um cenário pautado pelos distúrbios que nos levaram à segunda guerra mundial. Mesmo que Paul Éluard tenha observado que, na guerra, os mortos são conduzidos a uma sagração, ou seja, que de algum modo se tornam Deus. A guerra não é a exaustão de Deus, mas antes a exaustão da poesia. Não importa onde Deus quer atuar depois da guerra. As religiões se acostumaram a atuar em um território convenientemente desmatado, vendo ali a oportunidade de seus dízimos e refrões. Quando René Crevel diz crer em um deus dos encontros, evidente que sua ideia se distingue daquela crítica seca que fazia Luis Buñuel ao dizer que *o Deus criado pelo homem é um espírito do mal*. O que torna ambas as observações um

ponto interessante de discussão não cobra contradição no que diz respeito à adesão ao movimento.

O Surrealismo se identifica com a condição de absorção da poesia com respeito ao mundo à sua volta. Não à toa é proposto por poetas. Agora nos aproximamos de 2024 e esta data tem menos a ver com o centenário de publicação do *Primeiro Manifesto do Surrealismo* do que propriamente com uma referência de sua atuação em distintos países e de distintas configurações. A revolução de ordem moral (Salvador Dalí), a nova espécie de magia (Antonin Artaud), a perspectiva de uma explosão que refaça o mundo (César Moro) – essa tríade, se agindo sozinha, já nos levaria a outro jogo, menos intelectual e essencialmente dotado de percepção. O Surrealismo é esse *outro jogo*, não mais regido por uma disputa de fôlego.

Os surrealistas nos propuseram uma mesa inesgotável de reflexões, os temas proliferam como em raros momentos. René Crevel sugeriu que o estilo era uma *arte de arranjar os restos*; Man Ray dizia que a estética deforma a beleza; já em 1960, Joyce Mansour chamava a atenção para a limitação moral do escândalo, que todas as formas de violência acabariam causando impacto algum diante da perene rejeição aos motivos sexuais – os argumentos da censura e a regulamentação do pornográfico são moedas falidas diante da hipocrisia referente ao tema; André Masson posicionava seu cheque-mate: *É preciso ter uma ideia física da revolução*. Esse caudal de considerações possuía como denominador comum um princípio de desmoralização, mesmo ciente do risco de converter-se em uma nova moral. Inevitavelmente alguns surrealistas se tornaram (ou se descobriram) moralizantes. A moral não se desconhece, ela é parte inseparável do homem. Porém sua recusa é a melhor saúde de uma pureza que insiste em burlar o destino, uma espécie de beijo em boca de múltiplos lábios, ou a vertente lúdica, a felicidade de uma descoberta de outro mundo em cada mundo que tocamos. Breton fecha este parágrafo com uma máxima fascinante: *A moral é a grande conciliadora*.



Sob todos os aspectos este é um livro de viagens. Ao percorrer inúmeros países em volta do mundo descobrimos uma conciliação de vertigens, a amplitude visionária da arte em um dado momento que está além da medida cronológica de uma convenção linear histórica. As próprias revelações diante do desconhecido e do misterioso se mostram singulares, ainda que apontem para uma mesma direção. René Magritte definiu como ninguém essa direção, chamando-a de *semelhança*. Todo artista busca criar a imagem da semelhança. Isto é o que o aproxima do mundo e não o que o afasta. Esta é a grande ousadia da arte. As viagens estimadas o são mais neste sentido de uma aventura do espírito do que

propriamente em sua cartografia. Sua decorrência impressiona pelo caráter abrangente, roteiro de aproximações insólitas também no que diz respeito à singularidade com que se afirmam as vozes surrealistas em vários pontos da esfera-mundo.

Estavam certos os surrealistas que redigiram e assinaram uma declaração coletiva em 1931 que começava afirmando a necessidade de *destruir a religião por todos os meios*. Mas que religião eles pretendiam então destruir? Claramente apontavam na direção de Roma, porém o Surrealismo adentrou outras esferas religiosas, explorou as atuações do religioso em distintas tradições, foi surpreendido em especial pela fagulha anímica do Caribe... E o crédito maior sempre esteve na inesgotável evocação de associações de toda ordem, a imaginação fantasiosa, a capacidade de converter o mundo recebido pelos sentidos em uma vertente visionária que alimenta a própria razão de ser. Toda viagem é extensão desse sentimento: mar interior mundo afora. Em nosso caso, com passagem aberta para o mundo possível de seus leitores. Há pouco tempo, em uma homenagem com que foi agraciado Ludwig Zeller em seu país de origem, Chile, mais do que defender uma necessidade transcendente do Surrealismo lhe aferiu a necessidade vital em nosso tempo. Se nos anos 1920 as deformidades do mundo se encontravam regidas por um contexto industrial ainda não de todo assimilado, agora nos vemos diante de um fascínio indiscriminado pelos truques da tecnologia. Um bom momento para recordar algumas lições do passado. Um bom momento para redefinir os planos de viagem.



Em uma entrevista a Daniel Oster (*Le Quotidien de Paris*, 1975), comentou Roland Barthes que *o grupo surrealista foi, ele próprio, um espaço textual*, não sem antes destacar o que considerava (*talvez*) que havia de melhor nos surrealistas: *conceber que a escrita não parava no escrito, mas podia transmigrar para condutas, atos, práticas, resumindo, para o privado, para o cotidiano, para o agido*. Transformar a própria vida em uma forma de escrita, dura disciplina. Desnos e Artaud, Joyce Mansour e Gherasim Luca, quatro poetas que confirmam essa transmigração referida por Barthes. Igualmente o grego Elytes e a alemã Única Zürn. A viagem dessa textura existencial foi decisiva à construção de uma linguagem surrealista, embora tenha havido maior destaque – favorável ou não – apontado na direção do onirismo ou, principalmente, da escrita automática.

É verdade que a extensão dos efeitos do automatismo ferveu intensa paixão, e em não menor grau uma equivalente discórdia. A discussão sobre ser ou não ser possível, de fato, uma escrita automática, esteve sempre maculada por um temor: o da perda de controle sobre a criação. O próprio Barthes, na mesma entrevista, afirmava que *não se pode escrever sem imaginário*, o que lhe justifica a

descrença nas possibilidades do automatismo. Este mecanismo de criação, no entanto, não descarta o imaginário, mas sim o enriquece com um jorro involuntário, com profusão esplêndida de signos potencializados no íntimo do poeta.

O outro aspecto – a viagem do onirismo – tem por cenário um mundo ilógico, repleto de incoerências, segundo o plano racional da vigília. O sonho não pode dar acesso a corpo algum: esta é a sua inquieta impossibilidade. Firma-se em um angustiante paradoxo. Sua realidade, embora intangível, não deixa de ser influente na outra margem. O excesso proposto por Rimbaud pode ter sido retórico – e em tal arapuca muitos surrealistas, *por descuido*, foram pegos –, porém Artaud se encontra na outra ponta dessa sutil equação, na mesma proporção em que sua obsessão não radicava em aspectos isolados, como o sonho ou o automatismo. Como o código eficaz de um argumento não radica em sua quantidade de acesso, elimina-se, portanto, as suspeitas renitentes de que o Surrealismo tenha, como afirma Barthes, *falhado o corpo*. Inclusive estranho que tenha dito que dos surrealistas *sobra demasiada literatura*. Entendo, sim, que sua ótica reporte apenas à formação grupal originária do Surrealismo. Porém dificilmente a argumentação de Barthes se manteria diante da obra de surrealistas como Lise Deharme, Edith Rimmington, Toyen, César Moro, Enrique Molina, Aimé Césaire, Cruzeiro Seixas, Radovan Ivsic, Ludwig Zeller.

Tais nomes acaso compõem uma segunda linhagem surrealista? O que importa? Havia algum plano secreto de manter o Surrealismo acorrentado a um momento da história? As transmigrações propostas pelo Surrealismo são irrestritas, viajam por terras (assim assimiladas) antípodas como o sonho e a vigília, o público e o privado, o simbólico e o imaginário. Mais do que a fixação de uma ideia normativa, o que buscou o Surrealismo foi a *falha*, aquele ponto nevrálgico em que o mundo (de alguém) pode ser refeito pela compreensão de um vício (um vício de linguagem, que seja). Mesmo que concluamos que o Surrealismo tenha proposto uma impossibilidade, seu efeito é hoje largamente perceptível, aí incluindo os desgastes e reticências que, sim, normatizam a sociedade de consumo em que nos convertemos.

As viagens do Surrealismo evocadas têm por base duas águas: a profunda extensão de nossa ignorância e o superficial conceito da criação como um atributo da moda. Jamais esquecer a singularidade com que o Surrealismo penetrou no tecido cultural de regiões as mais distantes no mundo. De que forma o Surrealismo de Andreas Embirikos, Kitasono Katue ou Max Harris alterou o entendimento da poesia em países como Grécia, Japão e Austrália? Esta é uma sugestão de leitura que pode se reproduzir quase que infinitamente. Sobretudo imaginemos este livro como uma nova cartografia espiritual, onde deve firmar espaço pleno de convivência o instinto e não o intelecto.

Há dois ambientes em que se consolidam as viagens. Espaço e tempo. A mala plena de vertigens que configura qualquer aventura humana. Nada tão restritivo quanto a ideia de origem e destino. A viagem amplia a leitura dessa orientação da história, e descortina o paiol das perspectivas, cravando em seu interior janelas que avivam, quando menos, os conceitos de fundo e forma, as leis da matéria, os rascunhos da ansiedade. O construtor de barcos se aventura sozinho na vastidão do oceano que desconhece, munido de seus conhecimentos de orientação e resistência humana em alto mar. A ponto de ser devorado por uma imprevista tempestade o que lhe mantém vivo é a agilidade com que refaz sua noção de sobrevivência. O curso rotineiro de deslocamentos mantido pela fixação de ponteiros e mapas não define uma viagem. É quando muito um passeio, uma linha do turismo e seus previsíveis acidentes. As viagens, por princípio, se determinam a não chegar a parte alguma do que lhe sopraram nos sentidos os vícios de sonho e vigília.

A herança mais cobiçada do Surrealismo radica na voltagem com que configurou o conceito de liberdade, observada tanto na vida quanto na obra de cada criador. Como em toda teoria esta igualmente se viu cercada de excessos e desvios, de rejeições e más interpretações. Naqueles casos – infelizmente inúmeros – em que o sonho negligenciou a vigília ou nos casos em que o mundo desejado não superou a impossibilidade de perpetuar-se ante o mundo real. Nenhum símbolo sobrevive confinado em uma torre nostálgica. Razão e loucura nos ameaçam com igual intensidade, pois é outra a esfera habitada pelos discos mais essenciais à evolução da espécie humana. Os sistemas políticos e religiosos já não deram suficiente prova de sua violência e decorrente fracasso? Há arquivos de sobra que garantem a promiscuidade do homem em relação a si mesmo, sob o diapasão da conveniência. Parafraseando Giovanni Papini, não importando quem ele próprio estivesse parafraseando então, posto que o satírico italiano não manifestava apreço pela autoria incontestável de qualquer reflexão: *A promiscuidade é o melhor adubo oferecido pela natureza humana.*



As folhas dobradas ao acaso e espalhadas pela terra reluzem em um esforço de dissociação. Como luzes esvoaçantes em seu desejo de digressões acumuladas. A paisagem é uma mina incandescente de estados de ânimo. Por vezes os olhos são como manchas que se confundem com pequenos pontos que parecem o início de uma rede de antigos elementos detonantes. A memória em sua trajetória onírica reformulando os códigos de entrada e saída em um mundo atormentando pelas represálias da ausência total de escândalo. O que pode ser perdurável em uma dessas estações agônicas? Aqui vive a senhora posteridade – ainda é possível ler na placa corroída pelo tempo. Mas certamente ela sobreviveu a inúmeros deslocamentos. Como o desejo de morar na colina não torna melhor o tolo que vaga pela estrada escura. As melhores

fatias da existência serão sempre um pranto dos desterrados, as vozes de sua dilacerante consciência. Um Surrealismo plantado em qualquer solo somente dará conta de seu destino incerto se questionar cada fascínio seu pela transcendência e a metamorfose. A coragem que demanda esse questionamento é como uma chave fragmentada cujas partes estão ocultas por todo o mundo.



É possível que muitos nomes tenham se perdido porque não havia como atender quando foram evocados. Muitos até agora talvez desconheçam onde se encontram. A maneira com que suas vozes se contorcem dói no íntimo da noite. Ali buscamos um outro nome para cada coisa perdida. A dor realimenta suas preces, porém nada evita que sejam tratados com intolerável distância. Sempre esquecemos que é justamente onde os fatos se repetem que preservamos nossa essência. Como as vozes dentro de cada nome perdido, o sofrimento que elas levam consigo e se repete como uma linguagem que desaba incansavelmente.

Tudo aquilo que soletramos com todo o espírito, enquanto o presente por vezes apenas se desgasta em nossas mãos, tudo isto a que chamamos criação, não contraria essa ideia. Como se estivéssemos sempre reeducando velhas imagens, para que não deixem nunca de ser o que são. Corpos desnudos sobre a pedra quente. Formas pintadas que vão perdendo seus ângulos. Quantas vezes a aparência joga conosco para que creiamos no princípio aleatório que nos legitima! Tudo o que vemos se deforma, em nome do desejo ou da memória.

Ouçam os nossos nomes. As pedras com que vamos clareando a noite. As expressões que caminham para o tumulto de seus propósitos. O verbo se desmembrando em novas obsessões. Por onde passamos muitas coisas mais e mais se parecem com nossas sombras. Contudo, não há absurdo maior do que a semelhança. Há que descrever o abismo antes que se desfaça de suas partes mais fecundas. Pintar-lhe o retrato incansavelmente para que não se sinta sozinho. Evitar ao instinto a sensação de abandono.

Repetir os elementos para que se movam e não apodreçam. Para que não esqueçam os nomes perdidos ou suas pernas ou suas línguas. Para que os rostos apagados não sejam motivos de recuo. Não há outra maneira de entrar em casa e ali existir. Assim é que saímos por toda a parte a preparar a refeição de outros duplos e sombras que se reúnem em volta da mesma pedra. Assim revisamos intimamente os capítulos que devem ser reescritos, as vinhetas inúmeras que não devem cessar seu testemunho.

Assim o livro não se esgota nem o abismo chega ao fim.

Alguém se surpreende com o modo como as luzes lambem a carne decomposta dos acidentes. Um manancial de sangue decerto altera a modulação do espanto. Tantas vezes a estrada acoberta os desastres que circulamos muitas vezes em volta de espectros de uma dor invisível. Não faltam ocasiões em que nos confundimos com aquele grande clandestino apontado por Aníbal Machado, o que descobriu que o tempo não faz nada às claras, e acabou por compreender que destruição e reconstrução se confundem, e que sacos e sacos vão se enchendo e esvaziando toda a vida. Não há outro sentido na ferocidade virtuosa com que nos enganamos com o destino. É inútil sair a procurar uma razão que se faça mais indigna do que essa. Novamente Aníbal Machado: O temor de que a sociedade possa um dia transformar-se fundamentalmente: Eu tenho defeitos próprios para vencer nesta. Não somos vitoriosos ou fabulosos. Perambulamos entre os pretextos formidáveis de um obscurantismo aviltante. Nossas perspectivas de vida e morte permanecem baseadas em estruturas econômicas, o dinheiro como meio de transporte de um tempo que progride quase sempre em direção contrária ao da comunhão de todos os povos.

Parte 1

Enigma dos termos nucleares

Um dia depois a luz ainda estava lá, um pouco retorcida, porém permanecia engolindo sombras. Um meio trêmulo de persistir na exploração do inesperado. Dizer que a distância reconhece o peso dos amores perdidos é uma consideração indevida com os rumos irreconhecíveis da memória. Deem-me as xícaras, esta vez eu sirvo o chá, deixarei o conteúdo transbordar pela mesa e o chão até que o desejo se torne palpável. Um brinde à natureza estirada ao sol dos labirintos abandonados. Sempre que alteramos a posição de um adjetivo sobre a argamassa de um pensamento a ideia se distrai e o acaso nos oferece outra morada. Será nada ou o que? Rien ou quoi? Será um corrosivo talvez ou a ressonância de um símbolo inspirado no vazio? Um corpo punido pelas referências desencontradas de suas aparências. Como afugentar a linguagem até que ela aprenda a sentar-se conosco para o chá de nossas vidas, as mais turbulentas, se preciso? Quem quer estar conosco mesmo quando não estejamos mais aqui? Quem ou ninguém? Eu ligo a vitrola e a música de sua vidência se alastra pelo campo. As cadeiras vazias se põem a dançar. As combinações eloquentes não duram mais que um instante. Deem-me as xícaras. É agora ou tudo?



Em 1919 caminhavam pelas ruas de Paris, sentavam nos cafés e se encontravam na livraria La Maison des Amis des Livres, os poetas André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. A amizade entre eles evocava uma afinidade mágica, muito além da turbulência que no futuro marcaria suas vidas. Este é o ano da gestação do Surrealismo. O próprio Breton recorda que *quando apareceu o Manifesto, ou seja, em 1924, havia detrás dele cinco anos de atividade experimental ininterrupta, que levava consigo grande número e uma variedade apreciável de participantes*. Recorda Breton haver conhecido naquela ocasião os dois amigos: Soupault graças a Apollinaire; Aragon na livraria de Adrienne Monnier. E assim fala deles, primeiro de Soupault, que *trazia consigo umas invejáveis disposições naturais: parecia, particularmente, se dar bem com a velharia poética que Rimbaud, segundo confessava, jamais havia conseguido eliminar*; em seguida, de Aragon: *Ninguém como ele foi tão hábil detector do insólito em todos os seus aspectos ou mesmo plasmou uns sonhos tão embriagadores sobre uma espécie de vida escondida da cidade*. Deste modo, o encontro entre os três poetas foi a primeira faísca que, ainda no seio de Dadá, alimentaria o espírito surrealista.

Em março de 1919 os três dão início à publicação da revista *Littérature*. Seu título nasce de uma brincadeira extraída de um conhecido poema de Paul Verlaine, seu verso final: *Et tout le reste es littérature*. Uma brincadeira por conta da ambivalência da frase ou, como recorda Breton, a palavra foi adotada *por antífrase e com um espírito burlesco no qual Verlaine nada tinha que ver*. Em seu primeiro ano, *Littérature* publica as *Poésies* de Lautréamont e os primeiros três capítulos de *Les champs magnétiques*, o livro mágico assinado por Breton e Soupault que o autor de

Nadja considerava a primeira obra surrealista (de modo algum dadá), uma vez que é o fruto das primeiras aplicações sistemáticas da escritura automática.

Assim nasce o Surrealismo e cabe ainda destacar, nas palavras do próprio Breton, que *é de todo inexato, e cronologicamente incorreto, apresentar o Surrealismo como um movimento proveniente de Dadá, ou ver nele o ressurgimento de Dadá no plano construtivo.* Por demasiado conhecidas as palavras de Breton em tom de definição do Surrealismo, dois anos depois da publicação do primeiro manifesto assim observa Louis Aragon:

O vício chamado Surrealismo é o desordenado e apaixonado emprego da imagem estupefaciente, ou melhor, da provocação incontrolada da imagem por si mesma e pelo que arrasta no campo da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem a cada golpe os força a revisar todo o Universo. E existe para cada homem uma imagem por encontrar que destrói o Universo.

Embora seja comum dizer, como o fez Salvador Dalí, que *a revolução surrealista é antes de tudo uma revolução de ordem moral*, o movimento contribui com a máxima revolução no campo artístico que conheceu o século XX. É fundamental no campo das ideias, certamente, porém não é menor sua importância no ambiente estético, graças às suas técnicas e a diversidade de aparências que nascem das obras de incontáveis surrealistas, poetas e artistas. De tal modo que introduziu, como apontava Antonin Artaud, *profundas transformações na escala das aparências, no valor de significado e no simbolismo do criado.* Por um lado, é essencial a possibilidade criada pelo Surrealismo de, segundo Breton, *escapar das limitações que pesam sobre o pensamento controlado.* Isto graças à introdução da escritura automática e o registro da atividade onírica. Por outro lado, não se pode esquecer que a maior emancipação do espírito naturalmente corresponde seu alcance formal. A permanente renovação dos riscos na criação gera um contributo correspondente no modo como essas audácias são apresentadas. A este respeito dirá Breton, em entrevista a José María Valverde, outubro de 1950, que *será surrealista em arte tudo aquilo que, por novos caminhos, aponte uma maior emancipação do espírito.* Ou seja, é impossível separar os novos caminhos e a emancipação do espírito. E é sua alquimia sempre renovada o que faz do Surrealismo uma força perene que se engrandece cada vez mais como a imensa protagonista do século passado e até hoje brilha com sua incorruptível luz.

Caminhando desde o princípio para a configuração de um movimento organizado, o Surrealismo se ramificou de tal forma por todo o mundo que é natural uma pluralidade de estados de espírito que atuam como aportes peculiares de suas manifestações culturais e artísticas. Desde a formação de grupos em vários países até a afirmação individual de muitos criadores. Desde a

esfera das técnicas – as aproximações insólitas, o automatismo, o material onírico, o humor, o maravilhoso – até o ápice alcançado de uma metafísica que estabelece, como tão lucidamente aponta Aldo Pellegrini, em sua *Antología de la poesía surrealista (de lengua francesa)*, 1981, *uma fusão entre o conceito romântico do amor sublime e o erotismo*. Tudo isto sob a compreensão essencial de que não se separam arte e vida.

Por várias partes do planeta – desde o surgimento dos grupos até as manifestações isoladas – o Surrealismo ganhou espaço através de suas obras, exposições, jogos, revistas etc., sobrevivendo aos próprios erros e às interferências contaminadoras do mercado, da política e da religião. Não cabe falar com nostalgia dos anos 1920, pois sua força anímica produziu novos períodos de precipitações mágicas desde então. Agora mesmo é possível falar da dinâmica de conferências levadas a termo pelo Grupo Surrealista de Madri, como as ações compartilhadas de poetas e artistas no Chile e o esforço de realização de exposições coletivas que até recentemente vinha realizando, na Costa Rica, o casal Amirah Gazel e Alfonso Peña – atividade momentaneamente interrompida com a morte deste último em 2021. Igual esforço de difusão se realiza no Brasil na série de 24 edições quinzenais da *Agulha Revista de Cultura* que configuram sua pauta de comemorações do centenário do Surrealismo em 2019, bem como todo o ano de 2022 pautada pela publicação também quinzenal da série “Surrealismo Surrealistas”. Tudo isto sem esquecer o inesgotável trabalho editorial do grupo DeCollage, facilitando a entrada no Brasil de livros fundamentais do Surrealismo.

O poeta brasileiro Murilo Mendes (1901-1975) fez uma leitura muito singular do Surrealismo por ocasião de um de seus *Retratos-relâmpago*:

O Surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura; e muitos surrealistas, superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador. Por isto mesmo, quando há uns vinte anos atrás Breton procedeu em Nova Iorque à revisão analítica do movimento, a contragosto incluía Magritte entre os pintores surrealistas, insinuando que o seu processo de compor não era automático, antes plenamente deliberado.

Ali recorda muito bem o brasileiro que a voragem de imprecisões surgida do automatismo necessita uma forma concreta para se apresentar ao mundo. Precisamente é essa forma concreta o que avança muito além de tempo e espaço em nossa vida dando um valor novo à corrente de atividades humanas. Não esquecer, certamente, a lucidez com que Aldo Pellegrini sai em defesa do movimento (em livro já referido):

O Surrealismo é uma mística da revolta. Revolta do artista contra a sociedade convencional, sua estrutura fossilizada ou seu falso sistema de valores; revolta contra a

condição humana, mesquinha e sórdida. O artista resulta assim o paladino do homem em seu ardente protesto contra o mundo; o protesto do homem submetido a coerções por aqueles que detêm o poder e pretendem lhe impor a aceitação dessas coerções como a ordem natural. O Surrealismo aparece como uma sistematização do inconformismo.

Esta *mística da revolta* a podemos observar no corpo fascinante das grandes criações surrealistas. Na pintura de Yves Tanguy, na poesia de Benjamin Péret, na prosa de André Breton, assim como no campo das ideias que são exemplos de autêntica renovação através do método paranoico-crítico de Salvador Dalí, os estudos sobre erotismo de Georges Bataille e as concepções vertiginosas da arte da representação em Antonin Artaud – por aí o Surrealismo criou uma infinidade de novos caminhos para a emancipação do espírito. Basta aprender a ler em suas entrelinhas para compreender o verdadeiro poder de fusão de arte e vida. Basta desfazer-se de toda nostalgia para preparar o presente para novos mergulhos no ventre do desconhecido. Basta evitar qualquer espécie de doutrina, sem afastar-se da vida em si, para ajudar o homem em sua tarefa de desnudamento do absurdo. O Surrealismo completa seu primeiro século de existência com a mesma vitalidade do princípio, insurgindo contra uma época – a atual – que é a repetição levada ao esgotamento de todos os males que o homem tem enfrentado em sua história, uma história a ponto de desfazer-se, como um putrefato cadáver que caminha pelas ruas, e que não encontra mais razão de ser que a cobiça.



As noites se abrem quando menos as esperamos. Por vezes são o reflexo previsível da vida que guardamos sob a claridade do sol. As luzes despontam orientando os caminhos mais diversos. Um dia pensamos em Surrealismo. No dia seguinte as imagens desapareceram e os signos difundidos ao longo da esfera humana são um relicário de pendências, lugar pouco propício à espera de uma aquiescência da realidade. Eis um primeiro ponto, sempre que nos dedicamos ao entendimento do abismo em que vivemos: qual realidade estamos buscando? Um século se passou desde o instante em que alguém se preocupou com as afetações da realidade, o assédio que poderia mudar nossa percepção do mundo. Um século desde quando a perceptiva da leitura projetava um reflexo de sensações que agendavam os abismos menos previsíveis: as cores insuspeitáveis, as sombras mudando de sítio, os espectros que não guardavam um lugar onde ocultarem o mistério aviltado. Um século e o Surrealismo é apenas isto, a vertente de um desvario, a mecânica de um inexplicável fim, o deserto de mil veredas que ocultam em suas areias a decifração de seus minérios. O inferno se torna um tormento quando menos esperamos. Um crime por desvendar. Um mistério por compreender. O Surrealismo não é um crime ou uma agulha de incompreensão. É um estado de doação ao mistério, uma vertigem da incompreensão, um mergulho na infinidade de representações de elementos encontrados no interior de cada um

de nós. Alguém pode indagar sobre a natureza conceitual do Surrealismo, e este é um sintoma curioso, porque a natureza conceitual da existência é a existência em si.



Jamais deixar de indagar: como seguir uma ortodoxia que postula a liberdade total? Em conversa com Zuca Sardan, ele me diz: *A liberdade total é não tentares impor tuas ideias na cabeça dos outros. E seres um toureiro na finta aos donos da verdade. Deixe os dois ouvidos abertos e alertas. Um para deixar as palavras entrarem, e outro para deixar as mesmas palavras saírem. No caudal das palavras que chegam, haverá talvez uma ou duas raras pepitas. Guarda-as, mas não digas nada ao orador.* Este sentido de liberdade não faltou ao Surrealismo, embora tenha sim faltado a seu regente, André Breton. Não tanto pela imposição da própria palavra, mas antes pela surdez em relação a muitas palavras (aqui incluindo todas as palavras de quaisquer outros idiomas que não o francês). Ato praticamente isolado, embora tenha causado imenso tumulto na formação original do grupo, sobretudo em face de suas indevidas expulsões. Não afetou, por outro lado, a expansão do movimento e sua vazante mágica de viagens por todo o planeta.

A propósito das expulsões, ao conversar com Claudio Willer, ele me observou que Jean Schuster certa vez comentou *que na expulsão de Max Ernst, em 1951, Breton foi voto vencido; assim como naquele da execração de Michel Carrouges, conduzida por um Pastoreau que depois abandonou o grupo. Em suma, Breton não seria tão sectário e autoritário assim, e muitas decisões foram coletivas. Mas, sem dúvida, Surrealismo difere de um ambiente pluralista como o da Beat Generation, que abarcava desde o reacionarismo de Kerouac e o nihilismo de Corso até o esquerdismo algo ortodoxo de Ferlinghetti.* Mesmo assim, o Surrealismo sobreviveu às suas pequenas idiossincrasias, sendo até hoje fonte inesgotável de imensos criadores.

Acerta plenamente César Moro, ao afirmar que *Surrealismo é a palavra mágica do século.* Sua maior utopia radica em um dos três pilares de sustentação: se resultou magnificamente na poesia e no amor, algo ficou devendo na liberdade, uma nesga de ambiguidade, posto que este conceito requer aceitar as opiniões divergentes. Ou, como acertadamente defendia René Magritte, *a liberdade é a possibilidade de ser e não a obrigação de ser.* Recordemos ainda os dois outros pilares: amor e poesia. O primeiro deles tão multifacetado que abriga infinitos modos de ser. René Crevel assim o defendia: *o amor deixou de tentar situar-se além do bem e do mal, pois, simplesmente, o amor faz do mal um bem e do menos um mais.* Já a poesia, como recorda Aldo Pellegrini, *é a linguagem do homem como essência, é a linguagem do inexpressável no homem, é conhecimento ao mesmo tempo em que manifestação vital, é o verbo em sua qualidade de sonda lançada nas profundezas do homem.*

Defendo que no ambiente cultural, onde naturalmente se inclui o domínio artístico, dois foram os fenômenos mais vultosos que influenciaram a cartografia espiritual de todo o planeta e até hoje se mantêm plenamente atualizados, em estado perene de convulsão: Surrealismo e Beatles, um movimento, uma banda. E entre ambos se evidencia alguma confluência, cabendo frisar o particular interesse de Paul McCartney pelo que seu biógrafo Barry Miles chama de *proto-Surrealismo*. Paul destaca ainda a influência que teve em seu universo criativo a patafísica de Alfred Jarry, lembrando que chegou mesmo a fazer referência a ela em “Maxwell’s silver hammer”, gesto que, segundo Miles, *sintetizava a abordagem de Paul em relação à vanguarda e as maneiras pelas quais ele incorporava em seu trabalho nos Beatles as ideias novas que ia encontrando*. Vasto território de afinidades entre ambas as vanguardas, sem esquecer o modo de criação compartilhada das canções assinadas por Lennon e McCartney.

Apego-me ao marco inicial registrado no calendário de 1919, considerando pelo menos duas ocorrências naquele ano: a edição da revista *Littérature* (Aragon, Breton, Soupault) e a realização dos primeiros exercícios de escritura automática na criação a quatro mãos de *Les champs magnétiques* (Breton, Soupault). Na série de entrevistas radiofônicas que deu André Breton a André Parinaud podemos encontrar menção a esta dupla ocorrência. Sobre a revista *Littérature*, diz ele que, *mesmo quando esteve muito minada pelo espírito Dadá, não deixava de permanecer relativamente fiel a sua forma inicial. Os artifícios tipográficos que foram a principal galanteria de Dadá e de 391 não desempenharam nela papel algum*. Breton copiou do próprio punho e publicou em *Littérature* a íntegra do livro *Poésies* de Lautréamont. Sobre a primeira ocorrência, vejamos o que nos diz ele: *o que é muito significativo e requer que lhe prestemos atenção de uma vez por todas é que em seus números de outubro e dezembro de 1919, Littérature publicou, sob minha assinatura e a de Soupault, os três primeiros capítulos de Les champs magnétiques*. Considerando as distinções de espírito entre os movimentos Dadá e Surrealismo, acerta Sérgio Lima ao falar em acolhida deste em relação àquele e não simples adesão. E o próprio Breton bem antes já o confirmara.

Aspecto relevante em uma clara leitura do Surrealismo diz respeito ao plano alquímico em que as imagens plástica e poética encontraram lugar para a relação entre as duas atividades criativas, o mais longe possível do território da ilustração. No chileno Ludwig Zeller (1927-2019) é tão expressiva essa operação alquímica que podemos dizer que *lemos* as suas colagens na exata proporção em que *vemos* os seus poemas. E ambos trafegam na mesma zona temática. Já o brasileiro Zuca Sardan (1933) tanto adentrou o labirinto dessa fusão que seus poemas e desenhos se entrelaçam em uma mesma página, já de todo impossível de separá-los. Iguais e intrínsecas analogias nós encontramos entre o poema e a fotografia, no japonês Kansuke Yamamoto (1914-1987), ou entre o poema e o

vídeo experimental na ucraniana Maya Deren (1917-1961) ou, ainda, entre poema e desenho, no português Nicolau Saião (1946). O tema me lembra um entendimento de Max Ernst, no sentido de que *a arte não é produto de um só artista, mas sim de muitos. É, em seu mais alto grau, o produto de um intercâmbio de ideias.* Lembrança que atenta que o mesmo se passa no território dos gêneros.

Em meu livro *Um novo continente – Poesia e Surrealismo na América*, 2016, recordeo trecho de uma entrevista que deu Breton a Jean Duché, em que afirma ter sido *no continente americano onde a pintura parece haver lançado seus mais belos feixes luminosos com atraso: Ernst, Tanguy, Matta, Donati e Gorki em Nova York; Lam em Cuba; Granell na República Dominicana; Frances, Carrington e Remedios no México; Arenas e Cáceres no Chile.* Volto a recordar tal observação em face do que a mesma é fruto do desconhecimento dos três outros idiomas falados na América (português, inglês, espanhol), o que acabou por impedir em Breton – diga-se que por sua própria decisão – o conhecimento, e conseqüente afinidade, da imensa poesia existente no continente americano, acabando por relacionar-se unicamente com aqueles poetas que falavam francês, a exemplo do martiniquense Aimé Césaire e do peruano bilíngue César Moro.

Insisto neste tópico apenas para retomar a ideia de liberdade e seu conflito em um ambiente ortodoxo. Recordemos um axioma de Tristan Tzara: *a ausência de sistema é também um sistema, porém o mais simpático.* Uma boa sátira seria a seguinte: a liberdade total é também uma regra, porém a mais simpática.



As mágoas vagam pela casa como enigmas aflitos. Eu te vejo do outro lado do espelho e espero que esperes por mim. Finjo que me reconheço nas adesões desse mundo absolutamente indiferente aos meus desejos. Os fatos devem desaparecer todos agarrados à sua mania de perfeição. Cada um de nós, do lado dessa intenção de realidade, tende a isolar cada vez mais os seres repugnantes que se limitavam a encobrir os signos de outras vidas. Aqueles que oscilam entre o espelho e as cortinas, aqueles que cavam eternamente a mesma ferida, como se procurassem as raízes de sua angústia nas lâminas de um microscópio míope. Nossas comédias amargas nos fazem chorar. Como a perda de obras que não tiveram tempo de esconder melhor seus segredos. Muitas coisas preferem não ser interpretadas. Como aquelas dores que esvoaçam debaixo da escada, insignificantes até que alguém as assuma. As reminiscências falharam por causa da escolha que fizeram para se sentirem reais. O homem é um selvagem que vem exagerando seu fascínio pela vida edificante. Desinteressado no significado de seus negócios, ele rugiu de satisfação enquanto destruía tudo o que a imaginação havia transformado em arquétipo. As sombras hipnóticas flutuando pela casa, a mulher triste retratada em uma tela na sala que se ouvia chorar à noite, o cerco de uma paisagem que forçava a janela do quarto. Meus truques perderam o significado. A arte fica para trás. Somos todos investigados por um

melodrama criminoso. Ficamos tão envolvidos com as vítimas que não há mais ninguém para culpar por nossas ações. As tristezas nos dão uma última refeição. A alma de um condenado é atormentada pelos conceitos mais desprezíveis que guiaram sua existência. As larvas se decomposeram sob o efeito de desidratação de seus métodos. Tudo para chamar a atenção antes da injeção letal. O corredor da morte como uma galeria de arte. Quão perigosa se tornaria a poesia? É óbvio que as perdas foram acumuladas na latrina. O tema nunca foi a lâmpada apagada do mistério. Ainda estás do outro lado do espelho. Não posso me livrar, leitor, da realidade impossível. Vejo a mesma imagem todos os dias. Muitos dizem que é nossa, as gerações se iludem com seu teatro perverso, as cores saem de moda, as seitas suspiram, as figuras esvaziam os bolsos, a literatura retoca suas mazelas, todos sabem que ainda é a mesma pintura, mas a ilusão transforma dragões em beija-flores. Um passado para cada sarcasmo e o código de acesso à sua cabana aveludada. Dostoiévski na primeira fila aplaude, ciente do que está por vir.



O tempo que separa uns dos outros nada mais é que a mais pura ilusão de espaço. Claro, não somos os primeiros a perguntar de forma perturbadora o quanto que hoje é inadequada a definição dada ao Surrealismo em seu *Primeiro Manifesto*. A defesa de um automatismo psíquico puro e do ditado de pensamento fora de qualquer controle exercido pela razão e independentemente de qualquer preocupação estética ou moral, apenas acentua o que Ernesto Sábato considera sua tendência à indefinição. A sua entrada na noite escura do inconsciente resultou no jogo, por vezes succulento, de imagens em que a realidade se manteve intacta. Outro ponto que alimenta sua indefinição é que o movimento não ocorreu à margem de preocupações morais. Por um lado, o Surrealismo tornou-se uma causa – a causa marxista, por exemplo, ou a causa do automatismo – de modo que sua razão de ser, que torna legítima a adoção de uma atitude criativa perante a vida, foi engolida pelas manifestações da morte que representou o ambiente histórico de seu tempo de nascimento. Por outro lado, havia a certificação da moralidade em seu nível mais desprezível, sob os ditames de André Breton.

Aproveitamos este primeiro momento para considerar de modo mais sucinto um conjunto de temas ligados à personalidade de André Breton aos quais retornaremos oportunamente em outros momentos deste livro. Trata-se de uma passagem do livro *The lives of the surrealists* (2018), de Desmond Morris, onde, após um breve parágrafo inicial em que destaca a importância decisiva de Breton na criação e organização do movimento surrealista, passa a observar criteriosamente que

não obstante o que foi dito acima, deve-se acrescentar que ele era enfadonho e pomposo, e que era um ditador implacável, um sexista convicto, um homofóbico extremo e um hipócrita desonesto. Muitas pessoas não gostavam dele, mesmo entre seus seguidores. Frida Kahlo o chamou de barata; Giorgio de Chirico disse que ele era pretensioso, ridículo, impotente e carreirista; Leonor Fini considerava-o um pequeno burguês; e, por mais estranho que pareça, o escritor soviético Ilya Ehrenburg o acusou de pedofilia homossexual, razão pela qual Breton o agrediu várias vezes ao encontrá-lo na rua. Este último insulto foi obviamente planejado para despertar a maior ira em Breton, que era audivelmente homofóbico. É provável que Ehrenburg estivesse ciente das afirmações de Breton sobre os homossexuais e sua antipatia por eles: Acuso os homossexuais de confrontar a tolerância humana com uma deficiência mental e moral que tende a se tornar um sistema e paralisar todas as iniciativas que respeito.

Desmond Morris observa ainda:

As mulheres ele tolerava, mas apenas se desempenhassem um papel menor e de apoio. Como musas ou ajudantes de um homem surrealista, elas eram aceitáveis, desde que ninguém as levasse muito a sério. Ele também não gostava profundamente da unidade familiar tradicional e, em particular, das crianças. Certa vez, quando o carrinho de uma jovem mãe roçou em sua perna na rua, ele gritou para a mulher: Só porque você defecou uma criança não significa que tenha que passa-la no nariz de todo mundo. Em resumo, Breton achava os homossexuais repulsivos; as mulheres, inferiores; as famílias, patéticas; e as crianças, excrementos. Portanto, apenas homens adultos e heterossexuais sobraram para ele levar a sério como parceiros e companheiros, e não é de admirar que o grupo de surrealistas que reuniu ao seu redor fosse composto inteiramente de homens adultos e heterossexuais. Para quem exaltava as virtudes surrealistas de libertar a mente e criar uma rebelião do pensamento emancipado, essa série de intolerâncias extremas parece estranhamente deslocada e se soma à encarnação das contradições que foi André Breton.

Em seu livro *Surreal lives* (1999), Ruth Brandon lança um pouco de luz sobre as anotações de Desmond Morris, ao entender que

Breton, mais do que ninguém, sabia que as fontes da arte são obscuras, que a arte não pode ser criada por capricho de um ditador. Mas o que ele estava fazendo, senão ditando? Ele também queria controlar corações e mentes. Lidando com artistas, ele se comportou como um déspota. O surrealismo foi a busca de uma revolução da mente – o esteio essencial de qualquer verdadeira revolução política. A revolução de Breton sozinha, nesta era de revoluções, conseguiria a façanha de evitar a ditadura? Breton era ao mesmo tempo

subversivo e repressivo, insubordinado e ditatorial. Era a contradição no cerne de Breton e do Surrealismo, o paradoxo central de um homem extremamente paradoxal.

Acreditemos ou não que não havia outro modo de agir, no caso de alguém que tomasse para si, o cuidado de dar direção a algo tão complexo quanto o conjunto de ideias do Surrealismo por ele proposto, resta ainda o caráter de Breton, aspectos como a homofobia e a misoginia. Brandon, no entanto, encerra seu livro com essas palavras iluminadoras, confirmando que

a influência de Breton permanece penetrante. Sua realização é mais sutil e mais universal. O mundo é um lugar surreal: todos o conhecem, assim como todos conhecem as disjunções, as concatenações bizarras, a ilógica onírica que o adjetivo implica. Provavelmente sempre foi assim. Mas até Breton nomeá-lo, não havia palavra para esse estado de coisas – aquele que, talvez mais do que qualquer outro, define nosso tempo. Assim, a força de intelecto que era André Breton, a obstinação, a rigidez, o rigor, transmutaram-se na mais rara espécie de imortalidade. Junto com seu herói Freud, ele faz parte daquele seleto grupo que definiu para o nosso século uma nova maneira de ver o mundo.

Falamos sobre a razão de ser e, talvez esperançosamente, estamos, uma vez mais, tocando a pele do indefinido. Poderíamos começar com uma ação na direção da mudança das coisas no reino da imaginação. Antonin Artaud falou da necessidade de introduzir transformações profundas na escala das aparências, no valor do significado e no simbolismo da criação. Esta é a porta aberta pelas forças do maravilhoso. Palavras brilhantes de Henry Miller a esse respeito: *Os próprios surrealistas demonstram as possibilidades da maravilha que se esconde no lugar-comum. E eles fizeram isso por justaposição. Mas o efeito dessas estranhas transposições e justaposições das mais diferentes coisas só conseguiu refrescar a visão.* O autor de *Trópico de Câncer* considera essa façanha insuficiente, mas não era exatamente isso o que pretendia Breton com o tema ao afirmar que *só o maravilhoso é belo?*

Com isso entramos no outro ponto contraditório encontrado na definição do Surrealismo, que se pretendia fora da preocupação estética. A expressão artística não deve corresponder apenas à expressão da beleza, mas também não pode viver sem ela. Porém, não há distinção entre o belo da realidade estética e o que prenuncia a descoberta do maravilhoso. Breton gostaria que as preocupações estéticas fossem substituídas por questões éticas. No entanto, esqueceu que a retórica cosmética é uma coisa e a percepção fundamental da criação é outra. O mesmo esquecimento – mas será o esquecimento intencional? – encontramos em sua acusação de que o romance era um gênero inferior, quando isso acontecia apenas com o romance então escrito na França.

Portanto, a moral e a estética estavam mais presentes no Surrealismo do que se pode imaginar. Elas são até parte das inovações essenciais do movimento, especialmente quando sai da França e se move primeiro pela Europa e depois por outros continentes.



O horizonte deve conter a cilada de seus extremos. A travessia acidental dos desapegos. Tudo em sua pele será escrito como se fosse a feição triunfante do caos. Uma alegoria com suas faixas de extravijs e a rebentação das águas que levamos em nosso íntimo. Os deuses insistem na decomposição das causas humanas, de modo que é preciso não deixar os corpos perecerem sob o selo das falsificações clericais. É preciso guardar o vigor que nos protegerá das sutilezas da moral. Manter abertas as portas para que o ar agitado do imprevisto circunde nossos corpos permitindo que as forças ocultas não cessem de buscar a rubrica de suas bênçãos. Eis onde viemos dar. Eis onde estamos. Não importam os mundos esquecidos, as chacinas da memória, os frequentes atentados contra a preservação do mistério. Há um furor mortal nos fanatismos que não devemos deixar invadir o palco de nossa representação da história. Ainda que toda escrita seja queimada, algo em nosso espírito deve se manter radiante como a fiação elétrica das descobertas incessantes. Pássaros ou serpentes, deuses ou vultos irreconhecíveis, não devemos temer o empirismo desde que ele não se limite a criar uma teia de ilusões. Os caminhos da eficácia não devem ser perturbados pelos falsos iniciados. Mesmo quando os vestígios de algumas civilizações são destruídos, devemos manter a irradiação do milagre. Recordemos com a sombra astral de Robert Charroux: O mistério não está na interpretação ou na influência caprichosa dos astros, mas na capacidade diferente de recepção dos indivíduos.



O Surrealismo foi conhecido na América de imediato a seu nascimento na Europa. O continente americano contemplava com atenção os desdobramentos das vanguardas. Em muitos casos – cabe destacar o Futurismo –, houve ampla assimilação da parte de artistas, poetas, críticos em todo o continente. Mas claro, conhecimento não significa filiação.

Também a Europa conheceu o Surrealismo da América muito antes da magia e do sangue negro da floresta. Através de Lautréamont o Surrealismo da América tornou-se conhecido na Europa, com seu espanto natural diante do mundo abissal da poética de Lautréamont. As duas partes do mundo sempre souberam que o Surrealismo é fruto de suas viagens, os deslocamentos do ser que agiganta a visão de mundo e torna possível conhecer o mais íntimo de toda perspectiva, de toda relação.

Naturalmente é um jogo, uma brincadeira, isto de dois Surrealismos, embora seja muito possível distinguir singularidades em uma margem e outra do Atlântico. Porém houve Surrealismo em outras partes do planeta, de modo que é imperativo pesquisar seus modos de ser, suas preferências, obstáculos etc. Entre as eclosões todas das vanguardas, fato é que duas se destacam com maior clareza estética, precisamente Futurismo e Surrealismo.

Dois posturas definem a presença inegável dessas correntes. O Futurismo foi uma exaltação do presente. Para o Surrealismo, foi sua negação. Vem daí a distinção de escola e movimento. Se Marinetti desejava fortalecer a relação entre criação artística e realidade, a Breton lhe parecia mais certo averiguar os equívocos dessa relação, propondo que a criação melhor se define por sua condição de questionar a realidade. Dois pontos de vista contrários no modo de apresentar seus postulados.

Talvez seja melhor compreender até que ponto a América estava preparada para as duas vanguardas surgidas na Europa, em seu território múltiplo e convulsionado pelas buscas de identidade. Tomemos um caso, por exemplo: a presença de Marinetti e Breton na América, precisamente o primeiro em Montevideu e o outro no México. Os uruguaios foram anuentes ao Futurismo, assimilado como um diálogo possível com suas inquietudes locais. Por outro lado, os mexicanos foram contrários à presença do Surrealismo, e mantiveram com o poeta francês uma atitude hostil.

Dois fatores explicam tais reações. Enquanto o Futurismo mantinha-se estável com seus princípios, o Surrealismo trasladava por todas as partes o tablado de suas controvérsias internas, sem esquecer a rejeição de Breton de aprender outras línguas que não fossem o francês. Outro fator era que o Surrealismo soava como uma imposição, enquanto que o Futurismo buscava mais a compreensão do que a aceitação. Também é possível agregar outras impossibilidades, sobretudo de ordem moral. Olhando a história como a fazemos agora, é possível observar que por razões distintas o Futurismo alcançou uma identificação com a realidade de alguns países em nosso continente – México, Brasil, Uruguai –, ao mesmo tempo em que o Surrealismo encontrou um campo afetivo em países como Chile, Argentina e Canadá. Porém, ao mesmo tempo, semeou relações complexas, tanto por gestões políticas quanto religiosas.

O fato, como afirma Jesús David Curbelo (1965), em diálogo inserido em *Escritura conquistada – Poesía hispanoamericana*, 2018, é que *é inegável a importância do Surrealismo como elemento para desintoxicar a consciência artística, e é indiscutível também a forma com que marcou muitos dos principais poetas latino-americanos do século XX (Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, José Lezama Lima, Enrique Molina), ao ponto de constituir o motor impulsor do pensamento artístico e literário em muitos deles.*

David Curbelo menciona poetas que mantiveram relações distintas com o Surrealismo. Vallejo era duramente contrário ao movimento; Neruda sempre

esteve em favor dele mesmo; Paz foi um hábil estrategista; José Lezama Lima quase sempre se manteve silencioso a este respeito; Molina era naturalmente surrealista. Na verdade, tanto é inegável a presença do Surrealismo na prosa poética que se encontra em um livro como *La fijeza* (1949), do cubano, como é duvidosa a influência do movimento na poética do peruano. Uma vez mais, houve demasiado equívoco de leituras entre os diversos *ismos* de princípios do século XX. Uma confusão de encruzilhadas, ampliada em muitos casos por preconceitos comuns e fatais.

As tensões foram muitas e hoje me parece que o caráter principal da rejeição foi o fato de que o continente buscava desnudar-se da roupagem colonial, de modo que formalizar filiação ao Surrealismo significava um tipo de limitação em sua necessidade de resistência ao conquistador europeu. Em silêncio, um silêncio convulsivo como a beleza, a verdade é que o continente aos poucos foi agregando Surrealismo, e mais ainda: em muitos casos foi descobrindo uma razão de ser surrealista que já não era simples aceitação, mas sim atuação decisiva em uma esfera estética.

Por isso a provocação inicial de Surrealismos distintos em uma e outra parte, como se fosse possível fracioná-lo. É possível? Verdade é que o Surrealismo na plástica hoje se encontra mais difundido do que na poesia. Falamos com facilidade das imagens surrealistas, porém em geral estamos tratando das inquietudes abissais de René Magritte, Salvador Dalí, Max Ernst.

Afirmar que o Surrealismo foi uma negação do presente, porém isto se deu destacadamente em suas origens. Na América, embora tenhamos exemplos de filiações ortodoxas, o mais importante foi certa característica desvelada de busca de criar uma realidade própria, assim como um tempo próprio. Francisco Madariaga define este ambiente muito bem. Para ele o Surrealismo na América significou uma *boda*, mais do que simples ruptura. É possível encontrar exemplos de filiação em formações grupais em países como Estados Unidos, Canadá, Brasil. Houve igualmente pontos de diálogos, mais além de uma aceitação tácita, em grupos surgidos em países como Chile, Argentina, República Dominicana. Porém o mais singular é encontrado em vozes muito particulares, de poetas que devem ser reconhecidos como donos de uma poética fundamental, tais como Enrique Molina, César Moro e Ludwig Zeller.

O século XX foi, em meio a outras febres, algumas bem irracionais, marcado pelo descobrimento da imagem. A imagem surrealista foi talvez o ponto central dessa renovação da construção de uma visão de mundo. A ideia de imagem não se limitava ao ambiente plástico em momento algum. Sempre esteve mais clara a concepção da imagem. O que se passa é que este mesmo século se caracterizou por outra coisa, o desenvolvimento vertiginoso de um mercado que utilizou a arte, a ciência e a religião para entronizar-se como um novo padrão de existência.

Tratemos de não esquecer: vivemos – mais do que convivemos – em um mundo que ainda não encontrou seu lugar próprio. Não há América. Em geral nos aproximamos dos noticiários para compreender o que se passa na Europa e talvez isto nos permita conhecer um pouco mais sobre nós mesmos. Pior: pensamos que os demais continentes atuam como nós. Há um que sofre, outro que busca cumplicidade e um terceiro que cuida de sua vida independente de tudo. América ainda não se desgrudou da Europa.

Há muito o Surrealismo, no entanto, não se chama Europa. Seu nome real tem que ver com o que propôs: buscar uma realidade além do visível. Não há Surrealismo europeu se o compreendemos em sua raiz. Há Surrealismo na Austrália, no Japão, no Peru, em Marrocos etc. Um olhar é o que temos pronto para compreender ou mudar o mundo. Em seguida fazer parte da afirmação desse olhar. Não há cânone, ou por que havê-lo. O Surrealismo aceita sua própria inexistência no momento em que o compreendemos. Por isto não há escola.

Em pleno século XXI, é fato que ainda não passamos a página de muitos temas – racismo, colonialismo, tensões entre liberdade e responsabilidade –, que permanecem impregnados na história como um cancro invencível. A Europa viveu sempre de entrosques, enquanto que a América é uma perene desconhecida de si mesma. Duas faces da mesma moeda. A história não faz outra coisa senão repetir-se. O próprio Surrealismo segue repetindo seus erros clássicos, seja por magnitude ortodoxa ou pela falta de convicção estética e moral que tanto caracteriza nossa época. Um tema é reflexo do outro.

Finalmente chegamos ao centenário do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*. Recordemos como o mesmo se inicia: *Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendo, a vida real, que afinal esta crença se perde*. E como termina: *Viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar*. O argumento central é a vida ou a crença? A existência ou a imaginação? O homem ainda se comporta como se não soubesse a resposta. Em muitos casos, pior: como se não houvesse importância em sabê-lo. Dói perceber que o mundo não mudou muito, exceto na maquiagem, nos efeitos, na falsa simetria.

O que é possível fazer com o centenário do Surrealismo? Convertê-lo em palco de nova onda? Como recuperar sua história? A inexistência de escola não quer dizer que a obra não se realiza. Embora estejamos acostumados à classificação, há Surrealismo pelos sítios menos visitáveis do planeta. Em muitos casos tomados por uma inocência, alheios às rejeições ou aos vícios de aceitação. A gente mais humilde que ainda crê que uma imagem pode mudar o mundo. A gente que não sabe o que é Surrealismo e que em muito de sua vida o realiza. O próprio Surrealismo não alcançou o grau de naturalidade que propôs. Porém sabemos: a vida é impossibilidade. O que define a vida, no entanto, é o que realizamos ou o que fazemos por realizar?



Talvez o vento deva cobrir os rastros da noite quando os espíritos abrem as janelas e veem dois corvos traçando um círculo com seu voo faminto. Que todas as imagens se tornem o fruto mais ácido da imaginação. A realidade não pode caber em si mesma até que as tochas dilacerantes da névoa considerem a visão como um argumento inacabado. Cada elemento deve ficar à deriva como um manuscrito entregue ao fogo antes de revelar as dores que o cobriam. Um forno aguarda as lágrimas antecipadas. Uma cisterna recolherá os fragmentos nostálgicos. Os tempos acumularam tanta usura que um incontável amontoado de corpos continua a se reproduzir e impede que o horizonte nos visite. Talvez o vento... E o que ouvimos nas esferas silenciosas das estações, essas vibrações primordiais que poderiam muito bem remover os escombros da linguagem humana... E os finos vestígios deixados no ar pelo voo quase invisível de pássaros que ainda conhecem os nomes dos antigos deuses... Uma consciência que persiste como coincidência de opostos (Mircea Eliade), a frequência assimétrica do paradoxo, a pederneira libertada das cavernas da memória. Até que os sentidos recuperem sua plenitude momentânea, talvez devêssemos cavar, até que o vento crie novos padrões de profundidade e a noite traga novamente consigo a representação de outra árvore-mãe.



Ao dizer que a criação deve brotar alheia a toda preocupação estética ou moral, André Breton deixou ao sol a má interpretação que seus acólitos acabaram por ver no Surrealismo uma ausência de moral e estética. Os fundamentos do Surrealismo dizem respeito ao imperativo de uma liberdade total na criação, o que inclui a não filiação alguma a quaisquer ordens. No entanto havia uma ordem por trás dessa cortina, cuja raiz era a própria razão de ser do movimento. Daí que o desafio maior de Breton tenha sido o de encontrar um equilíbrio entre essa aparente dicotomia. Em minhas conversas com a brasileira Leila Ferraz, que estive em Paris ao final dos anos 1960, convivendo com alguns integrantes do grupo surrealista, embora sem ter conhecido pessoalmente Breton, ela me disse que não se pode esquecer que

Breton continha um conhecimento extraordinário. Introduziu no pensamento moderno, na arte e na poesia não apenas o seu genial trabalho, mas uma condição capaz de abrir para o universo artístico e pensante do início do século passado em diante uma ampla gama de mentes afins. Recolheu as preciosidades de todos os tempos e de centenas de culturas trançando uma forma e uma lógica, um mais além do real. E felizes os que perceberam a trajetória vinda à luz através de suas mãos. Se ele tinha um gênio forte e dominador? Não poderia sê-lo de outra forma. Caso contrário, a arte jamais teria tido a presença e o espaço que ganhou. Breton tinha um faro absoluto para as sutilezas humanas.

A rigor, foi uma figura admiravelmente controversa. Audacioso em todos os seus momentos, de aceitação ou rejeição, André Breton foi exímio experimentador, sendo vultosos seus exercícios em áreas como a colagem, o desenho, a fotografia, os objetos encontrados, a escrita automática etc. Sua conhecida resistência ao romance tem um argumento relevante: *há certo estado do verdadeiro em que este é levado a tomar um valor inapreciável, único, e para tanto exige a total depuração do supérfluo*. Essa depuração o levou a criar uma prosa poética que renovou o ambiente narrativo, de que são exemplos livros como *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) e *O amor louco* (1937). Em 1931 realizou uma série de colagens com Paul Éluard e Suzanne Muzard. Em 1938 os cadáveres deliciosos com Jacqueline Lamba e Yves Tanguy. Pôs em estado de moto-perpétuo a mais expressiva e contundente revolução alcançada pela criação artística no século XX, incessante mesmo após a sua morte.

A poesia completa de André Breton se encontra publicada apenas em francês. A princípio se supõe que a razão seja a dificuldade de se negociar seus direitos autorais com a Gallimard. Porém não deixa de ser interessante observar a perspectiva de uma resposta à rejeição que Breton sempre alardeou a qualquer outro idioma que não o seu.

Também carecemos de estudos críticos sobre esta poesia, suas origens e modelos, ousadias e encontros essenciais. Neste caso, se pode dizer que o poeta André Breton foi quase que integralmente absorvido pelas teorias do Surrealismo e suas polêmicas. Igualmente a prosa ou narrativa mágica de sua poética do que o conjunto dos poemas. Mesmo na França, muitos de seus livros só foram publicados de primeira mão quando da edição de suas *Obras completas*, ou seja, sua vasta produção poética teve parte muito significativa que permaneceu inédita até 1988, quando a Gallimard publica *Oeuvres Complètes*.

A despeito das consideráveis oscilações, o que é natural em todo poeta, ainda mais no caso de Breton, pelos riscos provocados pelas associações livres e a imaginação insaciável, em sua poesia encontramos uma altíssima voltagem poética, que joga, sobretudo, com quatro imensas fontes: Lautréamont, Novalis, Rimbaud e Reverdy. Recursos como reconfiguração léxica, analogia, imagens híbridas, fagulhas reveladoras de uma tradição mágica, assim como – no dizer de Xoán Abeleira, ao traduzir e prefaciar *Pleamargen. Poesía 1940-1948 – a elipse, unida quase sempre ao deslocamento e/ou à ambivalência sintática*.



A internacionalização do Surrealismo traçou uma diversidade estimulante de leituras, não apenas no sentido da desconstrução matricial, mas antes na ampliação de perspectivas sugeridas por seus postulados. Uma singularidade

cada vez melhor definida pela multiplicidade de contribuições que foi despertando em várias partes do mundo.

O Surrealismo resistiu ao tempo de muitos modos. Em um sutil movimento espiralado avançou em relevante leitura autocrítica, assim como desbravou mapas (temas, lugares, percepções) não previstos inicialmente e alguns até mesmo rejeitados em um primeiro momento, a exemplo da música. Algumas de suas crenças foram revistas e desacreditadas. Uma delas diz respeito ao entendimento firmado por Breton e Éluard de que *o pensamento não tem sexo, não se reproduz*. Frase de efeito danoso, datada de 1928, beliscando o pulso do nonsense. A este respeito, melhor diria René Magritte, em 1954: *É o pensamento que dá um valor à vida. Os demais valores são presentes do pensamento. O que entrega é livre. O pensamento é essencialmente livre. É a luz*.

Em entrevista inserida na presente edição, Maria Estela Guedes (Portugal, 1947) comenta que, em seu país, *para a maior parte dos intelectuais, o Surrealismo é algo que pertence ao passado*. Para desmontar essa lógica perversa é necessário trazer o Surrealismo para o presente, o que é impossível de fazê-lo sem averiguar seus principais dilemas, suas falhas de origem. A mesma Estela Guedes salienta ainda: *Não existem dogmas em arte. O Surrealismo não pode confundir-se com uma ideologia*. Nesta afirmação radicam tanto os excessos dogmáticos quanto a dificuldade de entender como inesgotáveis as fontes de relacionamento do Surrealismo no que toca a uma multiplicidade de leituras da realidade e a utilização de uma gama infinita de recursos estilísticos na criação artística.

A presença do deslumbrante ou do desconcertante no tratamento dado à imagem poética é certamente um componente a ser mencionado no que diz respeito à atualidade do Surrealismo. Contudo, há que saber distinguir quando esse componente está a serviço unicamente de uma retórica. O próprio Breton já havia mencionado que a imagem mais forte é justamente aquela *que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado, a que leva mais tempo a ser traduzida à linguagem prática*, ou seja, a que se arrisca mais, aquela que não compactua com as facilidades de uma linguagem cotidiana, linguagem esta cada vez mais condicionada por uma sociedade que busca erradicar qualquer mínimo sinal de sensibilidade, que tem na individuação seu mais ostensivo inimigo. René Magritte já chamava a atenção para o fato de que *uma imagem não pode se fazer sem a orientação do pensamento pela liberdade*. Há mais justificativa formal do que sinceridade vertiginosa nas imagens que se produzem atualmente, seja na poesia ou nas artes plásticas, de maneira tal que aspectos como onirismo, analogia, inconsciente etc., requerem ainda – creio que o requerem sempre – uma maior atenção, considerando que atitude ou visão de mundo implica estar permanentemente atento aos pequenos vícios de linguagem que acabam por reduzir o espaço de ação do Surrealismo.

Observando, por exemplo, o que se dispõe em termos de Internet para consulta hoje, Surrealismo vive demasiado em função de repetições de lugares-

comuns, aderências excessivas à pele dos manifestos – cadáveres-esquisitos raramente surpreendem, parecem sempre cópias distorcidas –, reflexo irrefletido dos mergulhos paradigmáticos de Magritte e Dalí – o que seguramente faz o cadáver de Breton retorcer-se todo –, rara poesia que vá além do que se havia proposto. Ora, e a proposição maior era exatamente a de que não se poderia cessar a imaginação, jamais. O que nos individua é justamente a capacidade de imaginar. A arte se *justifica* por essa afirmação de um imaginário intransferível. Torna-se valiosa na medida da identificação, mas nunca na inclinação para um clichê. Os clichês ligados ao Surrealismo não são distintos daqueles que conformam o grande equívoco do que se poderia chamar de arte contemporânea. Nenhuma esquisitice por si só pode ser convertida em Surrealismo. Magritte tinha uma observação valiosa que se aplica aos dias de hoje: a de que *o mistério é uma das possibilidades do real*, confirmando: *o mistério é o que é absolutamente necessário para que exista o real*. Ora, uma coisa é o mistério e outra é a estripulia em torno do insólito. Aberração não é sinônimo de mistério. E o Surrealismo acabou se confundindo com uma leitura aberrante da realidade, a ponto de muitos simpatizantes não irem muito além desse entendimento.

Em tese, seria muito fácil invalidar toda atualidade no Surrealismo considerando a maneira fácil com que qualquer estranheza se apresenta como *surrealista*. Qualquer coisa que haja de estranho na existência de um poema ou de uma pessoa, isto não terá importância alguma se não for o suficiente para mudar a vida dessa pessoa ou desse poema. Aí se distingue o mistério da retórica. Neste último caso, a mudança é apenas aparente, um colorido dado à vida ou ao poema. A ação proposta pelo Surrealismo deve ir ainda além desse ambiente. O que o poema pode propor, em termos de virada substanciosa, à vida de alguém? Um dilema complexo em uma atualidade que se mostra inteiramente manipulável por mecanismos ativados justamente para criar certa, e decisiva, ambiguidade.

Mencionei aqui aspectos em um plano mais amplo. Estariam na raiz do assunto. Caberia rever alguns pontos, pesando inflexão dos mesmos no que temos pela frente. A perspectiva cronológica requer distanciamento, e muita coisa ainda está se processando, a ponto de tornar confusas certas leituras que temos dos desdobramentos do Surrealismo em diversas instâncias. Pensemos que na Argentina, por exemplo, onde foi fortíssima e renovadora a sua presença, somente agora se está cuidando da edição de obras fundamentais, e aqui vale mencionar o importante trabalho editorial de Mario Pellegrini através da Editorial Argonauta, por onde vem sendo publicada a obra de poetas como Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Francisco Madariaga.¹ Também no Chile, outro

¹ No catálogo da Editorial Argonauta é possível encontrar tanto uma edição completa dos *Manifestos do Surrealismo*, como livros de Antonin Artaud, Paul Éluard, Lautréamont, Sade, Rimbaud, e até mesmo uma tradução de *Los arcanos mayores de la poesia surrealista*

grande foco de ação surrealista, se está tratando de recuperar documentos referentes ao grupo Mandrágora.² Publica-se agora, neste 2004, coincidindo com o centenário de seu nascimento, a *Obra Completa* do peruano César Moro. Persiste uma carência, no entanto, no que diz respeito a uma perspectiva crítica do Surrealismo em âmbito latino-americano, ou seja, uma melhor compreensão de sua atuação em tal instância. Os poucos referenciais existentes não possuem ainda uma afluência continental³ que permita desativar equívocos firmados pelo trabalho de um Stefan Baciú, por exemplo. Este crítico inclinou-se por uma ortodoxia que recusava desdobramentos bastante significativos em termos de aclimação do Surrealismo no continente americano. Estabeleceu uma *falsa pista* a que intitulou de *para-Surrealismo*, onde toda estranheza não declaradamente surrealista poderia receber a insígnia do *clã*.⁴

Tal referência nos conduz ao domínio das *falsas questões*, considerando por base as contradições teimosamente evocadas em nome de temas centrais como *Surrealismo e formalismo*. Com acentuada irresponsabilidade, uma instância acabou se intrometendo em território alheio, quase sempre na tentativa de miná-lo, confundi-lo, desautorizá-lo. Um imenso equívoco, se considerarmos que não há criação artística sem os seus correspondentes aspectos formais, no próprio sentido de uma afirmação de linguagem. É curioso observar a pouca atenção dada à *forma* surrealista. O que acaso teria proposto o Surrealismo seria uma rejeição de toda perspectiva formal? E de que maneira então declarar um gemido que seja, senão através de uma forma? Onde quer que soe o corpo, um testemunho de voz

(org. por José Pierre e Jean Schuster). Por esta editora se tem publicado toda a obra de Aldo Pellegrini – *La valija de fuego* (poesia completa) e *La conquista del maravilloso* (ensaios completos) –, bem como livros de Francisco Madariaga (*Criollo del universo* e *País garza real*) e Enrique Molina (*Hacia una isla incierta*). Vale também mencionar o trabalho de recuperação levado a termo por Javier Cófreces, seja na reedição da poesia de Carlos Latorre (*Los móviles secretos*, Ediciones em Danza, Buenos Aires, 2001) ou na recente organização da antologia *Siete surrealistas argentinos* (Leviatan, Buenos Aires, s/d).

² Fundamental, neste sentido, o empenho de Luis G. de Mussy, não somente pela substancial publicação de *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* (Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 2001) – edição fac-similar de todas as revistas publicadas pelo grupo surrealista chileno –, como também por uma série extensa de entrevistas realizadas com poetas chilenos ligados ao Surrealismo.

³ A publicação de *Un nuevo Continente* (Ediciones Andrômeda, San José, 2004) é única até o momento, se pensarmos em uma percepção do Surrealismo em âmbito continental, uma vez que este livro aborda o que há de mais expressivo na poesia vinculada ao Surrealismo em todo o continente americano, na extensão dos quatro idiomas aí falados: português, espanhol, francês e inglês.

⁴ Baciú, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Ediciones Universitárias de Valparaíso. Chile. 1981.

sangrada, a imagem no espelho se desfazendo a cada frase, o dorso cravejado por mil furos da jovem mulher encontrada e que teria sido a voz, ah a voz, alguém que finalmente denunciaria tantas atrocidades... Onde quer que seja, qual a forma? De nada adianta que um homem esteja partido ao meio por uma janela. O espaço que há entre o que sou e o que desejo ser não pode converter-se em dádiva se não o experimento em sua inteireza. A metáfora aconselha que cada homem aprenda a morrer consigo. Qual a matéria, qual o objeto, desse interlúdio que ninguém se atreve a revelar? Indaguemos com todas as letras: quem sabe o que significa ser surrealista hoje em dia?

Claro que a referência ao formalismo pode assumir uma mais ampla consonância, mas cabe lembrar a maneira como o parnasianismo se sobrepôs ao simbolismo no Brasil, o mesmo acento com que se mantém até hoje uma corrente parnasiana em nossa tradição lírica, quando menos criando obstáculos para esse sentido de liberdade evocado por Magritte. O regime de *falsas questões* extrapola qualquer âmbito a ser considerado. Cabe aqui mencionar, por exemplo, os estudos de Perfecto Cuadrado e Cyril Brian Morris acerca, respectivamente, do Surrealismo em Portugal e Espanha.⁵ São dois livros fundamentais, indiscutivelmente, ao mesmo tempo em que tocam no assunto com olhos de quem está dissecando um cadáver. Não há disposição para conferir atualidade ao Surrealismo nos dois estudiosos. Em seu estudo, o inglês Morris diz que o *Surrealismo na Espanha carecia das coordenadas teóricas que permitiram falar de um movimento*. Por sua vez, o espanhol Cuadrado revela que *o Surrealismo português afirmou-se, estruturou-se e desenvolveu-se como um autêntico movimento, um movimento de vanguarda*, embora o enclausure cronologicamente, sem perceber sua vibrante atualidade. No caso brasileiro, para outro exemplo, não se dispõe de absolutamente ninguém que tenha se dedicado a um estudo sério, despojado de todos os preconceitos de turno. São falsas questões, no geral, onde se desconhece, sobretudo, o que principia o Surrealismo, o que propõe em suas raízes, o que renova, o que afirma.

Haveria que tentar entender o que se passou com a Escuela de Vallecas ou atentar para a presença atual do Grupo Surrealista de Madrid e a publicação da revista *Salamandra*. No caso português, ainda hoje se está descobrindo perspectivas novas ou confirmações a partir de recuperação da obra plástica de Risques Pereira ou poética de Cruzeiro Seixas. Também caberia maior atenção ao espólio de Luís Miguel Nava (1957-1995) e Mário Botas (1952-1983). O Brasil,

⁵ No caso de Perfecto Cuadrado, além da referência imperativa à *Antologia da poesia surrealista portuguesa*, 1998, cabe mencionar todo o trabalho de criação de um acervo de obras surrealistas através da Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, Portugal. Quanto ao inglês C. B. Morris, mereceria já publicação no Brasil o largo volume *Surrealism and Spain 1920-1936* (1972).

por sua vez, ainda teima em não se orgulhar da obra de uma Maria Martins, ao mesmo tempo em que se vive aqui uma contradição das mais simplórias: recusa-se o Surrealismo por ortodoxia ou defasagem, e diz-se amém a toda forma de defasagem e ortodoxia que venha de instâncias exacerbadamente formalistas. Ao se apresentar como uma não-escola, o Surrealismo dá um cheque-mate nessa cronologia corrente das classificações. Evidente que não propõe que a partir daí tudo passe a girar em torno de si. Vale aqui menção à atenção destacada por Jean Schuster (1929-1995) no sentido de que é preciso evitar a *degradação da surpresa em vulgaridade*, da *esclerose do princípio em dogma*. A realidade reconfigura-se, não há dúvida, porém segue sendo o mesmo *biombo*, como a compreendia René Crevel, onde qualquer um pode esconder-se, ignorando todos os planos da existência humana.

A presença dos dicionários temáticos é outra grande fonte de equívocos, por mais que atendam aos interesses do mercado editorial. Em grande parte, tendem a uma visão historicista. E, curiosamente, são inconclusos, incompletos. Aqueles que são regidos por uma aceitação total da cartilha Breton, por exemplo, deixam de fora discussões essenciais que tornam o Surrealismo mais real, que o aparentam a este sentido de *mais realidade* que tanto buscou. Por que Ángel Pariente evitou tocar, em seu *Diccionario temático del Surrealismo* (Alianza Editorial, 1996), em verbetes que evidenciariam as contradições radicais de Breton? É preciso discutir em aberto todas as dissonâncias, compreender equívocos do Surrealismo, realçar suas contribuições valiosas, enfim, desmitificar o tema.

Sua presença no Brasil, por exemplo, tem sido traçada sempre no sentido de um exagero, seja da parte de quem o defende ou de quem o ataca. Seja pela idiosincrasia – aceito o eufemismo – sustentada por Michel Löwy ou pela simplificação esquemática de Sérgio Lima, o fato é que o assunto anda pendente, entre nós, para uma leitura recorrente de natureza historicista, em termos gerais, o que reduz a quase nada a presença de Surrealismo no Brasil, dada a gama de equívocos gerada, dentre outras coisas, pelas articulações quando menos impúberes da Semana de Arte Moderna. Não tivemos Surrealismo aqui em um sentido de declaração formal, exceto naquelas instâncias em que tal afirmação esperava poder trazer a lume quando menos uma discussão preciosa sobre o que se passava então – situação hoje bastante piorada – com a arte contemporânea. As instâncias formais valem o registro, mas rigorosamente não interferiram onde teriam que fazê-lo. Não tínhamos o sentido de uma história a ser recuperada e/ou de uma atualidade a ser questionada. O país segue até hoje enfrentando aí seu maior dilema: não há perspectiva sistemática para um conhecimento mínimo de nossas raízes culturais. É um grande dilema (de)formador de toda a cultura no Brasil, não resta dúvida, e não confrontá-lo foi a ruína de qualquer perspectiva de afirmação do Surrealismo entre nós.

A grande atualidade do Surrealismo está em não torná-lo uma lembrança. Estamos diante dos mesmos sintomas decorrentes do descrédito da imaginação, de anulação do pensamento mágico, de embrutecimento de qualquer forma de sensibilidade, de tal maneira que a vigília requer mais atenção, sobretudo considerando que todos os postulados dos anos 1920, por exemplo, já foram absorvidos pela indústria do entretenimento, o que faz com que as posturas matrizes do Surrealismo permaneçam ainda mais vigorosas. As sociedades contemporâneas não mudaram radicalmente em nada, foram apenas agravando os mesmos dilemas que já encontramos denunciados tanto por um Antonin Artaud quanto por um Allen Ginsberg. A arbitrariedade defendida por Breton, no que respeita à imagem, não se limita a um jogo de combinações, mas antes de tudo a uma afirmação de caráter.

Retomemos essa questão pelo silêncio, ou seja, pela perfeita observação de Leon Botstein de que John Cage e René Magritte *tentaram penetrar a essência do silêncio de uma maneira revolucionária*. Recordemos antes que Hans Arp, já em 1946, preconizara que *logo se falará do silêncio como de uma lenda*. Por que não somente Breton, mas a quase totalidade de seus seguidores e comentaristas se recusara a sequer perceber a presença de um segmento artístico que curiosamente buscava nos postulados surrealistas aproximações para vencer um dilema que se apresentava na música idêntico ao denunciado pelo Surrealismo na poesia e nas artes plásticas? Mesmo considerando no Surrealismo apenas uma tendência à emancipação do homem no que respeita ao canônico, por que pensar como distinta a ruptura levada a termos por compositores como o belga André Souris (1899-1970) e os franceses Charles Koechlin (1867-1950) e Francis Poulenc (1899-1963), dentre outros? Um pouco antes deles se poderia mencionar Erik Satie (1866-1925). A obra desses compositores está repleta de associações, collages, fragmentações, aspectos que unem maravilhoso e cotidiano, a ponto de Botstein referir-se à construção de *uma narrativa musical surrealista*.

Esse aspecto de uma narrativa musical transfigurada pode ser encontrado em compositores como Keith Jarrett ou Hermeto Pascoal, com um acento cosmogônico impressionante. E em todos eles, está muito bem colocada a cilada a que chegamos por conta de nossa ausência de percepção do silêncio, ou seja, vivemos em uma sociedade pautada pelo ruído extremo, um ruído que aniquila todos os sentidos, dominada pelos tais monstros da razão alertados por Goya. Magritte não era o único a perceber essa grande contradição do Surrealismo, basta pensar na referência a Arp. Contudo, havia nele uma expressão dialética que possibilitava saber que nem sempre o maravilhoso é belo, ou seja, o maravilhar-se deveria fundar a beleza e não ser refém da mesma. Breton defendia, ao contrário, que o maravilhoso é sempre belo, qualquer que seja o maravilhoso. Mas por que não entender o silêncio como um ritmo, uma pausa, uma nuance, uma dança? Por que razão temer o maravilhoso do ritmo entrando e saindo pela

imaginação melódica, a palpitação da existência humana desafiada em uma escala harmônica?

Em quantas questões essenciais ao Surrealismo – Sexualidade, Religião, Juventude, Loucura – não ficaram faltando pedaços pela ausência da compreensão na influência da música no desdobramento de seus mecanismos vitais? John Cage dizia que nos afastávamos da vida na medida em que desconhecíamos os rudimentos. Somos demasiado simétricos para perceber nossas ações dissociadas do hábito. Naturalmente o Surrealismo chamou a atenção sobre isto, de maneira que também eu insisto que a crítica que aqui faço tem a mesma conotação defendida por Anna Balakian, ou seja, estamos a ampliar um campo de entendimento que previa mesmo uma abertura, um desdobramento. Mesmo assim, a ideia de ritmo ficou tão quebrada quanto o que menciona sobre o dionísíaco. Restringiu-se ao plano do sublime. A licenciosidade está ligada diretamente à música. O monoteísmo estaria assim vinculado à ausência de ritmo? Sem ritmo não há mistura. Sem mistura, como saber que algo é realmente delicioso? A experiência da delícia é a de uma confrontação. Contrapor amor único e devassidão é descartar um abismo inesgotável de possibilidades harmônicas, musicalmente falando, que fazem o corpo dos amantes ser, de fato, um altar dedicado à imensidão. É quando menos ingênuo achar que não vivemos ainda sob o legado de uma repressão sexual, por exemplo. Repressão transfigurada ou simplesmente disfarçada em certas regras mínimas de tolerância.

Isto nos leva de volta ao plano cartesiano em que se pode evocar um conceito como o de literatura potencial defendido pelo OuLiPo. Ora, o fogo pode ter uma conotação de combustão ou iluminação, porém jamais existirá sem atrito. Leio um Daniel Gomes dizer que *seja através de caminhos mais racionais e estruturados, seja através de escolhas arbitrárias, percebe-se que a teoria da composição caminha sempre em torno de um método definido, que cada vez mais procura inserir o leitor no processo criativo.*⁶ Há uma teoria da composição, quando eu pensei que houvesse apenas uma teoria da conspiração. O fato é que autores como Georges Pérec, Jacques Roubaud ou Italo Calvino, por mais interessantes que sejam, não constituem aqui um caso de desdobramento ou atualização do Surrealismo. De volta a Magritte, quando dizia que *o que é preciso pintar é a imagem da semelhança – se o pensamento deve tornar-se visível no mundo.* Que método aplicar para fazer alguém se desfazer de toda sensibilidade? Até que ponto a sensibilidade faz planos ou considera o passado? Apostar no enciclopédico ou no combinatório, assimilando-o a Jorge Luís Borges ou Ítalo Calvino ou Peter Greenaway, pode interessar em plano algorítmico, mas não cria uma nervura dialética que permita inclusive perceber que a obra desses autores mencionados não tem um caráter tão restritivo. Teríamos aí uma obra em

⁶ *A favor do método.* Rev. Bizarrona # 19, publicação virtual, s/d.

completa dissociação com o criador, isto sim. Basta pensar em Calvino, por exemplo, que via o homem como *uma combinação de experiências, uma amostragem de estilos*.

Esta mesma situação nós a encontramos hoje nos artifícios tecnológicos que fazem constantemente com que confundamos sujeito e objeto, ou seja, projetamos no recurso a essência, no método a existência. Uma questão de estilo, pois não? O homem é uma questão de estilo, a despeito do Surrealismo? Quando pensamos que uma das questões abertas diz respeito à ação política, eu volto a pensar neste abismo entre o falante e a fala. Ora, onde difere o político do poético, o ruído do silêncio, a imagem da semelhança? Sinceramente, a mim não espantam em nada as manifestações de declarados surrealistas em favor de sistemas totalitários atuantes, ou mesmo simpatizantes de um saudosismo comunista. Creio que isto faz parte do grande ramo de equívocos propiciado pelo Surrealismo em raiz. Considere-se ainda um *império* que hoje assume proporções as mais virulentas, que é a presença da mídia nas sociedades contemporâneas. Observemos os centros de estudos surrealistas localizados em alguns países, sobretudo na Europa. Em grande parte, são estações retransmissoras das mesmas ortodoxias que até aqui questionamos. Observar qualquer questão por um prisma da exclusão ou da minoria é sempre uma forma de desprover o assunto de real argumentação. Setorizar uma questão como essa é contribuir para o empobrecimento de seu entendimento.

Ao romper com estética e estilo, não mais caberia ao Surrealismo se preocupar com essa distinção entre criação artística e literária. Relacionemos quantos nomes estiveram ligados à poesia e às artes plásticas, simultaneamente. Pensar em uma escala mundial, isto me parece um tanto arriscado, pelo simples fato de que a ideia que temos da *escala mundial* seja *propiciada* pela mídia. Não haveria hoje acaso mais dificuldade em compreender o que se passa em *escala mundial* do que no momento em que surrealistas aderiram ao comunismo? Matutemos sobre a ideia de uma sublimação da realidade. A primazia *midiática* descarta toda ontologia. Somos induzidos a uma opção sem a mínima coerência: catalogar ou descartar. Música, literatura, artes plásticas, nada tem escapado a esta voragem que ultrapassa todos os limites. Acaso não haveria mais espaço para analogia ou ironia? A cultura pop que tenta satirizar o grupo surrealista de Chicago de alguma maneira bate no vazio, pois seus referenciais já foram completamente absorvidos pela indústria cinematográfica e da propaganda. O Brasil, por exemplo, aposta pobres fichas no mercado cinematográfico, ao mesmo tempo em que desprestigia sua inclinação natural para a música. Questão de estilo? Dilema estético?

Pensemos em dois outros exemplos atuais: a retrospectiva do argentino Víctor Chab e a mostra da coleção particular do português Cruzeiro Seixas.⁷ São dois momentos de uma afirmação do Surrealismo. Muito bem, se poderia dizer que a instância é distinta, porque são nomes já de todo vinculados ao movimento. Mas acaso não poderiam hoje estar dizendo os dois artistas que sua obra busca uma perspectiva outra do moderno e que o Surrealismo foi apenas uma sinalização inaugural? Não poderiam acaso dizer que defendem a máxima expressão da liberdade em um meio que bem o sabemos é quase em sua totalidade determinado pelos agentes produtores? O que quero dizer com isto é que segue vigente uma questão colocada pelo Surrealismo: a afirmação do caráter. Não nos contagiam as falsas aparências, o jogo de luzes, porque sabemos muito bem perceber onde e quando fracassa o essencial. Isto me lembra o Luis Buñuel quando disse que *o Surrealismo triunfou no acessório e fracassou no essencial*. Esta é a grande pergunta que nos fazemos todos agora: como distinguir o acessório do essencial?

Breton referiu-se a obras que não sendo exatamente surrealistas seriam assim identificadas por uma afinação de espírito. Mas quem determina essa afinação, qual seu diapasão? A imagem, pura e simplesmente? Até que ponto um artista quer hoje ter seu trabalho aproximado do Surrealismo? E que percepção crítica acaso terá esse mesmo artista acerca dessa hipotética aproximação? De volta a Buñuel, que dizia que Rafael Alberti e Vicente Aleixandre, por exemplo, podiam muito bem parecer surrealistas, mas não o eram, e por uma simples razão: o Surrealismo *é uma moral*. (Minha grande preocupação hoje não é a de manter um princípio moral – ainda que defenda o que tenho como sensível e substancial – , mas a de não entender (sim, não entender) como se pode levar os dias adiante em uma sociedade como a brasileira em que não se tem a menor preocupação com o fato de que estamos a descoberto no preparo para o dia de amanhã.) Buñuel tinha razão? Em grande parte, a chamada geração do 27, espanhola, possuía um viés formalista bem acentuado. Por outro lado, o próprio Buñuel não avançou muito em uma estética cinematográfica que conseguisse se livrar das teias do inusitado.

Posso me referir a mais exemplos em termos de artes plásticas, mas creio que caberia observar o mesmo em relação à publicação de livros de poetas, ensaios

⁷ Embora já tenha registrado aqui menção à exposição *O Surrealismo abrangente*, que exhibe o acervo particular de Cruzeiro Seixas (1920-2020), cabe ressaltar a publicação de um extenso catálogo de obras do artista português, por ocasião da recepção do prêmio Soctip (Portugal, 1989), volume em que se encontra expressiva cronologia e uma seleção rara de textos críticos a seu respeito. E o mesmo em relação ao argentino Víctor Chab (1930), que teve um igualmente amplo catálogo de obras editado por ocasião da retrospectiva no Palais de Glacé (Buenos Aires, 2002). Cruzeiro Seixas e Víctor Chab são possivelmente os mais influentes artistas ligados ao Surrealismo em toda a tradição pictórica portuguesa e argentina.

etc. Chegaríamos à mesma dúvida: por mais que imaginemos desdobramentos todos do Surrealismo, mesmo pensando naquela leitura deliciosa de Jacques S nelier, de que o primeiro desejo do Surrealismo indica que *  necessário desmoralizar* (e está bem em itálico, porque a recusa a uma moral   sempre uma nova moral; bom, pois que surjam novas recusas), a meu ver, caímos na vulgaridade, na mais torpe falta de princípio. Queremos apostar em quem nos sucede, mas não há pontos com os quais nos pegarmos. Sim, o grupo DeCollage   uma perspectiva. São jovens, e com uma disposi o rara entre nós, a da afirma o de caráter. Boa expectativa. Mas não se pode esquecer que no Brasil, por exemplo, desprezamos reincidentemente o diálogo, desconfiamos da tradi o e apostamos em uma cultura *fashion*, desprovida, dentre outras coisas, de qualquer componente ontológico, em face do que cabe ressaltar uma referência de Cláudio Willer, de que estaríamos então a cunhar duplicatas do *marketing dos produtos de consumo e seu fetichismo da inova o*.

De qualquer maneira, já de muito não cabe discutir filia es surrealistas, mas sim afinidades, considera es em torno de novas maneiras de lidar com a imagem, percep o do entrelaçamento entre vida e obra, articula es entre as figuras mais esquisitas que se possa imaginar, com mil diabos, afinal o que distingue do Surrealismo qualquer borrão encontrado com frequência em galerias e museus por toda parte do mundo, um borrão que a curadoria afirma tratar-se de arte contemporânea? Com isto não quero dizer que tudo seja Surrealismo ou que em nada mais importa s -lo. A evidência a ser posta em destaque   que há uma confusão geral no que diz respeito ao que esperar da arte em nosso tempo. H  um esgotamento que não traduz propriamente falta de impulso criativo, mas antes uma aço sanguessuga do mercado. Evidente que os artistas são cúmplices disto, eternos deslumbrados pelos efeitos primários do tempo sobre as suas pretensas aventuras estéticas.

Gosto de uma declara o do português Cruzeiro Seixas, nas notas autobiográficas do catálogo já aqui referido: *Dizem alguns que sou um surrealista ortodoxo na obra que vou realizando; aproveito, no entanto, a ocasião para esclarecer a quem queira ser esclarecido que o serei, mas tão só enquanto não descobrir uma outra porta, que me leve a um outro espaço.   isso o que mais desejo,   nisso que se consomem todos os meus dias.* Eis aí uma defesa brilhante da contra-ortodoxia a que nos deve levar o Surrealismo, considerando o entendimento de Breton de um *livre pensamento integral*. E Aldo Pellegrini observa ainda que *a poesia não   distinta da natureza, pareceria melhor como sua própria essência, como o sentido secreto que se oculta por tr s da muda aparência das coisas*. Enfim, não se projetou o Surrealismo como uma escola, disto já o sabemos, embora a todo momento as rea es deem prova em contrário. O Surrealismo confunde-se com a própria entrega   vida, ou seja, reflete um estado de espírito de quem se dispõe a arriscar-se ao conhecimento de si sem as algemas do hábito, dos vícios cortantes que confundem repulsões e preconceitos,

e, a rigor, nem precisaríamos mesmo escrever poemas, compor músicas, pintar telas. A baliza mais sensível seria aquela que permitiria denunciar oscilações entre valores constituídos e espírito humano.

Em entrevista dada a Larry Mejía, o venezuelano Juan Calzadilla, toca na existência de múltiplos Surrealismos, alguns bem distintos entre si. Não estou bem certo quanto a isto. Que houve expansiva multiplicidade de desdobramentos, isto sim, porém cada novo foco surgido ou cada nova dissidência aportava uma leitura singular de uma mesma matriz, ora ampliando-a, ora atualizando-a, porém sempre considerando os princípios vitais que nortearam a criação do movimento. Mesmo nos casos de negações ou das absurdas expulsões do grupo parisiense, é impossível cortar os laços. Não foi menos surrealista o grupo belga, por exemplo, ao enfatizar sua rejeição a Freud, Comunismo e escritura automática. Na Bélgica os surrealistas não redigiram manifesto algum e para eles a união entre artistas deveria se dar através das afinidades e não pela submissão a regras.

Tampouco se pode dizer que Magritte, Dalí, Artaud e todos os demais expulsos do grupo foram menos surrealistas do que aqueles que permaneceram integrados. Quando o argentino Francisco Madariaga diz que para os criadores hispano-americanos o Surrealismo tinha o caráter de uma boda, ao contrário da ruptura que pautou o Surrealismo na Europa, não se estabelece uma segregação, mas antes um acréscimo de perspectivas. A despeito da confusão em torno da revista *Qué*, dirigida por Aldo Pellegrini, na Buenos Aires do final dos anos 1920, vale lembrar que na primeira metade do século XX não houve grupo surrealista, assim formalizado, na Argentina. Mesmo a revista *A partir de cero*, surgida nos anos 1950 – dois números em 1952 e um último em 1956 –, dirigida por Enrique Molina, no que pese a publicação de vários surrealistas, hispano-americanos e europeus, não levava a assinatura de um grupo. Aqui incluiríamos também os surrealistas que atuaram sozinhos, não pertencendo a grupos ou assinando manifestos, além daqueles surrealistas que, por vários motivos, não foram, em seu tempo, percebidos como tal.



Em um dia de janeiro de 2010, no inverno de Ohio, Estados Unidos, caminhando pelas ruas internas da Universidade de Cincinnati, o colombiano Armando Romero e eu decidimos preparar um livro que fosse um recurso para a criação poética e suas leituras do Surrealismo. Certamente era um projeto de livro impossível e, assim que a neve cedeu, cada um de nós seguiu seu próprio caminho. No entanto, acho valioso preservar este princípio de diálogo:

FM | O tema do Surrealismo parece-me conter ainda inúmeras perspectivas a serem exploradas. Uma delas, por exemplo, é a que toca no entendimento que

artistas e intelectuais têm da realidade cotidiana, das forças que movem a vida das pessoas. Lembremo-nos de Breton que disse em um discurso em 1922 que tanto desejava – até então, pelo menos – uma revolução sangrenta, como se fosse assim que as pessoas pudessem se libertar de todas as formas de opressão. Mas o que acontece é que o controle da revolução implica uma nova forma de opressão, e René Daumal o havia entendido melhor, quando disse que em toda sociedade o povo é quem mais entende a dialética, porque não olha para ela do ponto de vista intelectual, mas vive-a intensamente. Não quero referir-me aqui apenas ao erro da aproximação do surrealismo ao comunismo, mas antes de tocar em um ponto que me parece ter um alto grau de erro e de renovação permanente entre os artistas de todo o mundo – não importa se eles são surrealistas ou não –, que é o abismo que poucos conseguem evitar entre a realidade concreta e sua idealização dessa mesma realidade. O surrealismo, justamente por ter proposto uma subversão na leitura do tema, certamente poderia ter dado maior contribuição a ele, o que acabou não acontecendo. O que você acha se começarmos nosso diálogo falando sobre coisas cotidianas que entraram na poesia e na arte surrealista, mas que não conseguiram entrar na dimensão humana, no caráter da maioria dos artistas e poetas do Surrealismo. Existe uma contradição nisso tudo, ou é natural que assim seja entre os criadores e a vida real?

ARMANDO ROMERO | O mais terrível dessa contradição é que podemos vê-la hoje entre intelectuais, sejam eles poetas ou artistas plásticos, que defendem a ideia de instaurar repúblicas socialistas ou revolucionárias, onde o que se esperaria é ampla liberdade, mas onde o que se consegue é silêncio diante do poder e da repressão. Agora, se formos ao surrealismo, não creio que os problemas venham dos Manifestos ou das proposições de Breton e seus amigos, mas da prática surrealista, onde a liderança se tornou mais importante do que o pensamento. Então o problema é a desobediência, mas não às leis vencidas da sociedade como se gostaria, mas sim às ideias de mudar a vida, mudar o mundo. Foram muito poucos os poetas surrealistas que conseguiram mudar a vida no sentido estrito da palavra, Artaud, Daumal, Desnos...? Embora eu acredite que não é necessário ir à loucura ou ao misticismo ou ao sono hipnótico, para encontrar uma mudança na vida. Essa mudança, essa transformação, também pode ser encontrada na vida cotidiana, desde que você não caia nas mentiras de qualquer tipo de sociedade que não seja baseada no amor, na liberdade e na poesia. E isso ainda é a ilusão de uma outra realidade, que não temos face a face. Por isso, os poetas que querem fugir dessas sociedades marcadas por qualquer tipo de poder, seja de esquerda ou de direita, vivem em eterno exílio em nosso mundo interior, onde os sonhos se realizam dando vida e carne aos nossos fantasmas, compondo paisagens onde impera o amor louco, e onde a relação com o mundo se faz através de vasos comunicantes, ao alto nível da vida. Acho que diante das torres da guerra e do poder é preciso opor as torres de marfim, ou a catacumba como o próprio

Breton queria. A liberdade nos convém por dentro, pois por fora só prevalece a submissão.

FM | Mas a liberdade deve ser tirada de dentro, desvendada como se fosse o melhor de cada um de nós, poetas ou não, já não importa, porque o limite entre liberdade e submissão não pode ser estabelecido pela criação artística. Um poema não pode garantir um mundo melhor para ninguém, nem mesmo para quem o escreve. A liberdade como *um nascimento perpétuo do espírito*, como queria Paul Éluard, sim, mas que se realizasse como tal, que seja algo além da simples liberdade de expressão ou exaltação retórica. O que aconteceu com o Surrealismo, na pior das hipóteses, é que ele tocou em muitas feridas, todas fundamentais para o desenvolvimento de um novo homem, mas não conseguiu abri-las com a veemência necessária, com um grau de ação mais intenso, fazendo-as sangrar sem restrições, destruindo até sua modéstia mais cotidiana, o que fez com que muitos não passassem de uma fantasia de liberdade. É por isso que se deve sempre voltar à importância daqueles que tentaram lutar mais febrilmente com os temas da loucura, da hipnose e do misticismo, como mencionaste acima. São categorias fundamentais que foram tratadas com aquela força mágica de fundir vida e obra em casos como os de Gherasim Luca, Georges Bataille, e aqueles que bem lembras: Desnos, Daumal, Artaud. E assim em outras categorias, como o humor negro, a histeria, as doutrinas herméticas, o amor louco, o maravilhoso, onde se situam tantos poetas e artistas importantes, o que nos leva a pensar nas razões de um certo fracasso do Surrealismo em termos dessa mesma relação proposta como ponto central do movimento, a relação não totalmente impossível entre vida e obra. O conceito de liberdade é a melhor armadilha para revelar a hipocrisia de uma sociedade. O próprio Surrealismo não escapou dessa armadilha, especialmente quando estavam em jogo os postulados morais do movimento. Se voltarmos à fonte original, às três pedras básicas – poesia, amor e liberdade – veremos que a última foi, do ponto de vista moral, sempre condicional, uma teoria com restrições práticas de todo tipo. Aqui poderíamos enumerar os casos mais abjetos tratados diretamente por Breton em relação a opções sexuais ou comportamento social. Mas o Surrealismo não deve ser questionado isoladamente por isso, não indo além de má fé as suspeitas ou rejeições de seus críticos que lhe negam importância com base em tais aspectos. Há muitos artistas e poetas dentro do Surrealismo que não cometeram esses erros, enquanto a história da criação artística está repleta dos casos mais lamentáveis de hipocrisia. A verdade é que nunca foi possível responder que função um poeta deve cumprir na sociedade em que vive. Quando abrimos aleatoriamente as páginas de um livro, o que melhor soa ao nosso espírito são os versos ali encontrados, e as preferências de um leitor mudam para outro, sendo o grau de sensibilidade de cada um o que determina a melhor imagem, o melhor poema. A biografia do autor continua importando mais para a promiscuidade do

mercado. Os maus versos de amor de Paul Éluard continuam fazendo sucesso e sem depender das contradições de seu caráter, assim como as descobertas de tantos erros nas traduções dos textos bíblicos não afetam a fé de um único cristão em todo o mundo. Mas, na verdade, a sinceridade é um atributo considerável, as pessoas acreditam na sinceridade como a pedra indispensável para mover suas vidas. Se a religião, a política e o mercado tentavam envenenar seu ninho sagrado, a sinceridade não poderia perder seu referencial na arte, que deixaria o mundo sem resposta, ou pior, nas mãos de seus compassos falsificados, de seus maus profetas. Por isso, ainda é fundamental voltar ao assunto, lembrando a força que o Surrealismo lhe deu, sua percepção de que *o que qualifica uma obra surreal é o espírito com que foi concebida*, aquela crença incondicional na sinceridade do criador, para voltar sempre ao assunto como quem procura pistas sobre o fracasso da espécie humana. Sim, pois não se trata de uma falha do surrealismo.

AR | É muito interessante que tenhamos iniciado este nosso diálogo informal sobre o Surrealismo, apontando algumas das falhas em seus fazeres e tarefas. Como dizes, as falhas estão mais na forma como alguns dos poetas e pintores interpretaram a sua liberdade criativa e vital, por vezes desrespeitando certos ditames que os identificavam como surrealistas. Mas essas falhas, que, como vimos, começam com a cabeça de Breton, não podem servir para qualificar ou desqualificar todo um movimento, que marcou todas as vanguardas do século XX com seu selo maior. Daí sua grandeza e perpetuidade.

Ora, se refletirmos sobre Dadá, ou seja, se é possível refletir sobre algo que exige a não reflexão para sua compreensão, ou apreensão, veremos que Tzará e seus amigos de Zurique quiseram atirar a última pedra, e com efeito, eles jogaram. Mas jogaram tão longe que ainda não sabemos onde caiu. Pelo contrário, embora o surrealismo atirasse pedras, atirava-as em alvos próximos, que não eram mais do que a casa de um vizinho de Breton, ou o Café de Flore, ou um bar em Montparnasse. E é por isso que ele ainda está conosco, não importa suas metamorfoses, sobre as quais seria bom falar mais tarde. Porque estas pedras, dirigidas contra uma sociedade marcada pelo desperdício da lógica e da razão, que conduziram o pensamento ocidental ao absurdo económico da burguesia, ou ao horror pulverizado pela guerra, caem precisamente no branco dos olhos dos europeus na virada do século. Mais tarde começarão a repercutir em nossas sociedades latino-americanas, quando deixarem de ser sociedades semifeudais para iniciar seu lento processo de industrialização. Daí o seu valor até hoje.

Mas se voltarmos às críticas ao surrealismo, veremos que seres tão distantes, poética e intelectualmente, como Ezra Pound e Pablo Neruda, coincidem em criar para o surrealismo uma atmosfera de covardia, de poetas espartilhados como belas moças, ou de escapistas de uma realidade que eles querem encontrar como uma fonte inescapável para a poesia. Vemos que os problemas da crítica ao surrealismo se entrelaçavam entre aqueles que defendiam uma realidade que

precisava ser modificada, mas não totalmente mudada, vendo-se com olhos lúcidos, mas não alucinados, e aqueles que não compreendiam a luta das metáforas surrealistas para conseguir retirá-los da gaveta onde foram introduzidos por Descartes e seus amigos lógicos e racionais. Lembro-me que um amigo poeta, muito por dentro da corrente da poesia como razão e pensamento, me disse um dia que gostou muito de como eu terminava um dos meus pequenos poemas em prosa e queria saber como eu tinha conseguido chegar a esse versículo final. Disse-lhe que tinha sido um ato automático, que a verdade é que não tinha pensado nisso, mas que tinha saído assim, sem muito esforço. Desiludido, meu amigo poeta me disse que agora, conhecendo sua estranha origem, aquele verso havia perdido todo o valor para ele.

FM | Há um tema fundamental que trata de evocar, que é justamente o das metamorfoses, de uma riqueza tão preciosa que em alguns casos tais mudanças não estiveram ao alcance da sensibilidade de Breton, por exemplo. Mas não falo de forma negativa, como uma crítica, mas sim pensando em singularidades que se manifestam em diferentes tonalidades, saltando de diferentes matrizes, rumo a formas pautadas na mistura, na relação amorosa de ampla dedicação ao outro e na miscigenação. Da mesma forma, com a presença da indústria e do mercado, a arte mais consistente não desanimou, nunca perdeu força diante das armadilhas do sucesso ou do prestígio oficial. Nas artes plásticas, as possibilidades de trabalho e de afirmação estética foram ampliadas de tal forma que técnicas e estilos souberam criar um ambiente propício para realizações, de que são exemplos as capas de discos e a cenografia cinematográfica. O mesmo pode ser verificado na pop art, grafite e instalações. Na literatura, a presença da prosa poética ao permitir a busca de outras linguagens, seja a crônica policial, o teatro, os contos mediúnicos, a ficção científica etc. A simbiose entre essas várias pedras de toque é que vem avaliar a importância de uma outra arte que naturalmente pode voltar a decepcionar por exasperação formal, em muitos casos pela obsessão de representar algo novo a cada letra, a cada forma. Não importa mais se a base desse erro é surrealista ou não. A questão é da mesma ordem do que causou a decepção de teu amigo poeta ao descobrir que não tinha total controle sobre a criação de um poema. A nota triste, que torna o Surrealismo atual e sempre necessário, é a reiterada perda de confiança do homem em si mesmo, a falta de clarividência permanente para nos guiar pelo interior de nossos sonhos, desejos, memórias. A consciência, como a novidade, está em outro lugar. Devemos sempre retornar ao território da unidade rítmica, a unidade mágica que nos põe em maior contato com todas as forças da existência humana. E você não pode chegar a esse ponto de floração ígnea como se fosse um alvo, ou iludido que pode ter domínio sobre ele. O domínio das técnicas não deve ser confundido com o domínio da criação. Há quase um século, o surrealismo repetiu tais preceitos, renovando os cuidados que devemos ter diante dos vícios mais precários da arte. No caso do

nosso continente, há particularidades que exigem maior cuidado ao tratá-las. Mas o que importa é levarmos em conta a necessidade de esclarecer alguns pontos neste encontro, para começar a definir alguns tópicos iniciais, que estão diretamente relacionados ao Surrealismo e à nossa experiência poética. Acho que é preciso ir ao início de tudo, a começar pela atração inicial que o surrealismo exerceu sobre nós e o que descobrimos em sua caixa de maravilhas.

AR | Não sei ao certo se chegamos ao surrealismo ou se ele chega até nós em um dia qualquer, quando menos se espera. Acho que eu estava sentado em minha casa no Bairro Operário de Cali, há muito tempo, quando de repente apareceu aquela luz, montada sobre a pintura de um poema de Prévert, que falava de um café da manhã banhado de amor, e que vinha como um apêndice do meu livro de aprendizado de francês. Desde então, a poesia surrealista tomou conta da minha casa, entrou pelos corredores, tirou o gato da toca, afugentou as formigas, e lá continua empoleirada na abóbada, graças às escadas de um velhinho maravilhoso a quem chamávamos Dom Pacho. Então, para pior, quando pensei que os poemas de amor de Neruda ou os cavalos verdes de Lorca me salvariam, o Pellegrini se lançou torrencialmente sobre a cidade inteira, e tudo alagou. Já não havia cães, mas *licantropos*, os peixes na mesa eram *solúveis*, os poetas eram todos *poetas negros*, qualquer dor de dentes era *a capital da dor*, as facas eram *as armas milagrosas*, no cemitério, todos os cadáveres eram *deliciosos* e *sonhei tanto com você* que as namoradas saíram correndo, fugindo aterrorizadas da *união livre*. Não havia remédio, eu era um poeta surrealista e, pela primeira vez, justificava-se que eu não trocava de meia com frequência.

FM | O mais provável, no meu caso, é que a porta do Surrealismo foi mais do que aberta, arrombada pelo Marquês de Sade, que já me visitou no início da adolescência com seus *120 dias de Sodoma*, livro que imediatamente tornou-se a minha caixa de Pandora de pecados infinitos, os mal-pensados e também os realizados. Foi com Sade que tenho dialogado sobre os conflitos do desejo, a exasperação do sexo, os transbordamentos eróticos que poderíamos chamar de criminosos a partir de nossas sociedades e seus olhares de hipocrisia. É assim que entro no Surrealismo pela janela do erotismo, um erotismo que se mistura com as minhas leituras de teatro e romances, muito mais do que de poesia. É que na biblioteca da casa dos meus pais os únicos livros de poesia eram o *Paraíso Perdido* de Milton e o volume dos sonetos de Shakespeare. Paul Éluard foi o primeiro poeta surrealista que li, quando eu tinha cerca de 16 anos, seguido mais tarde por *El poeta en Nueva York*, de García Lorca, as residências nerudianas, e o brasileiro Murilo Mendes, este último dificilmente considerado um surrealista por causa de sua declarada busca uma *poesia em Cristo*. Mas na verdade foi uma poesia cheia de metamorfose, de imagens dotadas de uma força tão transformadora que me

apaixonaram. No início dos anos 1980, aprendi a ler em espanhol e então os deuses me deram a antologia do Surrealismo em francês, organizada e traduzida por Aldo Pellegrini, que causou uma verdadeira revolução em mim, especialmente porque lá conheci poetas como René Daumal, René Char, Malcolm de Chazal, César Moro, Hans Arp (cujo trabalho visual eu já amava na época)... E o estudo introdutório de Pellegrini, com sua luz sobre os aspectos essenciais do Surrealismo, foi peça fundamental para me desafiar a buscar mais e mais convivência com a poesia e uma melhor percepção do plástico. Tudo foi como uma confirmação de muito do que já havia lido ou intuído em Sade, de tal forma que um novo mundo começou a se revelar com forte presença em minha vida, posteriormente enriquecida pelos romances e ensaios de Bataille. Era a filosofia cativante dos postulados do surrealismo que eu tentava descobrir e que havia mudado toda a minha maneira de ver as coisas.

Episódio 1 – O tempo descendo a escada

Os últimos retratos ressuscitarão ao final da tempestade para o registro dos rostos assombrados. O óleo das selvas mais escuras a que correspondem certas reações da loucura. A mão escorregadia do terror que constitui a finalidade das evidências condecoradas. Como distinguir o sentido contrário de tantos gritos, protestos, achincalhes, esses estados molestos de algumas obras poéticas e dos impulsos entrecortados de estranhos vícios da palidez dos heróis? Um gole de histeria e os rostos se transtornam em conversações fabulares que com frequência são interpretadas como a paranoia irrequieta dos pequenos delitos. A moral é uma insana forma de obsessão. A dignidade é uma mímica que se retalha em cortes sucessivos ao encontro de uma estoica conclusão de suas escrituras. Nada é mais surpreendente do que a evolução do acaso. De acordo com a infalível dedução dos reflexos, o acaso é um privilégio que representa a finalidade errante dos dias. E desperta uma avalanche de profecias sexuais que desabam sobre as aparições místicas e as concepções invisíveis da realidade. O acaso talvez não passe de um truque à procura da pedra encantada da loucura.



Em um livrinho mágico que é um dos marcos da entrada em cena do Surrealismo, já em 1919, André Breton e Philippe Soupault reclamam que *o imenso sorriso da terra não nos é suficiente: necessitamos dos antigos desertos, das cidades sem arrebol e dos mares mortos*. Por esta imagem de *Les champs magnétiques* começamos nossa viagem, pelo imperativo de descobrir outras dimensões de nossa passagem pela terra. O próprio Surrealismo nasce nos diários de bordo da escuna errante chamada Cabaret Voltaire, e suas intensas reuniões de viajantes.

O automatismo era ali a mecânica de cartas-colagens, a afirmação do instante como o carvão propiciador da magia perene da existência humana. A verdadeira compreensão do tempo como um jogo sem fios. A comunicação sublime do eu com seus impronunciáveis outros. Nas páginas da revista *Littérature* o mundo duplo, que levamos dentro e fora, começa a viajar.

Uma viagem que leva em si tanto dos lugares de encontro como da geografia do espírito de cada um de seus participantes. As multiplicações criativas dos abismos pessoais e o fluxo dos olhares em novas formas de explorar o mundo. Nova teoria de horizontes. Uma metafísica do desconhecido. Por aí a vida vai alcançando sua entranhável altivez polimorfa.

Assim nasce o Surrealismo. Com esse sentido incessante de buscar novas terras. Como um centro de atração dos viajantes mais empenhados em desvelar novos truques de união entre imagem e palavra. O entusiasmo de ir e vir por mundos inapagáveis. Este centro, por impulso de vitalidade, desde seu íntimo tem se definido como uma rede de canais em perpétuo movimento. Seu nome não é Zurich ou Paris, mas sim um cabaré e logo um café e mais, as ruas e galerias e portos.

Os jogos e criações coletivas, as alocações do entusiasmo comum, um sem número de atividades enriquecedoras que permitiam levar seu espírito na bagagem de regresso a vários países do mundo. Desse modo o Surrealismo atracou em outros continentes, chegou a Adelaide, Lima, Tóquio, Rabat etc. O Surrealismo chega ao Japão pelas mãos de Nishwaki Junzaburo (1894-1982) e seu encontro com Takiguchi Shuzo (1903-1979), os dois poetas e artistas plásticos, ou na Inglaterra, graças a Roland Penrose (1900-1984) e a formação de um grupo com David Gascoyne (1916-2001), ou no Peru, com o retorno de César Moro (1903-1956) e sua amizade com Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), e assim foi por todas as partes. Porém quase igual a este modo de impulso do movimento também contribuiu a 2ª Guerra Mundial e seus exílios inevitáveis.

Com o tempo se foi descobrindo que era impensável uma prática ortodoxa do Surrealismo, pois tanto se registravam em seu curso ações grupais como isoladas. Além do mais, as viagens propiciaram uma reciprocidade que foi pouco a pouco agregando novas perspectivas, alterando os erros de formação, sem deixar de se basear em sua tríade fundamental: o amor, a poesia, a liberdade. Era necessário livrar-se dos eufemismos da ortodoxia para criar novas visões de si mesmo e do mundo. Nisso o Surrealismo cresceu ao ponto de ser o movimento cultural mais importante do século XX.

Um de seus erros clássicos derivou da rejeição de André Breton de conhecer outros idiomas além do francês. Com isto pôs em cena uma presença mais plástica do que poética no Surrealismo internacional, deixando sob certa obscuridade a grandeza da obra renovadora de muitos de seus poetas. O próprio Breton, acerca da imagem surrealista, anotou no primeiro manifesto:

Para mim, não o nego, a mais forte é a que apresenta o mais alto grau de arbitrariedade; a que requer mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por um de seus termos estar curiosamente oculto, seja por, tendo-se apresentado como sensacional, parecer que termina fracamente (que fecha, bruscamente, o ângulo de seu compasso), seja por tirar de si mesma uma justificativa formal derrisória, seja por ser de natureza alucinatória, seja por, muito naturalmente, conferir ao abstrato a máscara do concreto ou vice-versa, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso.

Esta força de variados timbres provém tanto da imagem plástica quanto da imagem poética. Seu valor transcendente radica na profundidade da imaginação. Bem o compreendia Benjamin Péret, ao dizer que *a poesia é a forma natural de pensamento da humanidade*, ou seja, a poesia como explosão do pensamento em seu ambiente tanto poético quanto plástico. O poema, através da visão surrealista, alcançou a transmissão das verdades mais essenciais ao homem – aquelas que estão feitas de permanente risco e aventura sem fim.

Poetas como César Moro, Enrique Molina, Ludwig Zeller, descobriram uma chave de raízes entrelaçadas que os conduz aos mais altos graus da criação poética em língua espanhola. O mesmo se pode dizer dos gregos Odisseas Elytis, Andreas Embirikos e Matsi Chatzilazarou. De igual modo podemos pensar no japonês de Kansuke Yamamoto, Kitasono Katue e Takiguche Shuzo, ou no inglês de Max Harris, Joyce Mansour ou Philip Lamantia. Os exemplos se reproduzem em muitos outros idiomas e essa chave radica não no antagonismo entre mundo auditivo e mundo visionário – como defendia Breton, elegendo o auditivo como a forma maior de concepção do poético –, mas sim como uma fusão dos dois e sem esquecer os demais sentidos.

Ainda estamos por conhecer as esferas encadeadas do Surrealismo na poesia de incontáveis países. As janelas abertas dessa tempestade que avança muito além dos conceitos de tempo e espaço. Um século se passou desde a escritura de *Les champs magnétiques* e o palco de maravilhas que foi a revista *Littérature*. Um século desde a compreensão dada pelas colagens de uma nova realidade. Um século desde a aventura transcendente dos jogos coletivos, onde a verdadeira poesia se faz no reconhecimento – jamais na submissão – do outro. Essa alquimia dos sentidos atua como uma prova a mais da vastidão do pensamento, como as letras de fogo que ampliam nossa permanência na terra, e sua esfera mágica – a soma do angélico e do demoníaco que brinda o Surrealismo – é o que há construído tudo em nosso tempo.

REPÚBLICA TCHECA, 1927

A tríade fundamental da presença surrealista na República Tcheca é formada por Jindřich Štyrský, Karel Teige e Toyen. Mas há dois outros nomes a serem considerados, cada um deles implicando uma particularidade que devemos abordar: Josef Šima e Vitezslav Nezval. O primeiro, que em 1921 teria passado a morar em Paris, seis anos depois conhece alguns surrealistas, em especial René Daumal, no momento em que se afastam do grupo em torno de André Breton envolvidos em uma polêmica que daria por fruto a criação de *Le Grand Jeu*, disposto a manter vivo o Surrealismo o mais longe possível da sombra do dogma que eles acreditavam ser estimulado por Breton. Josef Šima adere a essa nova formação, e assina a capa da primeira publicação, homônima. Já o segundo deles, Vitezslav Nezval, acaba por se aproximar de Breton, vindo a assinar a tradução, primeiramente em 1930 do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, seguido de *Os vasos comunicantes* (1934) e *Nadja* (1935). Essa aproximação, contudo, vale observar que se dava mais em face da simpatia que Nezval tinha pela defesa recente que Breton fazia do materialismo histórico, pois no que diz respeito ao automatismo, uma das chaves essenciais do Surrealismo, ele era contrário ao seu entendimento.

Como destaca o crítico Pierre Brullé, Nezval persistiu sempre *em sua crítica ao automatismo psíquico como processo criativo, por considerar que a criação artística e poética deve ser conscientemente controlada.*

Ao conversar com um querido surrealista tcheco, Jan Dočekal, ele observou que Nezval, após haver fundado um grupo surrealista em Praga, *mais tarde, ele abandonou a tendência surrealista e dissolveu o grupo. Mudou-se para a posição do realismo socialista. Isso desvalorizou o tamanho de seu próprio trabalho. Orientado para a União Soviética, tornou-se intérprete do socialismo e defensor da cultura socialista. Ele demoliu um templo de seu próprio tamanho artístico.* Jan integra um outro grupo surrealista, Stir up, nascido na República Tcheca em 1995 e que acompanha a trajetória iniciada por Karel Teige, onde ele mesmo trata de aclarar:

A prioridade mais natural dos membros do Grupo Stir up consiste em venerar a atitude surrealista em relação à realidade. A este respeito, é necessário mencionar vários princípios estritos: anticlericalismo, anticomunismo, rejeição do comercialismo e de prêmios e condecorações de todos os tipos. Automatismo psíquico e modelo interno acompanhados de imaginação prolífica são característicos dos esforços criativos realizados pelos membros do Grupo Stir up. Um componente muito importante do processo criativo é a criação por acaso que pode gerar imagens imprevistas. O Grupo Stir up publica o boletim Styxus no qual há espaço para que os membros apresentem tanto as reproduções de suas obras quanto ideias ligadas à sua expressão criativa.

FM | Em uma famosa série de entrevistas radiofônicas que Breton concedeu a André Parinaud, ele observa que *mesmo levando em conta a distância, essas duas áreas de prospecção, escrita automática e os benefícios do sonho hipnótico são tão difíceis de descrever, uma e outra, que quando querem estabelecer limites, há uma ampla gama de incertezas e flutuações.* Estás de acordo? Como podemos entender o imperativo do automatismo hoje?

JAN DOČEKAL | Concordo em um sentido fundamental que há uma ampla gama de incertezas e flutuações entre a escrita automática e o sonho hipnótico. E depois da forçada e demorada possibilidade de leitura repetida de *Os campos magnéticos* (não falo francês), fico feliz em entender este trabalho. É uma festa encantadora da imaginação. Mas minhas ideias de um sonho hipnótico são vagas. A verificação pessoal resistiu, e assim permaneceu, à organização da minha existência, rejeitando as metáforas terapêuticas. No entanto, ambos os métodos não duraram muito. Os próprios surrealistas sabiam o motivo.

No início dos anos 1960, quando eu tinha dezoito anos, sabíamos muito pouco sobre arte imaginativa. No entanto, suspeitávamos que o que não é sustentado ideologicamente deve ser bom. De fontes estrangeiras (literatura profissional

desaparecida das bibliotecas, exposições de arte imaginativa não existiam), ouvimos que um dos métodos do Surrealismo era a escrita automática. Como não havia uma fonte sólida de informação, estávamos confusos. Mas com a misteriosa sensação de que sabemos alguma coisa em toda a miséria da informação. Ele não era um mentor. Havia apenas uma necessidade interna de testar a mágica esperada da digitação automática. Ela veio. Descrevemos com entusiasmo os resultados como excelentes. Mas eles eram catastroficamente estúpidos.

O tempo passou. Em 1968, as barreiras caíram. O influxo de informações textuais e pictóricas para o Surrealismo foi a suprema torrente alegre de ondas claras. Mas apenas por um momento. Em 21 de agosto daquele ano, tanques russos invadiram a Tchecoslováquia. Nos próximos vinte e um longos anos, os bolcheviques russos e tchecos cortaram a liberdade de expressão. A mudança veio com a queda do regime comunista em nosso país em novembro de 1989. Só então a democracia retornou à Tchecoslováquia. Trouxe a libertação do pensamento e da ação, da palavra e da imagem. E como liberar a escrita automática?

No início, ela forneceu novamente informações resumidas que estavam lá há muito tempo, mas depois por muitos anos não foi permitida: O primeiro trabalho escrito pelo método de escrita automática é *Os campos magnéticos* (*Les champs magnétiques*), de André Breton e Philippe Soupault, publicado em 1919. Esta primeira tentativa foi seguida por uma série de outros textos automáticos. Até 1924, quando o grupo surrealista foi oficialmente estabelecido, muitos textos foram publicados em *La Révolution surréaliste*, não apenas por Breton, mas também por Paul Éluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Roger Vitrac e outros. Eles foram criticados: são ilegíveis. As revisões afirmaram coerência temática insuficiente, ausência de um elemento narrativo, baixa qualidade estilística, incompreensibilidade das imagens. As expectativas de digitação automática eram altas, mas as ideias não foram cumpridas. No *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), Breton admite que os textos automáticos atraíram mais a atenção como *peças brilhantes* e os critica pela falta de estêncil e superficialidade, o que se deve ao fato de os autores apenas *andarem pelo papel* e não seguir *o que está acontecendo em si*. Aqui também está a razão pela qual os surrealistas acabaram abandonando o método da escrita automática e encontraram outras formas de expressão.

Aguardávamos a primeira edição tcheca de *Magnetic Fields*, traduzida por Petr Král, até 2014. O texto editorial (Analogon Association, Praga, 2014) diz: *O livro de André Breton e Philippe Soupault é um texto inaugural do Surrealismo. Há um humor cético e um niilismo alegre do Dada*. Talvez a edição tcheca ajude finalmente a corrigir as ideias pré-diluvianas que ainda prevalecem em nosso país sobre o Surrealismo e a escrita automática, das quais *Os campos magnéticos* são o primeiro exemplo de programa. Em vez da escuridão do inconsciente e dos instintos *baixos* do

psiquismo, a escrita automática é subitamente transformada em puro assombro com o desconhecido e na alegria do jogo criativo relâmpago.

FM | Qual importância atualmente se credita à revista *Surrealismus*, dirigida por Nezval, cujo único número saiu em 1936?

JD | Eu possuo uma reimpressão associada da revista *Surrealismus* de Nezval e outras revistas surrealistas. Entre elas estão os dois únicos números da publicação mensal de arte contemporânea *Zvěrokruh 1* (Zodiac) e *Zvěrokruh 2*. Eles foram editados por Vítězslav Nezval. O primeiro número, 48 páginas, foi publicado em Praga em novembro de 1930. O segundo, 58 páginas, no mesmo ano, um mês depois. Ambos com uma riqueza de contribuições, principalmente de surrealistas tchecos e franceses. Tudo isso para o orgulho soberano de Vítězslav Nezval, que tinha uma grande paixão pela causa.

Mas você está perguntando sobre o *Surrealismus* da revista de Nezval. Isso também está incluído na reimpressão perfeitamente executada acima mencionada. Esta é uma edição única muito importante de 1936. A reimpressão foi publicada em 2004 pela editora de Torst, em Praga. O preço era alto na época, mas hoje sou um proprietário feliz. A revista *Surrealismus* de Nezval é um verdadeiro tesouro do Surrealismo. Excepcional e inacreditável. Um belo testemunho da atividade surrealista na Tchecoslováquia.

A revista *Surrealismus* foi concebida como trimestral. Acabou saindo apenas uma única edição. Nomes de alguns autores: Biebl, Breton, Beetle, Crevel, Éluard, René Char, Katy King, Kunstadt, Messens, Nezval, Péret, Styrian, Teige; Toyen. A capa era uma colagem de Jindřich Štýrský de 1935 e a parte pictórica reproduzia principalmente obras de Štýrský e Toyen da primeira exposição do Grupo Surrealista na República Tchecoslovaca, além de trechos de obras de surrealistas parisienses.

Mas as coisas e os acontecimentos também têm seus destinos. A revista, representada por um único número, pereceu na luta ideológica. Nezval dissolveu o grupo surrealista em 1938. Ele expressou assim seu desacordo com as visões anti-soviéticas da maioria dos membros (especialmente Karel Teige). Essas visões começaram a surgir depois de 1936, quando a situação na URSS começou a ser conhecida não apenas de fontes oficiais (ou seja, soviéticas).

FM | As vertentes estéticas conhecidas como Poetismo e Artificialismo, qual a contribuição desses movimentos para a definição do Surrealismo em Praga e em que exatamente eram distintos do que defendia Breton em seu *Primeiro Manifesto*?

JD | Os termos Poetismo e Artificialismo são diferentes, mas ambos influenciaram o Surrealismo. Eles foram criados em momentos diferentes com

origens distintas, por instigação de outros artistas. E resumo? Entraram no Surrealismo por portas desiguais.

O Poetismo é mais velho. Tem suas raízes na poesia proletária da década de 1920, no ambiente do grupo de vanguarda Devětsil (*devětsil* é o nome tcheco de uma planta perene com efeitos curativos). O Poetismo não se espalhou para fora do país. Ele permaneceu exclusivamente na direção da vanguarda tcheca. Ele viveu na literatura tcheca até a Segunda Guerra Mundial. Em resposta à década de 1980 nas letras muito populares das canções de Jiří Suchý no Teatro Semafor em Praga. Os autores do Poetismo enfatizavam imagens poéticas sujeitas à lógica. O principal objetivo do poema era brincar com a criatividade. Tudo amarrado com uma bela rima. Uma das obras básicas do Poetismo foi o livro de poemas de Vítězslav Nezval chamado *Pantomima*. O Poetismo não era apenas um programa literário. Ele tinha a ambição de se tornar uma nova porta de entrada para o mundo. A vida era um poema, um poema era uma vida. O poeta buscava a poesia distante da ideologia. Ele foi um exemplo de otimismo cheio de esperança e alegria após as longas dificuldades da Primeira Guerra Mundial. A base da filosofia do Poetismo foi o esforço para eliminar a alienação humana e as relações interpessoais distorcidas.

O Poetismo tornou-se o ponto de partida do Artificialismo. Esta foi a direção da pintura tcheca, fundada em 1926 em Paris por Jindřich Štýrský e Toyen (nome real Marie Čermínová). O Artificialismo mostra interesse em processos psíquicos inconscientes, psicanálise e visa uma ampla gama de pintura imaginativa. Štýrský e Toyen usaram composições com formas ligadas à natureza em suas pinturas. Eles as exibiram principalmente em espaços sem importância.

Jindřich Štýrský escreveu em seus textos: *Não me considero explorado. Ninguém no mundo pode alienar o resultado do meu trabalho.* O *Primeiro Manifesto do Surrealismo* de Breton foi criado em 1924. Um ano antes de Štýrský e Toyen chegarem a Paris, onde eles encontraram uma atmosfera artística diversa. Logo, já em 1926, esses dois *praguenses* publicaram o manifesto do Artificialismo. Não há dúvida de que Štýrský acompanhou de perto o surgimento do conceito surrealista. De acordo com o testemunho de Vítězslav Nezval, Štýrský estava muito otimista na época. O Surrealismo tinha o entusiasmo revolucionário de seus protagonistas, mas faltava clareza emocional. Surge a questão de saber se o Surrealismo, na forma em que Breton o introduziu, poderia ter oferecido a Štýrský mecanismos criativos adequados ao seu estado de espírito.

Algumas tendências do espiritualismo, incluindo a meditação, também eram inaceitáveis para Štýrský. Eles certamente concordaram com Breton sobre isso, mas a questão permanece: até que ponto Štýrský recebeu o espírito de Breton? Se percebemos o Artificialismo em sua expressão interior, então podemos falar em termos de pitoresco, lirismo, humor iluminado e mistério sutil. Segundo Taige, o

artificialismo foi uma das materializações finais do lirismo na pintura. Ao discutir *O Surrealismo na pintura* de André Breton, acusou-o de promover abordagens literárias. *Breton parece estar fugindo do lirismo puramente artístico, da poesia das cores, da escuridão e das próprias formas.*

Poderia o espírito de Breton ter vencido Jindřich Štýrský? Provavelmente difícil. O resultado foi a forte postura de Štýrský sobre o Surrealismo. Ele escreveu: *Esse espírito surrealista completamente desenganado é ampliado ainda mais além da realidade pelo princípio programático do acaso. É até permissível rotular como um poema o que é alcançado por uma combinação aleatória de manchetes cortadas de jornais. Na minha opinião, é completamente impossível que o lirismo colorido artificialmente concentrado seja baseado nos princípios de Breton.*

Mas apesar de todas as inconsistências com as conclusões de Breton, Štýrský tornou-se membro fundador do grupo surrealista em Praga. Ele foi levado ao Surrealismo por poemas pictóricos com associações livres de ideias concretas. No entanto, junto com Toyen, ele encontrou seu próprio caminho para a expressão poética original, para o Artificialismo. Baseia-se no valor associativo e evocativo da estrutura abstrata de cores. Štýrský foi um dos primeiros realizadores da colagem colorida, lidando com as questões da interpretação dos sonhos. Associadas a Štýrský estão as tendências ao erotismo e ao humor negro. Sua peculiaridade pessoal e artística foi fator essencial na formação da personalidade que entrou na história da cultura europeia nas décadas de 1920 e 1930.

FM | Que papel desempenha a revista *Analogon* (2020) na atualidade do movimento surrealista em teu país?

JD | Primeiro o contexto histórico. Na Tchecoslováquia, houve uma virada política fundamental em novembro de 1989. Após quarenta e um anos de demagogia comunista e marxismo distorcido, a democracia pluralista retornou à Tchecoslováquia. Em 31 de dezembro de 1992, o país foi dividido em dois estados soberanos, a República Tcheca e a República Eslovaca. O movimento surrealista é um dos componentes ativos nos eventos culturais gratuitos da República Tcheca. Seus seguidores professam o legado dos clássicos do Surrealismo, influenciados pelas mudanças dos noventa e oito anos desde o *Primeiro Manifesto do Surrealismo* de Breton.

Sigmund Freud escreveu: *A cultura não está aqui para esquecer a realidade, mas para tornar a realidade maior para nós.* Isso também pode ser aplicado ao Surrealismo. Até o atual.

Falando em uma palestra em 2 de abril de 1973 no Instituto Francês de Nápoles, José Pierre disse: *A revolta continua sendo a força motriz do Surrealismo, e se esse poder faltar, não podemos mais falar de Surrealismo.* E 20 anos antes, em 1944, Pierre

Mabille afirmava: *Considero que o principal valor do Surrealismo é a introdução do maravilhoso na experiência cotidiana. O Surrealismo nos ensinou: quando a realidade parece cada vez mais sombria, é porque não se sabe ver seu grande ser trêmulo, limitado por uma educação deliberadamente destinada a cegá-lo à censura estética dependente do passado. O Surrealismo nos ensinou que quando uma pessoa era surda em um mundo mudo, era porque era surda pelos modos mais estúpidos de uma parte da sociedade repetidos por nossos professores. O Surrealismo nos ensina a ouvir uma voz interior que é capaz de ditar um poema a qualquer minuto.* Confesso que não sei até que ponto tudo isso ainda é verdade hoje. Se sim, na República Tcheca também?

Até onde sei, *Analogon* é atualmente a única revista surrealista sólida na República Tcheca. Ela tem um nível que definitivamente merece reconhecimento e sensibilidade. *Analogon* foi fundada por Vratislav Effenberger, um dos representantes do Surrealismo tchecoslovaco. O primeiro número foi publicado em junho de 1969. No mesmo ano, a publicação foi interrompida por uma decisão do poder estatal comunista. O segundo número foi publicado vinte e um anos depois, em 1990. Desde 1994 seu editor-chefe é František Dryje.

Analogon se concentra na interação da imaginação e do pensamento crítico. Combina principalmente as áreas do Surrealismo, psicanálise e antropologia cultural. Contém obras críticas e teóricas, ensaios literários e filosóficos, resenhas, jornalismo e obra literária gratuita. Surrealistas tchecos e eslovacos publicam em *Analogon* – Jan Švankmajer, Martin Stejskal, František Dryje, Bruno Solařík, Jan Gabriel e outros. A equipe editorial concentra-se nas obras dos clássicos do Surrealismo, da psicanálise e da vanguarda. Entre os autores tchecos, destacam-se principalmente Vratislav Effenberger, Bohuslav Brouk, Závěš Kalandr, Karel Teige. Dos estrangeiros: André Breton, Louis Aragon, Antonin Artaud, Georges Bataille, Salvador Dalí, Sigmund Freud, Alfred Jarry, C. G. Jung, Benjamin Péret, Philippe Soupault.

Cada edição de *Analogon* tem um tema frontal. Mencionarei de forma informativa os tópicos das cinco edições mais recentes: Ouro do Tempo, Cauda do Romantismo, Desperdício e Detritos, Dialética e Paradoxo, Mal/Crime.

ILHAS CANÁRIAS, 1932

As viagens foram uma das grandes fortunas do Surrealismo. Curiosamente as guerras foram um dos elementos constitutivos desse fortuito mapa de deslocamentos. De outro modo André Breton não teria chegado a muitos lugares. No caso de Tenerife, o poeta francês se beneficiou de algo defendido por ele mesmo, a poesia como um bem comum, a vida compartilhada, o que levou os tinerfeños Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik e Agustín Espinosa, que

então dirigiam a revista *gaceta de arte* – desde o princípio a publicação grafava seu título em minúsculas –, ao lado de outros amigos de aventura surrealista, a custearem as despesas de viagem e hospedagem de Breton, sua esposa e Benjamin Péret. Em maio de 1935 o vapor norueguês São Carlos aporta em Tenerife. O trio europeu era acompanhado de Paul Éluard, que não teve permissão para desembarcar por questões de saúde. Pérez Minik certa vez lembrou que as despesas com o navio foram pagas ao longo de dez anos. O grupo ficou nas Ilhas Canárias de 4 a 27 de maio. O período teve uma agenda que incluiu a realização da 2ª Exposição Internacional do Surrealismo e uma série de conferências, das quais também participaram Pedro García Cabrera e Agustín Espinosa. Iguamente havia sido programada a projeção de *L'age d'or*, que não foi possível graças à intervenção de um grupo católico que convenceu as autoridades de que se tratava de um filme anticlerical e pornográfico. Dois outros aspectos foram relevantes nesse momento, a redação de um manifesto assinado por Breton, Péret e os poetas da *gaceta de arte*; e a descoberta do vulcão Teide por Breton, presente em célebre passagem do livro *L'amour fou*. Em *L'air de l'eau* (1934), o poeta havia evocado a ilha de Tenerife, em livro acompanhado por desenhos de Giacometti que desenha o Teide na palma de sua mão. Quando Breton se foi – para mim persistirá uma mínima estranheza de como terá se comportado em uma ilha de língua espanhola alguém que se recusava a falar este idioma – os integrantes da *gaceta de arte* foram confrontados pela brutal violência do golpe de estado franquista que destinou a cada um deles um futuro distinto e sofrido, da prisão de Pérez Minik ao desemprego de Espinosa; do assassinato de Domingo López Torres ao inferno em que se transformou a vida de García Cabrera – encarcerado em um navio-prisão, juntamente com outros políticos republicanos acusados de socialistas, posteriormente seria enviado para o campo de prisioneiros da Villa Cisneros, no Sahara espanhol, onde, em março de 1937, conseguiu escapar e seguiu para Dakar, permanecendo escondido por sete meses; no entanto, ao tentar retornar à Espanha, sofreu um acidente de carro, que lhe queimou as pernas, e foi novamente detido em Granada, desta vez ficando preso até 1946; mesmo após libertado, com o fim da guerra, permaneceu em prisão domiciliar, na cidade de Santa Cruz de Tenerife, onde ocupou um cargo burocrático inexpressivo.

No caso do referido manifesto, intitulado Manifesto surrealista de Tenerife e assinado por Breton, Péret e todo o grupo da *gaceta de arte*, vale ressaltar como tônica central o último parágrafo do mesmo, em que seus signatários se declaravam *contra a indiferença política e a inércia social dos escritores que contribuem para escravizar o homem, sem tomar posições pela sua libertação*. A posição estava naturalmente tomada e inclusive posteriormente se publica, na *gaceta de arte*, um documento que tem por título justamente “Posición de *gaceta de arte*”. No entanto, o manifesto praticamente se restringe a seguir concordantemente as palavras de

Breton proferidas em sua conferência em Tenerife. Mesmo observando a pertinência de uma indagação lançada logo em suas primeiras linhas, o que se segue é a opinião do poeta francês a respeito. Eis a questão: *Não será que a humanidade vive momentos psicológicos de verdadeiro contágio coletivo em que se apagam as aquisições individuais, momentos em que o inconsciente social é colocado em primeiro plano?* O próprio Breton observa que a arte não deve, sob hipótese alguma, perder de vista seu objetivo central, de *revelar à consciência os poderes da vida espiritual*. E, um pouco adiante, lemos: *O surrealismo fornece o sistema pelo qual é possível a libertação espiritual do homem de todos os preconceitos*. E, ainda nas palavras de Breton: *A imaginação artística deve permanecer livre, A obra de arte, sob pena de perder o seu próprio ser, deve ser desligada de qualquer tipo de fim prático*.

Este é um aspecto primordial já pressentido naquela ocasião pelos surrealistas e que permanece ainda hoje a mesma espécie de símbolo desfigurado da realidade. Se em um primeiro momento o homem, e não apenas o intelectual e o artista, foi levado à perda de contato mais íntimo com *os poderes da vida espiritual*, com o tempo o que na época parecia uma fonte de resistência, a criação de um mito coletivo, teve essa posição apropriada por uma sociedade de consumo, ao ponto de se verificar uma desmitologização completa, mergulhando o homem em um vazio, ao deixar de presumir importância mínima a qualquer caracterização de sua presença no mundo. A rigor, se trata de uma antevisão de Breton, de que as sociedades humanas seriam vilipendiadas pela coisificação imposta pelas leis de mercado.

No texto “*Posición de gaceta de arte*”, mediante uma série de afirmações, encontramos algumas sugestões que poderiam ter sido postas em prática, a exemplo de *estimular todos os campos de experimentação plástica e literária, consequência do reconhecimento do atual estado de crise e corrupção, para abrir o caminho que conduzirá a um novo mundo de valores culturais*. Ao mesmo tempo em que, parágrafos à frente, se observa *a necessidade de conciliar todas as tendências que lutam para destruir um sistema atrofiado de expressões artísticas e tentar trabalhar no estabelecimento de novas formas, positivas para uma nova ordem*. É preciso dizer que a redação do manifesto não foi um ato de todo tranquilo e encontrou alguns choques de opinião, embora após a sua escritura os integrantes da *gaceta de arte* tenham assinado também um documento que logo seria publicado na revista *Cahiers d'Art*, em Paris, onde lemos:

Entre os principais grupos que merecem a nossa mais determinada atenção está o movimento surrealista, no qual vimos desde o início um dos instrumentos mais interessantes à disposição de uma cultura viva abrir caminho no meio das constantes ameaças sofridas pela independência do espírito e da coerção e das falsas obras de engenharia com que o capital, o Estado, a religião, a moral, a pátria, a família etc., canalizaram e ergueram edifícios convencionais ao serviço dos seus interesses unilaterais, com preciosos materiais subconscientes em cuja energia eles descansaram.

Agustín Espinosa (1897-1939) foi o senhor de um castelo de cartas eróticas, o mestre de andanças erráticas pelas ruas de uma cidade imaginária repleta de artifícios sexuais que buscavam a todo custo – um custo mesclado de sátira arruaceira e fina ironia – dessacralizar a realidade de seu tempo. Ele mesmo diria: *O que procurei alcançar, acima de tudo, foi isto: um mundo poético; uma mitologia motriz. A minha tentativa é criar uma nova Lanzarote. Uma Lanzarote inventado por mim. Seguindo a mais ampla tradição da literatura universal.* Lanzarote é a ilha mais oriental do arquipélago das Canárias, uma região repleta de vulcões adormecidos, onde foi morar Espinosa em 1928. A ilha é o cenário imaginário de *Lancelot, 28°-7°, guía integral de una isla atlántica* (1929), mas sobretudo da novela *Crimen*, este livro fascinante, novela maldita, provocativa, com que Espinosa inaugura o gênero no surrealismo em língua espanhola. Publicada originalmente em 1929, teve sua tiragem ocultada, em grande parte destruída pelo Franquismo, foi recuperada em 1974, mas somente em 2019 alcançaria uma edição definitiva.

Pedro García Cabrera (1905-1981) tinha por seu arquipélago natal uma paixão entranhável que o levava a considerar essas ilhas como *mães de mitos com anjos tatuados e tambores*, e praticamente a essa paixão dedicou sua vida, sua obra, forças mescladas em uma única fonte de vitalidade. Essa integridade incondicional acabou sendo ameaçada pela virulência do franquismo. Jamais lemos, no entanto, uma linha de rancor em seus escritos, em momento algum se desfez da força mágica da palavra. Ao escrever sobre Apollinaire, referiu-se ao surrealismo destacando sua capacidade de iluminação de *um verdadeiro mundo de conquistas ilimitadas*. E ele próprio foi igualmente um inovador, de que é exemplo a prosa poética de *Los senos de tinta*, escrito em 1934, porém tendo permanecido inédito até que fosse incluído em sua obra completa publicada postumamente em 1987. Livro de descaminhos sinuosos e transfigurações da linguagem, a começar pela própria prestidigitação que cria ao deslocar o protagonista de seu relato, de uma suposta amante para o corpo da escritura, criando uma atmosfera mítica de naufrágio amoroso, onde as tintas se confundem com o sangue, os rios com as veias em suas viagens pelo interior da escrita, uma voluptuosa geografia do desejo e sua atração pelo mistério. Livro fundamental não apenas na bibliografia de García Cabrera, mas sim de todo um espectro estético da tradição espanhola. Livro tão envolto pela atmosfera surrealista que até mesmo a sua existência foi entrecortada pelo que se poderia chamar de acaso objetivo, lembrando que os originais, quando foram resgatados, se encontravam sem alguns parágrafos iniciais e as folhas finais.

Na revista surrealista *Minotaure* # 3-4, editada em 1933, em uma enquete sobre o encontro capital que marcou a vida de vários entrevistados encontramos esta

resposta dada por Domingo López Torres (1907-1937): *Meu primeiro encontro capital ocorreu por volta dos nove anos: um livro técnico sobre casamento e higiene foi, para o meu temperamento da época, o primeiro livro que exacerbou meus desejos, o primeiro livro pornográfico que chegou às minhas mãos. Esse livro me ensinou a hipocrisia do preconceito e o mistério imponderável das grandes pessoas. Senti então a vergonha das minhas partes sexuais dentro de minha bermuda.* Além de sua poesia, onde cabe destacar a importância de *Lo imprevisto*, livro que situa seu autor entre os poetas mais notáveis da geração, López Torres também deixou inúmeros ensaios, que pretendia publicar sob o título de *Surrealismo*, o que acabou não sendo possível. Em um desses escritos, situou o artista surrealista como alguém que *deixa livre passagem à expressão espontânea do subconsciente, agindo como meio para si mesmo, captando das janelas mais altas as paisagens mais baixas do espírito.* Em 1937 seu corpo foi lançado ao mar dentro de um saco, como resultado de um dos momentos mais abjetos do regime de Franco.

Ao escrever sobre López Torres, o crítico Roberto García de Mesa, que o situa como *uma das mais relevantes personalidades da literatura das vanguardas históricas nas Ilhas Canárias*, sintetiza seu vínculo com o surrealismo de um modo que exige a sua presente reprodução:

Domingo López Torres voltou a sua poesia para um surrealismo comprometido com a revolução proletária e os conflitos do seu tempo. Neste sentido, a sua poesia evolui a partir de uma visão da paisagem meridional, selvagem, humanista, em Diário de un sol de verano (1929) – em linha com o que afirmava Pedro García Cabrera no seu ensaio “O Homem em função da paisagem” (1930), texto ideológico do espírito da revista Cartones (1930) –, até se preocupar com uma estética intimamente ligada ao surrealismo, que, sem desconsiderar a imaginação e o grotesco, não deixou de apontar problemas sociais, como a invasão de pragas de gafanhotos, o uso da liberdade individual, a subversão dos costumes burgueses através da libertação sexual etc.

O artigo de García de Mesa foi escrito por ocasião da localização de um poema inédito de López Torres, que julgo relevante copiar:

ESCÂNDALO

*Perdidos na noite daquele cinema,
para lá dos últimos assentos,
bem perto das alegrias e fortunas,
tu e eu, pelas calçadas da multidão,
em um filme que não termina e sempre começa.
Lembro que Anny Ondra eram teus seios,*

teus olhos e teus lábios,
que foram deslocados
por todos os meus corredores interiores.
Que alegria e que gritos!
É assim que entramos no mundo dos véus
que inventou a tela e os suspiros.

*

Ontem, dois namorados foram surpreendidos em um cinema desta cidade, atropelando a moral burguesa, num tal estado de limbo e descaramento que a força pública teve que intervir. Outros casais aplaudiram nos últimos assentos.

Domingo Pérez Minik (1903-1989) foi outro notável companheiro de armas do grupo à frente da *gaceta de arte*. Um de seus fundadores, dedicou sua vida aos estudos críticos, tendo sido responsável por volumes fundamentais sobre a tradição do teatro, tanto na Espanha como mais amplamente na Europa, o mesmo em relação ao romance. No que diz respeito ao surrealismo, é um imperativo apontar inicialmente seus livros mais abrangentes: *Antología de la poesía canaria* e *Isla y literatura*, respectivamente de 1952 e 1988. Neste último, que se revela como um tratado sobre poética, em certa passagem lemos: *La poesía es esa actitud del hombre más cerca de lo universal y, al mismo tiempo, la que con más fácil movimiento se concreta en voz y canto personalísimos. La poesía es una alquimia que lo atasca todo, pero asimismo es la más firme realidad del alma de los hijos de un archipiélago como el nuestro*. Mais especificamente sobre o surrealismo, Pérez Minik publicou *Facción surrealista de Tenerife* (1975), onde se encontra toda a gênese e desdobramentos deste que foi o ambiente mais rico e renovador das letras no arquipélago.

O artista Eduardo Westerdahl (1902-1983) foi destacado pintor surrealista, assim como crítico e escritor. Foi o organizador da 2ª Exposição Internacional do Surrealismo – uma sugestão de Óscar Domínguez, que também se encarregou de reunir em Paris as 76 obras que integravam a mostra –, e um dos fundadores da *gaceta de arte*. Westerdahl foi um dos principais promotores da vanguarda, tendo disseminado o surrealismo e a abstração na Espanha e, em sua Tenerife natal, estabeleceu vínculos com várias associações espanholas. Graças à sua constante atividade como agitador cultural, que abrangia fotografia, arquitetura, cinema e teatro, publicações e, claro, arte, ele manteve relações estreitas com muitos artistas, em especial com Óscar Domínguez – este artista na época já integrava o grupo surrealista de Paris –, tendo também trabalhado como crítico de arte para uma grande variedade de catálogos e monografias, além de organizar todos os

tipos de exposições e eventos de arte, entre eles a Escuela de Altamira. É possível dizer que sem a sua presença a *gaceta de arte* não teria alcançado a vida e a circulação relativamente longas que teve. Cabia a ele redigir e dar a forma definitiva aos manifestos que a revista publicou ao longo da sua existência. Além disso, foi Westerdahl quem inicialmente desenhou a tipografia do cabeçalho, assinando ainda notas de leitura, ensaios, resenhas e crônicas. De qualquer modo, cuidando de não ofuscar a ampla visão de Westerdahl, atento à multiplicidade de oferendas estéticas de seu tempo, destaca Belén Castro Morales, que *seu relativo interesse pelo surrealismo foi o resultado de um processo de análise diante da encruzilhada política e estética em que muitos intelectuais de esquerda tiveram que definir os termos de seu compromisso, sem se curvarem para obedecer aos preceitos estéticos do realismo socialista do stalinismo.*

Recordo que quando estive em Tenerife um amigo me levou para conhecer a milenar árvore do dragão, *Dracaena draco*, e ali à sua volta conversamos sobre o fato de que André Breton havia apelidado o pintor Óscar Domínguez (1906-1957) de *Dragonnier des Canaries*, em homenagem à conjunção espiritual da planta e do artista. Domínguez passou a viajar com frequência a Paris a partir de 1926, tendo ali se estabelecido 10 anos depois. Da Europa ele passou a colaborar intensamente com a revista *gaceta de arte*, e também assinou a capa de vários livros, dentre eles *Crimen*, de Agustín Espinosa. A seu respeito disse um de seus companheiros no grupo surrealista, Georges Hugnet, que Domínguez *interpreta a realidade com tenacidade que se pode dizer dele, mais do que de qualquer outro, que pinta como sonha*, mais adiante destacando que nele *encontramos a todo momento a preocupação de construir um mundo novo, de pegar o que é para extrair o que deveria ser, o que será*, concluindo que Óscar Domínguez *mescla realidade e ficção do consciente e inconsciente, de artesanato e automatismo*. O artista deixou um único livro de poemas publicado, *Los dos que se cruzan*, em 1947. Em 1952, a morte de seu amigo Paul Éluard teve um impacto devastador em Domínguez, que desenvolveu uma obsessão pelo tema da morte. Posteriormente, diante do fracasso de sua última exposição, este imenso artista suicidou-se em seu ateliê em Montparnasse.

Outro papel preponderante, no sentido de incontestável inovação, quando nos referimos à vida da revista *gaceta de arte* e sua marca fascinante de 38 números publicados regularmente, de fevereiro de 1932 a junho de 1936, diz respeito ao projeto gráfico em si. Belén Castro Morales, em um importante estudo sobre o periódico, observa:

O desenho nítido da gaceta de arte já propunha o estilo de um novo tempo. A revista irrompeu no cenário gráfico espanhol com um layout inédito pela composição refinada e

pelo equilíbrio entre as colunas de texto, as fotogravuras e os espaços em branco da página. Um ponto negro de espessura variável substituiu as linhas e caixas usuais para separar o conteúdo. Mas o que mais chamou a atenção nessa ordem arquitetônica e mondrianesca de suas páginas (Westerdahl) foi o conceito radicalmente moderno da tipografia: desde o cabeçalho, desenhado pelo próprio Westerdahl, até os tipos inspirados na Bauhaus, adotaram o uso sistemático da minúscula como indício da desmistificação de valores antigos; prática que abandonaram a partir do número 23 (1934) para regressar ao sistema burguês e assim facilitar a penetração social das suas mensagens, embora tenham mantido as letras minúsculas nos cabeçalhos e manchetes até ao final.

Se por um lado a geração de *gaceta de arte* foi violentamente fracionada, em grande parte pela guerra civil espanhola, esse processo brutal não evitou o surgimento de algumas obras de aperfeiçoamento e renovação das artes – em especial a poesia e a pintura – em terras canárias. Obras inconclusas, muitas delas, mas nem por isto sofreram uma derrota na concepção de sua estrutura – algumas intuitivamente cresceram na forma de diários, como se em seu íntimo soubessem dos riscos de alguma inesperada interrupção. Hoje a celebração dessas obras visionárias – *Dársena con despertadores* (Pedro García Cabrera), *Crimen* (Agustín Espinosa), *Lo imprevisto* (Domingo López Torres), ou mesmo os textos críticos, como a série de ensaios de López Torres dedicada ao surrealismo ou a *Facción surrealista de Tenerife* de Domingo Pérez Minik, dentre alguns outros – espelha com clarividência a riqueza estética de uma época de intensa agitação para o fortalecimento cultural espanhol. Particularidades encontradas em todas elas dão as cartas de uma vitalidade que foi mais além dos recursos estritamente insulares, superando o contexto regional e até mesmo nacional. López Torres, por exemplo, chama a atenção para a estrutura de uma novela singular como a de Espinosa: *Com as suas obscenidades e cenas macabras, Crimen contrariou a perspectiva dos setores mais conservadores da crítica literária e dos poderes dominantes, razão pela qual foi tantas vezes vilipendiado.* Ele próprio, como recorda José Ismael Gutiérrez, escreveu que a pintura de Óscar Domínguez *conseguia um equilíbrio entre a variedade excessiva e onírica da técnica de Dalí e a delicada simplicidade das obras de Joan Miró.* Fragmentação de linguagens, automatismo psíquico, vislumbres embrionários da realidade antecipados na paisagem onírica, transgressões morais, anotações de sentido ambíguo, truques de toda ordem que fizeram desses jovens poetas de *gaceta de arte* uns feiticeiros demasiado humanos que deram ao arquipélago uma carta de princípios que foram buscar na profunda intimidade de seu espírito, uma vertente de milagres poéticos que fez das Ilhas Canárias um dos ninhos mais refulgentes do Surrealismo em todos os tempos.

As casas por onde as ilhas foram paginando sua iniciação. Lugares recônditos que só a alma alcança. As ilhas são o centro espiritual do voo. O tanque invisível onde a ave prepara a excelência de suas asas. Mais do que agitação de um mundo ulterior ou o templo submerso onde os vulcões procriam suas caudas de destruição, as ilhas estão sob o cuidado dos deuses que ofertam seu corpo como refúgio amoroso ou sedutora fortaleza de luzes. As ilhas visionárias de Agustín Espinosa e Domingo López Torres. A lavoura estelar que resplende das páginas de Domingo Pérez Minik e Pedro García Cabrera. O santuário que tem início nas tintas de Eduardo Westerdahl e Óscar Domínguez. Da metáfora transcendente dessas ilhas que todos levavam em seu íntimo surgirá de modo incessante uma multidão de luzes que se espalham por toda a terra. Como uma insólita safira que nos liberta de todos os grilhões da miséria humana. As ilhas são o vaso da criação. A taça hermética onde nascemos mil vezes.

GRÉCIA, 1933

Certamente seria grande o espanto daquele que desse pela ausência da lírica grega no ambiente das vanguardas, em especial do Surrealismo. Nosso encontro com três destacados estudiosos da situação geral da poesia grega em sua relação em especial com a Europa permitirá uma melhor compreensão do tema.

Nikos Stabakis é autor de um livro fundamental: *Surrealism in Greece: An Anthology – Surrealist Revolution Series* (University of Texas Press, 2008). A crítica Karen Emmerich credita relevante importância a este trabalho de Stabakis considerando a injusta ausência da lírica surrealista grega do mapa mundial do Surrealismo. Como ela mesma observa, *até hoje escritores e artistas gregos, mesmo aqueles que conhecem pessoalmente Breton, são negligenciados em antologias e relatos críticos do Surrealismo internacional*. Em ensaio de Stabakis que publicamos na *Agulha Revista de Cultura* (# 134, maio de 2019), o ensaísta e tradutor assinala que *certos críticos, cuja hostilidade ao Surrealismo é complementada por uma tendência a pronunciar declarações definitivas, muitas vezes argumentam que o movimento floresceu na Grécia em uma extensão inigualável em qualquer outro país, exceto talvez na França. Esta afirmação, que opta por ignorar a dinâmica internacional do Surrealismo, baseia-se na influência impressionantemente ampla que o imaginário surrealista exerceu na poesia grega dominante: um fato real, embora alarmantemente reminescente do jogo dos sussurros chineses, pelo qual a explosão original é muitas vezes evocada e substituída eventualmente por seu pequeno eco. No entanto, o fenômeno não deixa de ter sua importância, pois na Grécia, ao contrário de muitas outras culturas (principalmente as de língua inglesa), tem sido impossível, mesmo no nível das tendências literárias mais conservadoras, ignorar completamente o Surrealismo*.

Por sua vez, o filólogo espanhol José Antonio Moreno Jurado, estudioso e tradutor da lírica grega, de quem traduziu boa parte de seus poetas contemporâneos, medievais e clássicos, tem sido um intelectual com duras críticas a essa relação abafada ou mesmo anulada entre Grécia e Europa. No plano da poesia, em entrevista que deu a José María Rondon (*MálagaHoy*, 2018), observa, ao tratar dos paralelismos existentes entre a Geração do '27 espanhola e seu equivalente cronológico grego, a Geração do '30, haver procurado *investigar os paralelos e as diferenças entre as duas gerações literárias. Um estudo comparativo entre as correntes poéticas e os desvios de cada uma. É verdade, porém, que em 1943, sob a ocupação alemã, Elytis e Gatsos se encontraram em diferentes cafés de Atenas para falar sobre Lorca. Não pela profundidade de seu pensamento, mas pela proximidade com o caráter do povo, que pretendiam assimilar como consciência coletiva. Elytis traduziu oito poemas de Lorca através de traduções francesas e Gatsos traduziu na época Bodas de sangue. Teve tanto sucesso, aliás, que sua versão continua a chegar aos palcos gregos com frequência. Lorca influenciou algumas, poucas, expressivas viradas em Elytis, mas teve uma influência real no Amorgos de Gatsos.*

Outro poeta e destacado tradutor com quem conversamos é Stelios Karayanis, que também é filósofo, editor, e foi um dos fundadores da Associação de Hispanistas Gregos. Atualmente Stelios dirige a revista *Erato Ars Poética – Revista Internacional de Poesia*, editada semestralmente pelas Ediciones Romi de Tesalônica, publicação dedicada à tradução da poesia grega ao espanhol e também da lírica de língua espanhola ao grego. Conversemos com eles três:

FM | O surrealismo na Grécia foi um dos menos ortodoxos no sentido de movimento coletivo. Sem grupos, sem manifestos, mesmo sem revistas, nada impediu a Grécia de dar ao mundo algumas vozes surrealistas relevantes na poesia. Embora da França conheçamos alguns grandes poetas surrealistas, é com viagens pelo mundo, deslocamentos continentais, que o Surrealismo atinge sua mais alta expressão poética. Como o tema é percebido na Grécia?

NIKOS STABAKIS | Não posso dizer que era realmente um tema, o Surrealismo grego primitivo aceita principalmente a bagagem de ser grego como uma encruzilhada entre o Oriente e o Ocidente e todas as questões culturais que isso acarreta, especialmente devido à noção de Breton da Grécia clássica como colonizadora do Ocidente, mas com exceção do pensamento pré-socrático. Claro, dois dos principais surrealistas gregos, Calas e Valaoritis, eram trilingues e ativos na França e nos Estados Unidos.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | Antes de entrar no nosso assunto específico, gostaria, devido ao desconhecimento que temos no Ocidente, de escrever algumas linhas sobre o processo histórico da literatura da época na Grécia.

Se concordarmos em deixar de lado, com o perigo que as simplificações acarretam, a assunção por Seferis da corrente historicista Pound-Eliot-Kavafis, será preciso admitir que todo o peso da renovação empreendida nos anos 1930 recaí indiscutivelmente sobre o lado do movimento surrealista. E isto, digamos desde já, não pelos princípios sociais que o movimento comporta (só o Engonópulos se inclina ligeiramente em alguns poemas para a preocupação social), mas pela subversão dos valores do espírito, pela liberdade na expressão poética e pelos princípios teóricos que ela contém.

As contribuições de Dorros e Nikitas Randos para o conhecimento do Surrealismo passaram despercebidas. Constituíram, na realidade, uma abordagem improvisada e parcial das técnicas surrealistas, mais do que uma assunção de princípios estéticos. De fato, Elytis confessou em diversas ocasiões que seu primeiro contato com o surrealismo francês foi feito por acaso, enquanto folheava, em uma livraria ateniense, *L'Amour La Poesie* de Paul Éluard. A atração exercida pelo autor francês sobre o poeta grego, naqueles momentos, está descrita nas páginas da *Crônica de uma década* e não é preciso insistir nisso.

Sem negar de forma alguma a veracidade da circunstância, é curiosa coincidência que Seferis também tenha encontrado, por acaso, o poema “Marina” de Eliot em uma livraria de Londres no Natal de 1933. Não estou preocupado que essas duas circunstâncias eventuais tenham sido um sinal do destino ou uma simples coincidência. Estou certo de que ambos tiveram, embora de formas muito diferentes, uma importância imponderável para o desenvolvimento posterior de toda a literatura neo-helênica.

Em 1931, os artigos de Mentselos apareceram na revista *O Kyklos*, que, iniciada por René Crével em um hospital perto de Lausanne, constituiu as primeiras manifestações teóricas do movimento surrealista escritas em grego. No fundo, acho que entendo que Elytis considerava os artigos de Mentselos pelo que valiam, mas não encontrava neles elementos suficientes para mergulhar nos princípios estéticos do movimento. Em seguida, escreve ao editor José Martí, que apenas lhe fornece brochuras e nomes próprios. A chegada de Embirikos a Atenas parece providencial. A sua conferência sobre o Surrealismo em fevereiro de 1935, antes da publicação de *Altos Hornos*, permitiu-lhe conhecer Elytis, a quem colocará à sua disposição toda a sua biblioteca, estupendamente rica em poesia francesa e europeia em geral. Outro iniciado nos segredos surrealistas, Nikos Gatsos, que manterá uma estreita amizade com Elytis, colabora na descoberta da nova escola. Um pouco distante da paixão de seus colegas, Andreas Karandonis promoverá ilusões surrealistas em seu papel de crítico literário, sem esquecer, por isso, as demais linhas estéticas de Seferis, Sarandaris e Andoniu. O fruto de toda esta inquietação irá refletir-se na I Exposição Nacional Surrealista de Atenas no mês de março desse mesmo ano de 1935. Algum tempo depois, do seu carácter difícil e apaixonado, surge Engonópulos, que continuará a promover a chama do novo

espírito, poesia e pintura, durante a Guerra Albanesa e a Ocupação Alemã juntamente com Elytis, Gatsos e alguns jovens poetas da Geração de 1940.

Apesar de tudo isso, a posição de Elytis dentro das linhas surrealistas é um pouco mais complexa do que se poderia pensar à primeira vista. Não é sem importância que, ao mesmo tempo que Elytis reconhece e admira os valores de Tristán Tzara, André Breton, Soupault, Aragon, René Char, entre outros, traduz e comenta, nos primeiros anos de *Ta nea grammata*, as obras de Éluard e de Pierre Jean Jouve. As diferenças entre os dois autores e o distanciamento de Jouve em relação ao surrealismo nos fazem pensar que Elytis adotará lentamente uma posição intermediária entre a concepção surrealista do poema de Éluard e a transparência quase metafísica das sensações de Jouve.

Ao conceber essas linhas, não tenho a tranquilidade de perguntar se essa atitude de Elytis foi influenciada de alguma forma pelo pensamento de Seferis sobre o surrealismo. De fato, Seferis, que passara seus anos de estudante em Paris e conhecera em primeira mão a explosão das revistas e o fervor das publicações do Surrealismo, expôs posteriormente, sem nenhum tipo de subterfúgio, sua oposição ao movimento francês considerando-o *poesia fácil* e acrescentando que o surrealismo *não produziu nenhuma obra notável na Grécia*. Em defesa de Seferis, eu disse na ocasião que o poeta de Esmirna se refere especificamente à escrita automática com o termo *poesia fácil* e que, quando ele escreve a última frase, alguns dos livros verdadeiramente grandes do movimento surrealista grego, em minha opinião, ainda não haviam sido publicados. Apesar de tudo, o problema da posição de Seferis em relação às obras surrealistas escritas em grego permanece intacto se observarmos que o autor, por mais cuidadoso que tenha sido em todas as suas manifestações escritas, nunca retificou seus critérios nas diferentes edições de Dokimés.

Como esperado, Elytis praticou a escrita automática em *El concierto de los jacintos* (Prosanatolismí, 1939) e em alguns fragmentos de prosa. Pelo desenvolvimento natural das suas concepções, pela sua contínua preocupação estética e o obstinado propósito de não se repetir, cedo sentiu uma certa insatisfação no uso de fórmulas automáticas e, aproveitando os elementos oníricos e a liberdade de expressão do surrealismo, ele buscará uma saída original e irrepetível para sua inspiração poética. Assim, parece obrigado a aceitar a tese de Christopher Robinson (“Elytis and French Poetry 1935-1945” na revista *Books Foreign*) quando assegura que Elytis compreende, ao se alinhar com os surrealistas, a) *que aceita a tentativa de chegar a um mundo ideal sem renunciar aos valores do mundo sensual*, e b) *que aceita o papel da poesia como um meio de revelação e não como uma forma literária*.

Com relativa frequência, Elytis definiu o Surrealismo como um *modo de ser e de sentir* (longe do acadêmico incômodo com que é ensinado nas Universidades) e, concretamente na *Crônica de uma década*, como o *último movimento de rebeldia nas letras*

européias que não era pusilânime diante da vida, que confessava uma fé e especialmente uma fé absoluta e fanática nas forças espirituais do homem. Num sentido amplo, e embora possa parecer paradoxal, o movimento surrealista representou para Elytis, na época, uma nova forma de Humanismo, uma aproximação ao homem, liberando as forças ocultas cuja encarnação no poema havia sido negada, por motivos diversos, pela retórica tradicional.

É somente nesse sentido que adquirem consistência as frequentes denúncias de Elytis contra os intelectuais gregos que viam no movimento surrealista a definição de uma escola e não as últimas consequências a que poderia chegar o poeta com a utilização das próprias fórmulas surrealistas. É nessa esfera de liberdade Elytis entende que a poesia moderna deve criar raízes.

Algo muito diferente, embora sem dúvida afastado dos princípios surrealistas, é a escrita de poesia espontânea que Elytis pôs em prática em *Os erros do amor* (1972). Elytis estava ciente do feliz encontro ocorrido no âmbito da poesia francesa entre a música de compositores conhecidos e os poemas de Éluard, Aragón e Prévert. As cantigas de *Os erros do amor*, as rimas inspiradas em imagens surreais e, ao mesmo tempo, na tradição popular, representam o maior alcance da poesia grega neste campo, juntamente com as pequenas composições de Nikos Gatsos, que depois com a publicação do seu único livro, *Amorgós*, só se dedicará a partir de então a colaborar com os mais prestigiados compositores gregos. Elytis, ciente de que este tipo de poesia costuma ser considerada uma obra menor, não hesita em desafiar os intelectuais, confessando no prólogo do livro: *É a alegria de dar alegria aos outros... poemas, tentei fazer algumas canções também, sem desmerecê-las em nada...*

STELIOS KARAYANIS | Na década de 1930, Kavafis não era conhecido e predominou a escola simbolista do poeta nacional Kostis Palamas, cujas influências, como a de Angelos Sikelianos, encontramos na poesia antiga de Yorgos Seferis e Yanis Ritsos. Kavafis morreu em 1933 e sua fama cresceu com o passar do tempo assim como sua aceitação como grande poeta pelos poetas da geração de 1930, especialmente por Yorgos Seferis que estudou sua obra. Naquela época, os poetas se dividiam em grupos literários e políticos de direita e esquerda e publicavam seus poemas em duas revistas literárias, *As Novas Letras*, dirigida por Andreas Karandonis, amigo de Seferis, e *A Revista da Arte*, dirigida pelos companheiros de Yanis.

Andreas Empiricos, filho de família muito rica, que estudou Psicanálise em Paris, que exerceu em Atenas depois dos 40 anos, partidário do Surrealismo e amigo dos poetas franceses do movimento e de André Breton, juntamente com o poeta Nicolas Calas, que viveu entre Nova York e Paris, introduziu o novo movimento na Grécia. A primeira impressão do público literário foi quase negativa. Até hoje circula uma piada onde uma mãe diz: *Vem meu filho que vou ler*

para você poemas surrealistas de Nikos Engonopoulos para te fazer dormir! Sem revistas e publicando seus poemas em *As Novas Letras*, os surrealistas reuniram-se no grupo dos Empíricos e Engonópoulos que se consideravam, juntamente com o poeta Nicolas Calas, os líderes do novo movimento.

Elytis e Nikos Gatsos em seus primeiros poemas aceitaram o Surrealismo. Seferis, guiado pela estrela de Paul Valéry e profundamente preocupados com a crise da identidade grega após a derrota nacional na Ásia Menor em 1922 e a perda de sua casa e propriedade. Em Smyrna, via os excessos do surrealismo como muito suspeitos e, reagindo, criticava-os duramente em seus ensaios. Depois da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Grega, os poetas discutiam muito nestas duas revistas sobre a essência da poesia e não havia espaço para o Surrealismo em uma época em que predominava a poesia social e comprometida. Elytis, em seu imaginário continuou a ser um poeta surrealista moderado e a influência de Empíricos e Engonópoulos passou para alguns poetas dos anos 1950 que, como Dimitris Papaditsas, Ektor Kaknavatos e Nanos Valaoritis, que viveram em Paris e nos Estados Unidos, continuaram a defender o movimento e nos dando poemas surrealistas muito importantes. Nos anos 1970, jovens poetas descobriram a Poesia Beat e os poetas da minha geração, dos anos 1980, cultivaram uma poesia quase intimista com elementos surrealistas no decoro. Diríamos que o movimento surrealista frutificou até a década de 1960 e depois sobrevive com poucos elementos surrealistas em poetas que buscaram o fantástico e o absurdo em relação aos métodos da escrita automática. Hoje o Surrealismo já é um movimento tocado apenas por professores universitários em seus cursos e uma história literária já marcada por seus sucessos e fracassos.

FM | Passado um século de depuração do surrealismo, registrada a sua recusa em ser confundido com uma escola ou apenas como um *ismo*, é impossível descartar a propriedade estética de qualquer obra criativa. Qual é a sua compreensão de um ideal estético do Surrealismo?

NIKOS STABAKIS | Tenho um problema com a própria palavra *estética*, porém trataria de me ater ao princípio da beleza convulsiva.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | A realização substancial do Surrealismo não é apenas um ideal estético, mas também uma forma de viver, uma forma do homem encarar o mundo que o rodeia. Uma subversão da estética anterior não com o objetivo de eliminar a tradição literária anterior, mas de enriquecê-la com as contribuições do subconsciente e do mundo onírico.

STELIOS KARAYANIS | Sem dúvida, o surrealismo é o *ismo* por excelência na poesia e na pintura modernas. Abriu-nos novas portas, novas perspectivas na

procura de inovação e de um novo imaginário, e a sua revolução estética, apesar dos seus excessos, é o que nos resta. Ele nos deixou um legado que tem a ver com a busca pela inovação na forma e no tema da poesia. No entanto, a propriedade estética de qualquer trabalho criativo tem sempre a ver com três ou quatro frases básicas: É lindo! É forte! Eu gosto! É verdadeiro! É autêntico, é poesia! Quer dizer, agradável. Roland Barthes...

FM | Victor Ivanovici, ao publicar sua antologia *Poetas surrealistas gregos* (Chile, 2003), deixou de lado a presença feminina na Grécia, cujo exemplo máximo encontramos em Matsi Chatzilazarou (1914-1987). Claro, ausência inaceitável. Ora, essa falta de reconhecimento é um caso isolado ou a mulher foi demonizada na poesia grega?

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | Em absoluto. A Grécia sempre considerou as mulheres com admiração em relação à sua escrita. Recordemos Safo e a sua escola em Lesbos, Myrtiôtisa, nascida em 1885, que muito influenciou os escritores da época. Mulheres como Yoana Tsatsu e Kiki Dimulá fizeram contribuições de prestígio para a literatura grega. Sobre Matsi Andreu (mais conhecida por esse nome), Elytis fala dela diversas vezes em seu estudo *Crônica de uma Década*. O problema de Ivanovici é diferente. Matsi participou, como qualquer outro membro da Primeira Geração do Pós-guerra, nas reuniões literárias, nas discussões e nas preocupações literárias da época.

Algo diferente seria pensar em que proporção homens e mulheres aparecem na literatura grega. E não é possível para nós agora entrar nas razões sociais e educacionais de uma proporção tão infeliz.

STELIOS KARAYANIS | Meu amigo Victor Ivanovici, eminente professor de literatura espanhola na Universidade Aristóteles de Thessaloniki, romeno de origem e magnífico tradutor de obras básicas de Octavio Paz e outros autores espanhóis e latino-americanos, suponho que tenha esquecido o caso de Matsi Chatzilazarou. Certamente não a desconsideraria. Isso, no entanto, não reduz o valor do seu trabalho. A poeta era amiga do pai do surrealismo grego, Andreas Empiricos, e morou com ele em Paris. Aqui vimos os anos 1980, alguns de seus poemas, quando o diálogo em torno do surrealismo grego começou nas revistas literárias. Poucos se lembram dela. O diálogo em torno do surrealismo começou com os textos de O. Elytis, Andreas Empiricos e os poetas surrealistas da década de 1930. Seferis e Ritsos não aceitaram o movimento e poucos poemas com elementos surrealistas aparecem em suas obras. O primeiro, influenciado por T. S. Eliot e Paul Valéry, criticou duramente o surrealismo em seus ensaios. Poucos poetas surrealistas surgiram da geração de 1970 e em sua maioria não tiveram impacto em nossas letras, ao contrário daqueles ligados à Poesia Beat. Elementos

surrealistas aparecem em vários poetas da década de 1970 e isso mostra que o impacto do movimento na poesia dessas décadas foi indireto e às vezes muito frutífero. Por exemplo, em minhas primeiras coletâneas de poemas publicadas no início dos anos 1980, são perceptíveis frases surrealistas, influenciadas por Paul Éluard e Luis Aragón. O absurdo da vida quotidiana está relacionado com o tema do Surrealismo e, sobretudo, com as suas formas e imagens visuais. Estas imagens em grandes poetas como Elytis, Empíricos, Engonópoulos e Gatsos são esplêndidas. Poderíamos dizer, portanto, que grande parte das obras desses poetas seriam muito diferentes e pobres em seu decoro, sem o uso dos recursos e automatismos do Surrealismo.

FM | As expulsões clássicas de surrealistas realizadas na formação parisiense original eram de natureza comportamental. A má qualidade de uma obra nunca foi um aspecto que veio a julgamento. Ainda hoje, embora as expulsões não sejam mais uma ocorrência comum, surrealistas quando comentam sobre seus pares, o fazem considerando simpatias e apoio, o que acentua a existência de uma irmandade. Até que ponto este clube de amigos distorce a compreensão que se poderia ter da revolução cultural mais relevante do século XX?

NIKOS STABAKIS | Obviamente que sim, em grande medida, mas isso é inevitável em um movimento que depende fortemente da dinâmica de grupo interpessoal. Dito isso, não concordo necessariamente que o trabalho em si não tenha sido julgado. Foi, em vários casos, embora muitas vezes centrado em parâmetros ideológicos. (Mas, é claro, a rejeição de Breton do *Front Rouge* de Aragón como poesia circunstancial foi mais ou menos um julgamento sobre a substância poética da peça, então acho que se qualifica como um ponto qualitativo.)

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | Não considero um problema. A teoria surrealista, com seus manifestos incluídos, está muito acima do comportamento. E comportamentos semelhantes sempre ocorreram no campo da literatura, poesia, música etc. O grupo, como sistema de defesa contra os outros. E, em nosso tempo, mais do que nunca, o que chamamos de mundo literário depende do número de amigos que você tem ou seguidores nas redes. Em última análise, depende do grupo. E, como a crítica também depende de comparsas, a literatura sangra lentamente.

STELIOS KARAYANIS | O surrealismo mundial já tem o seu valor, a sua história literária, e nem a expulsão nem a discussão entre poetas rivais ou grupos literários podem subestimar a alta poesia surrealista, pois o seu valor é diacrônico. O surrealismo renovou a poesia do século XX e, claro, a teoria literária. Poesia ruim não sobrevive, surrealista ou não. O valor da primeira

coleção de poemas de *Orientações*, de O. Elytis permanece o mesmo até hoje, e não tem relação com a entrega do Prêmio Nobel ao poeta grego. Ritsos disse que após a entrega do prêmio, tal outorgação é uma honra para o Prêmio Nobel. A alta poesia não se esconde, e as discussões dos grupos literários me deixam surdo.

FM | As revistas surrealistas – anteriormente impressas, agora também virtuais e com uma longa recuperação desde os primórdios dessa atividade em edições facsíladas e em formato pdf –, formam um patrimônio incomparável com relação a qualquer outro movimento, escola ou vanguarda ao longo dos séculos. Defendo que os mais valiosos são aqueles que nunca refutaram outras perspectivas de vida e obra, estranhas e/ou complementares ao Surrealismo. Tais revistas são, a meu ver, o espaço cativante de uma contra-ortodoxia, exercício pleno de generosidade e partilha de mundos dispersos. Porém, ainda existe uma imensa rejeição ao Surrealismo, declarado ou não, justamente por causa de seu princípio ortodoxo. Como separar o joio e o trigo?

NIKOS STABAKIS | Decisões difíceis por meio de discussões editoriais coletivas (embora, infelizmente, inevitavelmente, nem sempre sejam suficientes). Para um estranho entender verdadeiramente o caráter coletivo de uma publicação surrealista (mesmo que aceite contribuições de forasteiros), teria que ficar claro que se trata das relações dos próprios textos, e não de uma coleção aleatória de artefatos literários. Isso nunca é tocado pela ênfase padrão na ortodoxia.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | A meu ver, somente o julgamento crítico do leitor, que inclui, sobretudo, seu próprio senso autocrítico, pode discernir o bem ou o mal do que está escrito. É muito fácil entender a diferença entre o joio e o trigo, quando se tem um conhecimento profundo da tradição literária ocidental e um conhecimento exaustivo da língua em que está escrita. Tanto um quanto o outro costumam estar ausentes na poesia contemporânea. A linguagem como motor deve ser bem conhecida como digo e, sem dúvida, também a sua forma literária. A leitura de revistas como *Minotauro* e *Verve* pode esclarecer nossas dúvidas.

STELIOS KARAYANIS | Eu já disse. Na Grécia e em todos os países onde o Surrealismo foi introduzido, ele renovou tanto a poesia quanto a pintura e a teoria literária. A poesia do meu amigo Dimitris Papaditsas, poeta surrealista dos anos 1950 e médico, ganha profundidade desde o existencialismo, as ideias da religião ortodoxa e as influências da poesia do grande Friedrich Höelderlin fundamentam seus versos surrealistas, especialmente em seu poema *Patmos*. O poeta, surrealista na forma e metafísico no tema de seus poemas, um dia em 1981, quando minha

primeira coleção de poemas saiu com uma obra surrealista na capa, lentamente me disse. *Tenho certeza que você escreve bem e tem futuro. Vejo que você aprendeu, logo, como eu, a lição do surrealismo. Mas isto não é o suficiente. Se o poema que lemos não nos torna melhores em alguma coisa, de que serve a poesia para nós? Não podemos, portanto, rejeitar o surrealismo porque ele nos deu ferramentas e métodos para trabalhar. Mas não podemos aceitar seus excessos que, no entanto, são perceptíveis, mesmo em alguns de meus poemas. Fique apenas com meus poemas que te emocionam. Os outros são exercícios que falharam.* Os tolos não podem separar o joio e o trigo. O. Elytis disse isso, acusando os inimigos do surrealismo grego. Existe surrealismo em Guernica de Pablo Picasso? Sim senhor..., mas há também a agonia imersa do homem mudo diante da tragédia humana. O surrealismo, então, como o marxismo ou o existencialismo, é uma ferramenta do pensamento humano, válido para todas as idades. O surrealismo libertou minha fantasia do jovem poeta e o marxismo, creio, me tornou mais homem.

FM | Duas denominações sempre me chamaram a atenção, dentro do meio surrealista, não por me parecerem inadequadas, mas sim pela divisão entre elogio e rejeição: movimento surrealista e civilização surrealista. Até que ponto essas denominações se distinguem e o que representam a ponto de parecerem antípodas?

NIKOS STABAKIS | Eu entenderia o movimento como uma tendência a tornar-se surrealista, e a civilização como a incorporação das obras vivas e métodos do Surrealismo em nossa vida cotidiana. Eles são diferentes, mas complementares na medida em que o movimento exclui de uma vez por todas a imobilidade de uma civilização estabelecida.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | O movimento surrealista ocorreu em um momento e em uma época específica. Nenhum movimento dura além da vida de seus criadores, pois o movimento, sendo dinâmico, não pode ser estendido no tempo, ou seja, é transformado por obrigação. Ele necessariamente muda. Está mudando para algo diferente. Quanto à civilização surrealista, parece-me mais um conceito romântico do que uma realidade. Não há e não pode haver uma civilização surrealista, a menos que chamemos de Surrealismo as guerras, a fome e o capitalismo implacável.

STELIOS KARAYANIS | Aqui eles falaram sobre a revolução surrealista, o movimento surrealista na poesia e na pintura, os manifestos do surrealismo, seu impacto no cinema, Luis Buñuel por exemplo, mas o termo civilização surrealista nunca apareceu. Parece-me mais justo falar em cultura surrealista.

FM | É comum evocar no Surrealismo seu poder imaginativo e seu caráter experimental, aspectos estritamente complementares. Porém, na impossibilidade inquestionável de uma renovação perene no ambiente da criação artística, em muitos casos, o que se verifica no Surrealismo é uma repetição de recursos, modos de ser e truques de linguagem. Como lidar com essas oscilações tão comuns a qualquer território criativo?

NIKOS STABAKIS | Aceitar que a criação artística nada mais é do que um meio para um fim, e que todas as formas existentes, familiares ou não, devem ser utilizadas no contexto de uma investigação em expansão. A renovação perene foi possivelmente uma falácia modernista decorrente do mito do progresso infinito. A imitação de estilos surrealistas percebidos anteriormente é obviamente estéril, mas também a renovação formal por causa dela. A questão é se, e como, o ponto de vista surrealista mantém sua relevância.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | O caráter experimental do surrealismo só ocorreu no início como uma subversão da ordem estabelecida. Teve seu momento, o momento de sua explosão. Os autores continuaram inovando, cada um à sua maneira, deixando para trás os sistemas tradicionais. O autor que aprendeu o uso da metáfora com o Surrealismo sempre questiona a si mesmo e, por isso, sua escrita é uma busca profunda da forma e do conteúdo do poema. Elytis costumava dizer que a forma do poema também faz parte do conteúdo. Por isso, suas obras são dotadas de uma arquitetura difícil de se encontrar em outros poetas. Eu disse arquitetura na elaboração de um determinado livro. Essa investigação da forma também ocorreu em um poeta grego, Nanos Valaoritis, de forma brilhante.

STELIOS KARAYANIS | Já falei sobre este assunto. O negativo do surrealismo é isso, seus truques de linguagem e geralmente seus excessos. A fantasia humana tem seus limites e seus perigos. E em Juan Ramón Jiménez, cuja obra estudei em minha tese de doutorado, há uma repetição de recursos estilísticos e alguns de seus poemas são carregados de muitos ornamentos como ocorre no primeiro Elytis. Mas os seus poemas póstumos são mais essenciais, não vemos truques, e o que preocupa os dois poetas é o tema da morte onde não há lugar para enfeites. Seus poemas póstumos se aprofundam com o passar do tempo e o *memento mori* na janela. Eu poderia rejeitar grande parte dos poemas do fabuloso *Trilce* de César Valliejo, já que seus embelezamentos me incomodam hoje. Mas sua fantasia é incrível e seus melhores poemas não são surrealistas, mas comprometidos com os valores humanos. Todos nós temos que aceitar. O surrealismo libertou a fantasia do poeta moderno, apesar de seus excessos, e o marxismo queimou sua casa!

FM | Aldo Pellegrini é um dos raros estudiosos do Surrealismo que tratou especificamente de seu ambiente poético. Em uma bibliografia surrealista, a tônica reforça a relevância da imagem plástica. Tal adjetivo sempre me pareceu uma falha crítica, pois a essência renovadora, já no início do século XX, remete à própria imagem e suas múltiplas perspectivas. Esta é uma das inúmeras adulterações dos princípios surrealistas ou mesmo entre eles pouco se percebeu a inexistência de uma distinção – exceto meramente técnica – entre imagem plástica e imagem poética?

NIKOS STABAKIS | Não tenho certeza se entendi a pergunta. Um problema principal e antigo na definição do surrealismo visual é a diferença entre o uso de técnicas automáticas na execução da pintura e técnicas *acadêmicas* para moldar pensamentos automáticos (digamos, a diferença entre Masson e Magritte). Essa tensão não se manifesta na poética surrealista, que é imagética.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | A maior conquista do Surrealismo foi a nova dimensão dada às metáforas e imagens. Por seu caráter onírico, a metáfora, como dizia Carlos Busoño na Espanha, deve ser sempre uma metáfora *bissêmica*, como a imagem, sempre que possível. No entanto, a escrita automática, representada na Grécia pelos *Altos Fornos* de Embirikos (fortemente rejeitada pela crítica, leitores e professores em geral) não teve seguimento. Os próprios franceses perceberam rapidamente que a escrita automática não comunicava nada. Assim, o surrealismo temperado continuou a ser praticado, como digo, na metáfora e na imagem. E é nesse Surrealismo temperado que se dá a imagem plástica ou poética, que se torna uma e a mesma, isto é, *bissêmica*.

STELIOS KARAYANIS | A noção de imagem plástica não me diz nada, não cabe na poesia. A imagem poética torna-se imagem visual, para recordar o teórico espanhol Carlos Bosuño, e sua força se vê em poetas líricos como O. Elytis. O poder das imagens visuais de Elytis é enorme e, em sua maioria, são imagens surrealistas. Elytis, o maior letrista da poesia grega moderna, estudou bem a lição do surrealismo francês. Nikos Gatsos o mesmo. Nos textos de Andreas Empiricos e Nikos Engonópoulos, as imagens surrealistas às vezes andam juntas ao recurso estilístico da ironia e suas sinestesias, diríamos que são surrealistas. Repito, prefiro a teoria poética de Ezra Pound formulada em seu *ABC da Literatura*, quando fala do *decorum* e do *imageri* do poema moderno. Os excessos do surrealismo grego têm a ver com temas de decoração e não só. Ele cai muitas vezes em frases sinistras. Depois dos excessos da poesia simbolista na década de 1920, surgiram os surrealistas, e aqui cometeram os mesmos erros. Uma poesia carregada de ornamentos contrariava a estética seferiana que se baseava na frase emblemática do Prêmio Nobel grego: *Gostaria de falar com palavras simples porque*

carregamos o poema com tantos ornamentos e por isso caiu devido ao seu peso. Menos retórico do que Elytis e Ritsos, Seferis venceu o jogo, eliminando todos os embelezamentos em seus versos. Isso é especialmente perceptível em seus últimos *Tres secretos poemas*, que são em sua maioria poemas minimalistas. Elytis venceu com seu lirismo incrível e impressionante, onde os visuais surrealistas são equilibrados e sempre ótimos.

FM | Mais recentemente descobri a poesia de Costas Reúsís (1970). Qual é a situação atual do surrealismo na Grécia?

NIKOS STABAKIS | Não está vivendo seu melhor momento agora, estando em uma espécie de hibernação durante a era Covid. O grupo Atenas ainda existe, mas uma nova edição de sua revista está muito atrasada.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | Na Grécia, como na Espanha, Itália ou Portugal, o Surrealismo não foi cultivado nos últimos anos. É verdade que há autores que abordam a metáfora e a imagem com um tom onírico, mas apenas como algo residual que se torna uma questão de estilo pessoal. Os grandes autores surrealistas gregos, Elytis, Gatsos, Nanos Valaoritis, Miltos Sajturis tiveram seus seguidores, é verdade, nas gerações seguintes, mas sua influência, hoje especificamente, é formalmente nula. As gerações atuais estão imersas na individualidade e em seus próprios problemas pessoais, na dor do particular, do privado, de tal forma que a poesia atual proliferou perigosamente e perdeu completamente a metáfora, a imagem, a ruptura, o ritmo e musicalidade da palavra.

STELIOS KARAYANIS | Esse poeta grego que quase não li, sei que mora em Chipre e que apareceu como poeta recentemente. Algum tradutor espanhol traduziu seus poemas. Surpreende-me que você não esteja se referindo a poetas representativos dos anos 1970 e 1980, mas entendo. Já vi poetas gregos completamente desconhecidos aqui em páginas virtuais da América Latina. Como os poetas de seu país são completamente desconhecidos aqui, a mesma coisa acontece conosco, como eu os coloquei, alguns meses antes, em minha *Antologia de Poesia Neohelênica*, publicada pela Academia Peruana de Línguas com a ajuda do poeta e seu presidente, Marco Martos. Como podem ver, a referida antologia, que vos enviei, inclui poetas dos anos 1970 e 1980, mas cada um com um único poema. Aqui Reúsís pertence à lista dos poetas mais recentes que apareceram nas revistas virtuais. São algumas dezenas, quase uma centena. Acho que ele escreve bem.

FM | Em seu surgimento, as expectativas sociais do Surrealismo giravam em torno do que então se apresentava como ações revolucionárias, especialmente aquelas baseadas nas proposições de Marx e Freud. Octavio Paz chegou a declarar que o século XX seria lembrado como o século de Freud e do Surrealismo. Ao eliminar Marx de suas profecias, ele esqueceu – crendo que se trata mesmo de esquecimento – que o mercado derrotaria, no mínimo, todas as reivindicações revolucionárias, sem negligenciar as duas destacadas pelo mexicano. Como avaliar o tema em nosso tempo? Diante de um absolutismo virulento do mercado, o que aconteceu com as forças desencadeadas por Freud, Marx e o Surrealismo?

NIKOS STABAKIS | Não por esquecimento, Paz em seus últimos anos de fato rejeitou toda a noção de revolução, chegando mesmo a afirmar que havia sofrido uma morte natural. Ele disse isso em um momento em que o conceito de triunfo do livre mercado se naturalizou, tornando-o uma posição (reacionária) que deve ser colocada em seu contexto histórico já obsoleto. Numa época em que o fascismo tenta e em grande parte consegue preencher o vazio deixado pelo projeto revolucionário, é ridículo descartar uma futura insurreição, sem a qual, mesmo que apenas como horizonte final, o surrealismo não faz muito sentido.

JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO | Eles estão lá e pertencem ao espaço temporal em que ocorreram. O escritor consciente não esquece o que significavam Freud, Marx e o Surrealismo. Ele também não esquece toda a tradição de sua língua. Mas a realidade do nosso mundo atual é diferente. É difícil para nós hoje imaginar um Paul Éluard escrevendo poemas muito ruins para os slogans do Partido Comunista Francês. Ou imaginar um Maiakovski desesperado diante das atuações de seu partido.

Infelizmente, a poesia hoje não aspira à subversão, ao risco, à beleza, mas ao particular, ao pequeno, ao insignificante.

STELIOS KARAYANIS | Esta questão é realmente a que eu esperava discutir um pouco. Octavio Paz, que traduzi, foi mal traduzido na Grécia – deixo de fora as esplêndidas traduções de seus ensaios por Victor Ivanovich –. O Prêmio Nobel mexicano não é tão grande quanto o nosso, Elytis, por exemplo, e certamente não o é na poesia, nem Vallejo, nem Borges, nem Ritsos, nem Neruda. Já conheço bem todo o seu trabalho. Eu diria que ele é melhor ensaísta, como alguém diria que Borges é melhor contista do que poeta. Mas esta não é a questão. Eliminando os temas não surrealistas de sua poesia e as imagens da paisagem mexicana em sua obra ou seu existencialismo e metafísica orientalista, o resultado seria a destruição. O surrealismo nem sempre é bem-sucedido em seus versos. E o que diríamos da grande poesia comprometida de Neuda, Valliejo, Juan Gelman, ou da brilhante invenção na poesia e na prosa de Jorge Luis Borges que não seja

surrealista? Ou o mesmo que Kavafis, Ritsos e Elytis? A começar por Federico García Lorca, o imaginário, sempre recorro, teoricamente falando, no *ABC da literatura* de Ezra Pound, ganha terreno o imaginário surrealista, quer dizer, da poesia de língua espanhola. O mexicano inclui seu trabalho aqui, mas está errado. Com certeza os grandes Freud e o Surrealismo são servidos no mesmo prato, e são muito gostosos! Mas negligenciamos o sanguinário Karl Marx, que exerceu tantas influências sobre poetas comprometidos em todo o mundo, como Gelman, Neruda, Brecht, Ritsos, Mayacovsky, Éluard, Aragón etc. Traduzi os poetas peruanos e cubanos que estão incluídos em duas antologias bilíngues de 1.300 páginas e mais, cada uma, e dificilmente encontrei poetas claramente surrealistas. Certamente as influências do surrealismo em poetas como Neruda, Vallejo ou José Lezama Lima são perceptíveis à primeira vista. Mas não são poetas surrealistas, os dois primeiros. Do manifesto surrealista, os poetas e artistas que aceitaram as teorias de André Breton foram esquerdistas, trotskistas e anarquistas. Em nossos dias fala-se muito da poesia social esgotada e comprometida. Mas quem fala são nossos colegas universitários tão enfadonhos quanto os poetas de água doce que falam em enfadonhas tertúlias sobre o esgotamento da poesia comprometida. Esses diletantes defendem uma poesia estética, quase desastrosa, e então, tenho razão quando falo de uma poesia de baixa qualidade que se publica e sai como alface todos os dias nas revistas virtuais.

Estamos na fase de plena decadência da poesia de nossos dias, embora existam algumas exceções de poetas geniais que nos mantêm à beira do abismo como diria Seferis. Sem Freud, sem Marx, sem o Surrealismo, o que seria hoje a poesia de um século inteiro como o século XX? Historicamente falando, o Surrealismo é a grande revolução do século XX nas letras mundiais, e aqui Paz tem razão. Mas até aqui. Sem o marxismo e a psicanálise, sem o existencialismo, o que seria da poesia? Uma apotécia de imagens surreais? Sempre que venho avaliar um poema, lembro-me da primeira página do *Discourse de la Methode*, de René Descartes. Se minha mente não aceita algo como verdade, beleza ou prazer, há um problema. Durante os anos de meu doutorado em Granada, li os poemas de René Char em espanhol. Lembro-me que Yanis Ritsos me disse: *Tens de ler este poeta*, eu li, então, como *O outono do patriarca*, do grande Márquez, e bem, nada, a não ser algumas páginas. E o grande René, o grande Descartes já estava sussurrando *já e me entedia muito*. Os excessos do surrealismo marcaram sua derrota desde o início. Mas ficamos com sua busca pelo inovador e não apenas no formal. Pessoalmente, acredito que depois de Auschwitz a poesia ou estará comprometida com os valores humanos ou não será poesia... Na pintura moderna que conheço bem, o Surrealismo, apesar dos seus excessos, é mais interessante. A pintura surrealista do nosso Nikos Engonopoulos é mais forte e brilhante do que a sua poesia. E o surrealismo de Nikos Gatsos sem seus elementos de música folclórica grega seria

um fracasso completo. Mas a síntese final do surrealismo com a tradição da canção popular grega em sua única coletânea de poemas, em *Amorgos*, é maravilhosa. Portanto, temos que ver todos esses elementos positivos do surrealismo revolucionário sem esquecer seus truques de linguagem.

JAPÃO, 1937

Para melhor situar a presença do Surrealismo no Japão é importante conhecer, ainda que em rápidas pinceladas a era Meiji, que significa a passagem do feudalismo para o capitalismo, a entrada do país na modernidade. Localizada entre 1868 e 1912, é quando surgem as primeiras universidades, a primeira constituição e um acelerado processo de industrialização. Marca, portanto, o princípio do imperialismo, que seria ainda formado pela era Taishô (1912-1926) e a era Showa (1926-1989). Saindo do isolamento, característico do Japão no período anterior, tem início uma fase de intercâmbio cultural, embora persistam alguns traços do xogunato, com uma política repressiva oscilante. Na segunda era, Taishô, surge espaço para uma expansão experimental tanto na política quanto nas artes. Um de seus resultados mais expressivos é o surgimento do Surrealismo no Japão. Harue Koga (1895-1933) foi um dos primeiros artistas a se utilizar de valores surrealistas em suas pinturas. Logo na poesia veríamos surgir Nishiwaki Junzaburo (1894-1982), que posteriormente seria comparado a Rilke e Valéry, embora mais do que essa comparação o que importa é referir que com ele nasce uma nova tradição poética no Japão. Estudioso de literatura inglesa, seu primeiro livro é justamente *Spectrum*, de 1925, ao qual ele se referia como *um livro de poemas ingleses*, escritos quando residia na Grã-Bretanha. Ao retornar a seu país de nascimento levou consigo as ideias do Surrealismo, sendo um de seus introdutores. Kansuke Yamamoto (1914-1987), poeta, desenhista e fotógrafo, logo se beneficia dessa nova realidade, tendo sido ávido leitor da revista surrealista *Ciné*, dedicada à poesia. Em seguida, ao lado de alguns amigos, funda a Associação de Pesquisa de Fotografia Independente e cria a revista *Dokuritsu*, dedicada à fotografia.

Em Kansuke Yamamoto poesia e plástica se mesclam na evocação de uma metáfora da liberdade e na crítica refinada da sociedade contemporânea, firmando os postulados do Surrealismo no sentido de uma recusa da dicotomia entre realidade e pensamento. Ele também criou uma revista de poesia, *Yoru no Funsui*, porém ao sair o quarto número foi forçado, pela Polícia do Pensamento, a fechá-la. A este respeito, observa a crítica Meghan Maloney:

Em 1939, Yamamoto foi forçado pelos Tokko a parar de imprimir sua revista de poesia surrealista Yoru no Funsui (A Fonte da Noite) depois de apenas quatro edições. No

entanto, ele continuou a cultivar uma obra ampla e experimental que variava em técnica entre fotografias tradicionais, impressão combinada, fotogramas e colagens. Como antes, Yamamoto usou a metáfora como dissidência, concentrando-se em motivos de expressão sufocada e na dissipação de formas humanas, misturando-as em paisagens. Ele foi profundamente inspirado pelas obras de René Magritte e André Breton, com quem se encontrou pela primeira vez na Exposição de Obras Surrealistas de Tóquio em 1937. Grande parte de seu trabalho, incluindo Madame Q. (1950) e mais expressamente My Thin-Aired Room (1956) (seguindo de perto Man With Newspaper de Magritte [1928]) foi inspirado por esses e outros artistas europeus contemporâneos. Mantendo-se membro de várias associações de fotografia, ele pôde continuar distribuindo seu trabalho e participando da cultura fotográfica japonesa.

Kansuke começou a escrever poemas em 1930, e no ano seguinte acrescentou a seus valores criativos a fotografia, já claramente interessado em descobrir suas perspectivas surrealistas. Em 1931 ele reuniu um grupo de fotógrafos, em torno de uma Associação Independente de Pesquisa em Fotografia (*Dokuritsu Shashin Kenkyukai*). Segundo ele, a sua principal fonte de estímulo foi a Exposição de Obras Surrealistas Ultramarinas (Kaigai Chogenjitsushugi Sakuhinten, 1937), que inclusive o teria levado a conceber o jornal *Yoru no Funsui*. Dentre suas outras atividades, quase sempre destacando a fotografia, se incluem a criação de um outro grupo de fotógrafos, Seidosha, 1938, e sua participação no grupo de poetas vanguardistas, VOU, criado em 1939 e que teria uma ação bastante duradoura até 1978. Kansuke atua tanto na organização de exposições como na publicação de um diário do grupo, onde inclui seus poemas. Em sua fotografia, ele se utilizou de várias técnicas surrealistas, como a colagem e a fotomontagem, experiências com fotogramas e fotografias seriadas, porém organizando essas técnicas na direção de uma busca de motivos e interesses da cultura japonesa.

Com a mudança no ambiente político, o Surrealismo, que então encontrara no Japão uma singular expansão, passa a ser duramente perseguido pelo governo. A fotografia de Kansuke Yamamoto, um dos artistas japoneses mais influentes do século, lidava com uma vigorosa mescla de experimentos que envolviam a fotografia tradicional, fotogramas, poemas visuais e colagens, em uma alquímica mesa de edição. John Solt, *Shredding the Tapestry of Meaning: The Poetry and Poetics of Kitasono Katue* (2000), ao escrever sobre as distinções entre Surrealismo francês e japonês, esclarece: *No Japão, a psicologia freudiana não era amplamente praticada ou compreendida. Em vez de se interessarem pelo inconsciente per se, artistas e escritores do movimento estavam entusiasmados com a produção de imagens surrealistas. Nesse sentido, os artistas japoneses são uma espécie de reação de segunda geração à experimentação inicial dos ocidentais, e os japoneses fornecem um ponto de vista valioso sobre essa produção inicial.*

Em 1953, ele próprio diria: *O surreal existe dentro do real. A incansável experimentação com a nova fotografia leva à criação de uma nova beleza.* Sua poesia foi publicada em uma série de cartões postais e também em livros mesclados com fotografias e desenhos, tais como *Yoruno Funsui* (1938), *Batafurai* (1970) e *Photographs and texts* (2017), este último póstumo.

Além do já referido grupo VOU, cabe também mencionar seu envolvimento com outro encontro de artistas, o VIVI, em 1948. Sobre suas intensas e incansáveis atividades, ao longo de décadas, reproduzo uma vez mais palavras da neozelandesa Meghan Maloney, também ela uma fotógrafa:

Yamamoto conseguiu evitar o destino de alguns outros artistas e dissidentes políticos da época. Em 1945, após a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, o país adotou um estilo de governo militarista menos repressivo. Yamamoto se envolveu recentemente com ainda mais grupos de fotografia e surrealistas e formou vários deles, incluindo VIVI (1948-1950), Mado (Windows) (1953-1958) e a Federação de Fotografia Subjetiva do Japão (1956). De 1965 a 1975, ele orientou jovens membros da Chubu Photography Federation of Students. Ele manteve uma devoção ao longo da vida para escrever poesia, e até mesmo começou a pintar em seus últimos anos. À medida que envelheceu, o tom sombrio e fortemente metafórico de seu trabalho aumentou, e a relação de cada peça com seu respectivo título ficou ainda mais bizarra, como em Magnifying Glass Rendezvous (1970).

É interessante observar que o Surrealismo adentra a cultura japonesa pelo universo de sua profusão de imagens e não por algum interesse que lhe tenha despertado o inconsciente. E se trata de uma aproximação imediata ao surgimento do Surrealismo na Paris de 1919, quando era coincidente a residência francesa de muitos artistas japoneses. Os primeiros nomes de destacada afinidade foram Junzaburō Nishiwaki (1894-1982), Kitasono Katue (1902-1978) e Shuzo Takiguchi (1903-1979). No entanto, foi tanta a afilidade – Takiguchi, em sua correspondência com André Breton, lhe disse que no Japão havia mais de 500 artistas que se declaravam surrealistas – que dificulta a identificação de suas origens. Ou torna o tema em si muito controverso, incluindo aí a dificuldade de aceitação pela parte japonesa de uma influência ocidental e o próprio movimento parisiense olhar para o tema como pouco provável ou consistente. Acrescente-se ainda que a singularidade do Surrealismo no Japão não poderia jamais ser entendida como uma imitação. Ou mesmo uma consequência das peculiaridades ortodoxas francesas.

No livro de John Solt ele observa bem as distinções entre linguagens e interesses estéticos que caracterizaram o Surrealismo de afinidade japonesa e aquele evocado na França. No Japão está melhor nutrida a discussão estética, os efeitos da imagem na composição tanto plástica quanto poética. Inclusive

considerando aí os mecanismos do inconsciente. Um desses poetas que considero centrais, Kitasono Katue, disse certa vez: *A poesia é o passaporte para todas as artes. Qualquer um que queira fazer algo no mundo da arte precisa entender sua própria poesia. Todas as artes nada mais são do que uma variação de poesia.* A começar pelo fato de que, se nos detivermos atentamente a observar suas obras (poesia, fotografia, colagem), veremos que era impossível plasmar uma ortodoxia considerando que eles estavam abertos a todas as experiências das vanguardas europeias, isto sem deixar de cotejá-las, ainda que inconscientemente, com a própria tradição.

Dois outros aspectos cabem mencionar: as revistas japonesas e as traduções. *Yoru no Funsui* é talvez o destaque maior dentre as publicações periódicas surrealistas. Mas não se pode esquecer que em 1927 surge *Fukuiku Taru Kafu Yo*, considerada a primeira revista de poesia surrealista no Japão. E outras tiveram seu grau de importância, como *Shi to shiron*, *Panteon*, *Orufeon*, dentre outras. No que diz respeito às traduções, talvez a referência maior seja *Gekka no ichigun* (Grupo sob a lua), coletânea de poesia francesa publicada em 1925 por Horiguchi Daigaku. Mas é preciso salientar que Shuzo Takiguchi, que conhecia muito bem os manifestos surrealistas e o livro *Os campos magnéticos*, foi o responsável pela introdução no Japão dos ensaios de Breton, no caso do livro *Surrealismo e pintura*. Takigushi inclusive foi o curador da Exposição de Obras Surrealistas Ultramarinas.

Uma pergunta oportuna: houve um movimento surrealista no Japão? Não é tão simples a resposta. Houve raras pinceladas de ortodoxia (elas sempre existem). Houve uma identificação com aspectos imagéticos. Houve uma atenção à importância das vanguardas europeias – não apenas o Surrealismo –, em especial no que elas propiciavam de experimentações de novas técnicas. A *combinação de conceitos desconhecidos* defendida por Kansuke Yamamoto fez do Surrealismo no Japão uma espécie de celebração do fugaz, um elogio da transitoriedade, e nisto as imagens surgidas em poemas, colagens e fotos deram a esse *Surrealismo* uma singularidade que ia mais além do diálogo com a matriz – até porque não houve registro algum de um surrealista no Ocidente que tenha declarado sua afeição por artistas japoneses. Ou seja, há aí uma questão cultural muito delicada que se insere no ambiente da discriminação. A resposta à pergunta com que se inicia o parágrafo abre um ambiente ambíguo, talvez próprio do Surrealismo, que nunca soube explicar até onde o seu imaginário se confundia com as suas cartas marcadas, muitas delas ideológicas.

Kansuke Yamamoto foi um poeta no mais alto rigor de sua expressão. Mesmo sua fotografia evocava uma magia que transpunha o impossível para a imagem poética. Ler seus poemas é como adentrar o espaço mágico da representação. As luzes delicadas de uma sátira ou da névoa erótica, o modo como se entregava à fluidez dessas pinturas da alma, sua identificação com o mundo visível, o ritmo da impressão de cada palavra na página, os experimentos do verbo como um traço

ou a captura da imagem por uma câmera. Quando lemos sua poesia se torna inacreditável que o governo japonês o tenha prendido como um ativista político, isto considerando que a sutileza de sua linguagem provocativa bem poderia ter passado despercebida. Ele mesmo recorda que seu interrogatório foi *uma experiência assustadora. Eu precisava evitar suas perguntas sem dizer nada que a polícia pudesse interpretar como algo incriminador.* Ao sair dali a sua liberdade estava condicionada a não seguir publicando a revista *Yoru no Funsui*, o governo havia estancado a sua *Fonte da noite*, fonte de miragens através das quais se revelava tanto as impossíveis relações com o Ocidente quanto as condições efêmeras da arte no Japão.

Essa violência estabelecida contra o que Kítasono Katue havia situado como o *passaporte de todas as artes* ia muito além do que na França se pudesse imaginar como uma reação de Estado contra o Surrealismo. A liberdade almejada pelo movimento, em sua origem, ao se estender por várias culturas e realidades geográficas, requeria algo mais do que um senso de mistério ou uma meada de inovações dramáticas. A liberdade era impossível ou apenas a liberdade era impossível no Japão, naquele momento? O governo japonês foi terminante ao proibir toda e qualquer forma de Surrealismo no país. Em 2013, Hollis Goodall, curador da mostra *Drawing Surrealism*, salientou que *o Surrealismo que esses artistas trouxeram consigo da Europa, e o que havia sido transmitido nos anos anteriores ao Japão através de revistas e exposições, foi misturado através de um filtro do estilo absurdo Dadá, juntamente com os modos de pintura futurista.* A verdade é que a Europa nunca deu pela importância do Surrealismo no Japão.

Os versos de Kansuke Yamamoto eram uma extrapolação de sentidos, o lugar de uma corrente elétrica que fazia com que o olhar comesse a jorrar como uma emanção de imagens aparentemente fora de propósito. Ele vestia a sua imagem como um relâmpago, o que acaba por impedir a prática de eleger uma passagem de seu poema. O poema era uma entidade autônoma, completo em sua vertente – ele mesmo respirava intimamente como algo de impossível fragmentação:

*um vidro
mapa
alguma coisa
coisas facilmente quebráveis
estavam alinhadas
um vazio
como cadeira
como cidade
linha ionizada simples*

*com tanta pressa
irremediavelmente
tomando mão do tempo
por acaso calculado
forma é apresentada
como um quarto
voltado para
meu ombro
de repente quebrando e caindo
soa como
parecida com o riso
alguma coisa
frágil*

A transfiguração entre corpo e paisagem, que Kansuke magistralmente revelava em sua fotografia, era como que transcrita para o universo imagético de sua poesia escrita, como no caso desse poema datado de 1940: “Lenda de um Templo Budista”,

*uma gaiola sem um pássaro e
de um jardim sem gaiola com um pássaro
inúmeras faíscas se levantam
como o apocalipse de um santo hindu
ao longo da linha do Coliseu branco
sacudindo o ainda mais grotesco Colossus
enviando um sinal do festival da noite
o corpo se contorce como um beija-flor
inclinando uma bochecha nos dedos de um pagão
dando uma dormência feroz*

Impressiona observar esse poema em sua publicação ao lado de uma fotografia que evoca uma paisagem urbana (toda uma cidade) e sobre ela uma gigantesca gaiola vazia com seus metais forçados sugerindo a fuga de um pássaro. No livro-catálogo *Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto*, 2013, editado por Judith Keller e Amanda Maddox – ali nos encontramos também com Hiroshi (1915-1999), contemporâneo de Kansuke e outro destacado fotógrafo japonês –, em sua apresentação encontramos que

a gaiola é um motivo recorrente na fotografia e na poesia de Yamamoto. Ele pensava no pássaro como o mais avançado de todos os seres porque tem a capacidade e a liberdade de voar. A imagem atual da gaiola, suas barras enferrujadas destroçadas e queimadas, é sobreposta a uma cidade japonesa para criar uma imagem evocativa das consequências devastadoras da bomba atômica. Como abrigo para um animal, a gaiola está conectada às casas humanas embaixo, aludindo ao aprisionamento da população invisível da cidade abaixo. Neste trabalho e em muitas de suas outras fotocollagens surrealistas, Yamamoto comunica sua frustração com o estado de espírito japonês, os regulamentos de liberdade e liberdade de expressão e a ocupação pós-guerra das forças militares dos EUA. Apesar de suas implicações muitas vezes sombrias, o simbolismo de pássaro/gaiola de Yamamoto talvez carregue alguns tons esperançosos. A gaiola na fotocollagem, assim como no poema acima, está decididamente vazia; nenhum pássaro é pego dentro, sugerindo que há esperança para o Japão e seu povo. Yamamoto estava tentando acordar o Japão para incentivá-lo a sonhar.

Ao escrever sobre essa interlocução desconcertante entre visível e invisível, Montse Álvarez, evoca uma margem do olho – *a margem do olho da câmara, do olho do corpo e do olho da consciência* –, lugar secreto onde Kansuke indicava *a que não pode ser retratado, a vida interior de paisagens e superfícies*. E sublinha que *ele foi fundamentalmente um grande provocador e, como tal, ele quase sempre usou a arte para crítica e rebelião*, lembrando ainda que, segundo o próprio artista deixaria escrito em seu diário, *o trabalho artístico surge de um espírito desobediente e vai contra todas as coisas pré-fabricadas que a sociedade oferece*.

A seu respeito Meghan Maloney havia observado que *ele influenciou profundamente o desenvolvimento do Surrealismo japonês e tornou-se uma figura singularmente importante na história da fotografia japonesa*. Kansuke Yamamoto escrevia como fotografava. Os corpos – o físico e da linguagem – sendo tocados pela sombra de um enigma, uma pétala de erotismo que era ao mesmo tempo o desafio de um mistério. Não ousou destacar um verso de seu poema. Uma imagem fragmentada. A magia envolvente de seus corpos, a sedução de transposição de um lugar a outro, o que ele tão bem situa em sua fotografia nós encontramos no poema, não como complemento ou ilustração, mas antes como uma interação de vertigens. Como se a imagem fosse um meio de transporte de uma realidade para outra. Talvez seja isto o que o Surrealismo tenha revelado neste imenso artista. O impossível também tem seus mecanismos de transporte. Não é propriamente a realidade que nos leva de um lugar a outro, mas antes, a nossa perspectiva, o olhar sobre ela, que determina o curso de seus deslocamentos. É o que nos diz a sua poesia. É o que nos permite entender que o Surrealismo viajou por tantos lugares e sempre propiciou uma nova fonte de riquezas.

AUSTRÁLIA, 1941

Ivor Francis foi um pintor australiano nascido na Inglaterra em 1906. Tendo vivido a maior parte de sua vida na Austrália, ali conheceu, às vésperas de 1940, o jovem poeta Max Harris, atraído por seu envolvente ânimo surrealista. A amizade de ambos foi bastante frutífera. Francis é considerado o primeiro artista surrealista australiano. Max Harris, em 1941, cria a revista *Angry Penguins*, de capital importância para a entrada da Austrália na modernidade e consequente difusão do Surrealismo na Oceania. Em 1942, ao lado de alguns pintores amigos, Ivor Francis realizou a primeira grande exposição de arte modernista do país. É possível mencionar que a importância de ambos, sobretudo de Max Harris, seria algo equivalente à contribuição de Roland Penrose (1900-1984), este último no tocante ao Surrealismo na Inglaterra. No entanto, não houve nunca um encontro entre Roland e qualquer um dos dois australianos. Mesmo em um livro tão criterioso e revelador quanto *80 anos de Surrealismo 1900-1981*, de Penrose, não há referência à presença australiana. Mesmo nomes essenciais nas artes plásticas, como Sidney Nolan (1917-1992) e James Gleeson (1915-2008), não encontraram ambiente relevante fora de seu país para a circulação de suas obras. Absurdo ainda maior é que mesmo na Austrália seja insuficiente, para dizer o mínimo, e em alguns casos, como o de Max Harris, seja mesmo inencontrável qualquer menção àquela geração.

Outro expressivo pintor surrealista foi Eric Thake (1904-1982), cuja tela *Archaeopteryx* compartilha, em 1941, com James Gleeson, o prêmio principal da Sociedade de Arte Contemporânea de Melbourne. Homenagem a Magritte, esta obra de Thake trazia já a marca de um Surrealismo engenhoso. Thake, também era gráfico e fotógrafo, e posteriormente se aproximou do letrismo e do mundo pop. Os dois artistas, Thake em Melbourne e Gleeson em Sidney, foram os grandes semeadores de uma expansão de horizontes na criação artística de seu país. E a base dessa expansão era justamente dada pelo Surrealismo, pela leitura de uma paisagem inóspita e misteriosa como parte de um sonho que representa a própria vida. Essa fecundação de estranhezas, que encontramos, por exemplo, em Yves Tanguy ou Salvador Dalí, era o fluxo germinativo do que havia de mais profundo em termos de arte na Austrália naquele momento. E me inclino por dizê-lo que aí se localiza o que de mais importante até hoje se produz na região.

Recordemos ainda dois momentos inestimáveis da presença sempre conturbada do Surrealismo na Austrália. Em 1949 o artista Bernard Boles (1912-2001), ao ser rejeitado pela Sociedade Artística Vitoriana, em Melbourne, que considerava irrelevante a sua comunhão, através da pintura, de imagens biomórficas marinhas tão características do Surrealismo, amarrou duas de suas telas na cerca externa da mostra e passava horas externando suas ideias

surrealistas aos passantes. Anos depois, é publicado o livro *The art of Rosaleen Norton* (1952), de imediato tendo sido seu editor acusado de obsceno. Sobre Rosaleen Norton (1917-1979) também recairia posteriormente a acusação de realizar missas negras e envolver-se em *atos sexuais antinaturais*. Graças à intensa criatividade pagã que lhe marca a obra plástica, Norton descrevia parte de sua criação como originada de transe auto-hipnóticos, o que definia sua afinidade com o Surrealismo. O conservadorismo na Austrália acabou por vincular qualquer atividade surrealista à prática de obscenidade ou profanação.

As trilhas históricas desse Surrealismo foram casual ou sistematicamente apagadas? Talvez uma leitura da cronologia de vida e obra de Max Harris nos ajude a compreender melhor. Ainda é possível encontrar em livrarias australianas livros de arte em que há capítulos dedicados à pintura de Sidney Nolan ou James Gleeson, porém sem que o texto se detenha demasiado em sua íntima relação com o Surrealismo. O caso de Max Harris é o que, no entanto, mais me preocupa. Exceto por uma edição em pdf que circula na Internet, uma antologia poética, não encontrei livros seus nas livrarias de Sidney, nem mesmo poemas seus estão incluídos nas mais destacadas antologias panorâmicas da lírica australianiana do século XX.

Em 1941 se reúnem Geoffrey Dutton (1922-1998), Donald Kerr (1919-1942), Paul Pfeiffer (1916-1945) e Max Harris (1921-1995), sob a batuta deste último, em torno da criação da revista *Angry Penguins*, cuja associação clara, se a encontrávamos afim de movimentos como o simbolismo e o Surrealismo, também era possível perceber o intuito de superação, graças a uma irreverência que navegava pelas águas de uma turbulenta insularidade. Geoffrey Dutton possui uma poética marcada pela versatilidade que o levou a escrever poemas, romances, ensaios, críticas de arte e biografias, destacando-se ainda pela publicação de um revelador volume de sua correspondência com Max Harris, *The Vital Decade: Ten Years of Australian Art and Letters* (1968). A passagem de Donald Kerr e Paul Pfeiffer pela experiência editorial e artística dos *angry penguins* foi bastante curta, pois ambos foram mortos em combate ao defender a Austrália durante a Segunda Guerra Mundial.

Max Harris nasceu em Adelaide em 1921. Entre Adelaide e Melbourne fez sua residência de vida inteira, sendo impressionante o conhecimento sempre atualizado de tudo o que se passava na Europa naquele momento. Essencialmente poeta, tinha 19 anos quando funda a revista *Angry Penguins*, que reuniu em suas páginas autores como Dylan Thomas e Gabriel García Márquez, James Dickey e Harry Roskolenko, ao lado de notáveis revelações australianas. Os três primeiros números de *Angry Penguins* foram patrocinados pela mãe do poeta. A publicação da primeira edição causou certa agitação no meio local, o que despertou a atenção de John Reed (1901-1981), um dos mais meritórios editores de arte da Austrália. Reed foi a Adelaide conhecer Harris e lhe propôs ir morar em Melbourne. Os dois

passaram a editar conjuntamente a revista. Reed & Harris tornou-se expansiva companhia editorial, tratando não apenas de difundir a arte local como também de cumprir a necessária missão de levar nomes destacados da Inglaterra e da América para o país. Logo a revista se envolve no escândalo em torno dos poemas de Ern Malley – como veremos adiante. Max Harris retorna a Adelaide, aceitando a oferta de uma velha amiga, Mary Martin (1915-1973), para que ambos cuidassem de uma livraria que levava seu nome. Max aceitou a proposta da amiga e pouco depois compraria a participação dela no negócio, vindo a se tornar um livreiro de destaque. Como recorda sua biógrafa, Betty Snowden,

ele foi pioneiro na venda de livros remanescentes, organizou descontos regulares em livros, dirigiu um serviço de pedidos pelo correio de grande sucesso e produziu uma revista mensal, Mary's Own Paper (1950-61), que divulgou seu estoque e comentou questões sociais e culturais locais. À medida que o negócio crescia, ele montou mais livrarias em Melbourne, Sidney e Brisbane. Significativa também foi sua campanha determinada a quebrar o domínio britânico e americano sobre as editoras sob o Acordo de Mercado Tradicional. Com o fim do acordo, em 1976, ele conseguiu comprar e lançar livros americanos e britânicos na Austrália a preços mais baixos.

O poeta, com o passar do tempo, recolheu-se em um retiro rural. Morreu em 1995 por conta de um câncer na próstata. Há menções de que seja um dos maiores poetas líricos da Austrália, assim como também momentaneamente ficou conhecido como o pai do modernismo nas artes deste país. No entanto, a realidade é bem outra, e seu nome caiu hoje em um complexo e injusto esquecimento. Sua bibliografia inclui os seguintes títulos: *The Gift of Blood: Poetry* (1940), *Dramas from the Sky* (1942), *The Coorong and Other Poems* (1955), *The Circus and Other Poems* (1961), *A Window at Night* (1967), *Poetic Gems* (1979) e a antologia *The Angry Penguins – Selected poems* (1996). Também é autor de um romance: *The Vegetative Eye* (1943), além dos estudos críticos: *The Angry Eye* (1973), *Ockers: essays on the bad old new Australia* (1974), *The Unknown Great Australian and Other Psychobiographical Portraits* (1983) e *The Best of Max Harris – 21 Years of Browsing* (1986).

O casal John e Sunday Reed – ele era advogado e ela uma patrona das artes –, em 1935, adquire uma velha fazenda em ruínas nas planícies do rio Yarra, logo reformada e batizada como Heide, espécie de homenagem à Escola de Heidelberg de artistas relevantes na Melbourne de finais do século XIX. O casal abriu as portas para um grande centro boêmio e artístico, compartilhado por escritores e artistas que para ali afluíram movidos pelo cultivo de uma educação anteburguesa e influenciados por ideias anarquistas. Dentre eles se encontravam Arthur Boyd, Albert Tucker, John Perceval, Sidney Nolan e Danila Vassilieff, este

último de origem russa, pintor e escultor cuja obra rompia com os estudos preparatórios clássicos ao ser criada em um cavalete instalado pelas ruas expressando a vitalidade urbana em seu fluxo natural.

Ao Círculo Heide – como aquele momento ficou conhecido – logo se integrariam músicos e outros artistas, dentre eles a única mulher a compartilhar as ideias do grupo, Joy Hester (1920-1960), uma das mais irreverentes criadoras australianas, em especial graças a seus retratos psicológicos expressos em um estilo ousado e provocativo, abordando temas como sexo e morte. Hester alcançou um equilíbrio entre a simplicidade do traço e a complexidade sutil de seu testemunho. Ela mesma diria, em 1947: *Tenho pensado muito ultimamente em quantos mundos existem em espaços muito pequenos e como cada pessoa é realmente um mundo para si mesma, desconectado de qualquer pessoa ou coisa.* Hester explorava a sexualidade feminina com uma intensidade visual que nos leva a viajar pela emoção corporal em sua mais íntima vertente física, com forte influência do expressionismo e do Surrealismo, porém com um acento singular que a qualificava como uma das mais altas representantes da vanguarda em seu país. Igual intensidade, que chegava a requintados traços perturbadores, encontramos em seus poemas, que ela em muitos momentos os apresentava ao lado dos desenhos, como uma cumplicidade impressionante e sensual.

Sua obra, no entanto, foi bastante marginalizada, e curiosamente lemos, em 2001, em artigo assinado por Michael Fitzgerald, onde destaca que

o que marginalizou Hester foi em grande parte sua escolha de meio. Como aluna da National Gallery School, ela rapidamente descobriu que a pintura matava os impulsos nervosos que eletrificavam sua arte. Pelo resto da vida, dedicou-se quase exclusivamente ao desenho - com pincel e tinta no papel. Foi uma escolha que selaria seu destino imediato: suicídio artístico. E uma situação bem resumida em Fun Fair, c. 1946, em que a figura de uma mulher desmaia diante de uma máscara nolanesa de Ned Kelly. A arte australiana favoreceu homens como Nolan, que fizeram grandes declarações sobre a identidade nacional na tela em tinta.

Por mais inaceitável que pareça, é um reflexo real da sociedade australianas, o que foi reiterado por vários críticos. Porém Joy era de todo consciente de sua escolha. Veja como Fitzgerald finaliza seu artigo: *Quarenta e um anos após sua morte, os desenhos de Hester ainda sugam o oxigênio do ar, fornecendo algumas das imagens mais claras da arte australianas.* O tempo todo permanece, para mim, parado, *escreveu ela ao poeta Barrett Reid. Para cima e para baixo como um grande lençol branco. Através dela seu pincel dançava mordaz, às vezes com ternura, sempre sombriamente.*

Mencionei o escândalo em torno do poeta Ern Malley e aqui reproduzo uma síntese do ocorrido segundo relatado pelos críticos Rex Butler e A. D. S.

Donaldson, em seu ensaio *O Surrealismo e a Austrália: a caminho de uma história mundial do Surrealismo*, que publicamos na *Agulha Revista de Cultura* # 129, março de 2019:

Os falsos poemas concebidos pelos ante-modernistas Harold Stewart e James McAuley eram, claro, imitações de colagens surrealistas voltadas contra Max Harris e sua revista Angry Penguins, àquela altura sediada em Heide. O episódio é tão conhecido porque foi usado por historiadores da arte para demonstrar a inevitabilidade dos Antipodeans, ou seja, o Surrealismo é visto como mero precursor da rebelião realista. O caso também é relatado como para sugerir cautela por polemistas como Bernard Smith, que o trata como exemplo do que não fazer, um desvio incorreto do desenvolvimento da arte australiana. Mas o sucesso artístico e a duradoura influência dos poemas em si – por mais que tenham sido escritos de má-fé – revelam sem querer aquilo que os australianistas jamais conseguiram. Ironicamente, foram as melhores coisas que Stewart e McAuley jamais escreveram e foi demonstrado, contra o que declaravam os próprios autores, que são obras de arte cuidadosa e deliberadamente construídas.

Angry Penguins foi o notável porta-voz das ideias que fervilhavam no Círculo Heide e marcou toda uma época, repleta da mais intensa iconoclastia, onde claramente se encontravam a influência da guerra e algum fervor comunista, embora a afinidade maior viesse da filosofia anarquista do crítico inglês Herbert Read. O cineasta Len Lye (1901-1980), de origem neozelandesa, ao passar uma época em Sidney, em especial interessado na arte dos maoris, aborígenes australianos, copia à mão o livro *Totem & Tabu*, de Freud, em uma livraria dessa cidade. As fontes essenciais do Surrealismo foram sendo tecidas de muitas formas. Graças a esse entranhado de fios a Austrália foi descobrindo uma visão singular e profunda do movimento. Ainda segundo a dupla Rex Butler e A. D. S. Donaldson, no mesmo estudo, há que destacar a realização de algumas exposições, pois

foi por meio das primeiras exposições da Contemporary Art Society (CAS) que o público australiano teve seu primeiro envolvimento prolongado com o Surrealismo. Formada por artistas de Melbourne e, depois, de Sidney, em resposta à fundação da Australian Academy of Art, financiada por Robert Menzies, as primeiras exposições anuais da CAS foram dominadas pelo Surrealismo. A mostra inaugural de 1939 na National Gallery of Victoria exibiu obras de Eric Thake, Sidney Nolan, Albert Tucker e James Gleeson. A segunda, em 1940, realizada tanto em Melbourne quanto em Sidney, apresentou Thake, Nolan, Gleeson, Max Ebert (pseudônimo do artista Herbert McClintock) e Joseph Tierney (pseudônimo do artista e crítico Bernard Smith). E a terceira, de 1941, manteve a proeminência do Surrealismo. Muitos dos mesmos artistas nela estavam (Cant, Nolan, Graham,

McClintock, Oswald Hall), agora acompanhados de Geoff e Dahl Collings, Loudon Sainthill, o pintor desconhecido Benezra Robert e a escultora desconhecida Lyalla Benezra – imaginamos que talvez sejam, também, pseudônimos. A terceira mostra ganharia a chamada “As imagens que chocaram Sidney” no Sunday Telegraph –, mas na verdade já o vinham fazendo há anos. O que importa é que, na falta de possibilidades de exposição de arte avançada na Austrália, essa repetição de nomes deixa claro que as Anuais da CAS permitiram o estabelecimento de carreiras artísticas duradouras.

Essa crescente expansão de horizontes dada pelo Surrealismo e a consequente aceitação de todo um ambiente de vanguarda na Austrália acabou propiciando uma reação desleal da parte de dois personagens inexpressivos, Harold Stewart e James McAuley, o conhecido caso Ern Malley. Um dia em 1944 Max Harris é surpreendido na redação de *Angry Penguins* com uma carta de Ethel Malley em que descrevia o falecimento de seu irmão, Ern, no ano anterior, e comentava acerca de poemas por ela encontrados, dos quais anexava alguns para avaliação. Segundo a irmã, Ern sofria de uma síndrome de Graves, provocada pelo mal funcionamento da tireoide, o que o teria levado à morte. Max ficou fascinado pelos poemas e os mostrou a seu sócio, John Reed, e logo a algumas outras pessoas, todas elas compartilhando a mesma opinião, o que lhe fez escrever a Ethel solicitando a íntegra dos originais e manifestando seu interesse em publicá-los na revista. A biografia suscinta de Ern Malley informava de seu nascimento em Liverpool em 1918 e que seu nome completo era Ernest Lalor Malley. Com a morte em 1943 o corpo de Ern foi cremado. Max Harris estava mesmo interessado em sua poética, cujo tom vanguardista vinha acompanhado de forte expressão existencial. Na edição de *Angry Penguins* em que são publicados os poemas, há uma apresentação de seu editor, de onde recorto a passagem:

Quando o pensamento em certo nível e com certa intenção se descobre poesia, descobre também que o dever, afinal, existe: o dever de um ato público. Esse dever é totalmente cumprido colocando a caneta no papel. Ler o que assim foi feito é outra coisa e implica outra ordem de lealdade. O dever do poeta, acredita Malley, é a comunicação da poesia. O ato de criação é o ato social do poeta e identifica poesia com comunicação. Além disso, o dever pode existir para o homem, mas não para o poeta. A poesia não deve nada além de sua própria existência à sociedade.

A recepção da poesia do fictício personagem Ern Malley – uma mostra de 16 poemas surrealistas acidentalmente valiosos – foi surpreendente, o que confirmava a revelação de um grande poeta. Tudo parecia dar os melhores frutos, quando uma jovem jornalista do *Sunday Sun*, em Sidney, relata a seus editores uma conversa que teve com Harold Stewart em que este confessa haver escrito os

poemas, juntamente com seu amigo, James McAuley, segundo ele uma farsa empenhada em lançar suspeita sobre a credibilidade de Max Harris. Tess van Sommers, a jornalista, tinha em mãos alguns rascunhos a lápis dos poemas e o jornal acabou interpretando o fato como uma fraude do próprio Max Harris, acusado de forjar um poeta, e o escândalo assim tomou grande proporção, um festim de mídia e tribunais – também a Igreja Católica aproveitou-se do tema para denegrir a imagem de editor de *Angry Penguins* –, Max sendo acusado de desonestidade e obscenidade, havendo inclusive um julgamento cuja sentença que previa prisão acabou se convertendo no estabelecimento de uma multa.

A ironia do caso é que os autores da farsa, dois poetas medíocres, ao escreverem movidos por certo automatismo, empregando técnicas de colagem, nonsense, livre associação e, como eles mesmos observaram, a presença inúmera de versos intencionalmente ruins, *totalmente desprovidos de mérito literário*, acabaram por criar um conjunto de poemas com excepcional coesão poética, que chegou a ser elogiado por Herbert Read e T. S. Eliot. De qualquer modo, o escândalo foi a grande oportunidade que a sociedade australiana, no fervor de seu conservadorismo, encontrou para comprometer aquele momento da vanguarda.

Em 2012 Tijana Parezanović publicou um extenso artigo na revista SIC, Croácia, onde relatava o caso:

Uma farsa literária não é uma prática desconhecida, e a perpetrada por McAuley e Stewart não parecia tão assustadora, embora tenha recebido bastante atenção internacional. The New York Times, The New Yorker, Spectator e Times, por exemplo, informaram seus leitores sobre o evento, e a imprensa australiana estava decididamente do lado dos fraudadores enquanto publicava extensivamente sobre o andamento da farsa. Duas coisas se seguiram, no entanto, que parecem mais chocantes do que a própria farsa. Primeiro, apesar da admissão de McAuley e Stewart de que seus poemas eram sem sentido, um grupo de artistas e críticos reunidos em torno de Max Harris insistiu em afirmar que eles realmente tinham um valor literário distinto. O mais persistente foi Sir Herbert Reed, cujo apoio chegou em uma carta da Inglaterra: todo o fenômeno da paródia é relevante [...] o parodista tem uma liberdade excepcional, e por causa dessa liberdade pode acabar enganando a si mesmo. E segundo, a publicação de O Darkening Ecliptic resultou nas acusações de obscenidade levantadas contra Angry Penguins e seus editores pela Polícia do Sul da Austrália.

Levado à justiça, o próprio julgamento foi uma farsa, onde um debate literário ocupou o lugar de qualquer discussão sobre a ilegalidade do caso. E debate literário regido pelas mais abomináveis formas de preconceito, e com a mal disfarçada intenção de comprometer o Surrealismo. Como recorda a filha do poeta, Samela Harris, Max Harris

foi ridicularizado pelos superconservadores de Adelaide. Ele havia sido enganado por dois soldados sarcásticos tentando zombar da literatura modernista, a exemplo de Dylan Thomas, que estava sendo publicado em Angry Penguins, o periódico literário produzido por Max e seus colegas modernistas originários da Universidade de Adelaide. Eles representavam tudo o que era temido e desprezado pela velha escola.

E tudo isto motivado pelo que tão bem observou Betty Snowden, ou seja, o papel proeminente de Harris na defesa do modernismo fez dele um alvo para aqueles que não gostavam dos novos rumos da literatura. O caso marcou a época, porém não logrou de todo a mácula que seus autores buscavam. Max Harris deixou seu nome como o ousado artífice da modernidade, a vanguarda audaciosa das artes na Austrália. Isto lhe é impossível apagar. Foi notável poeta, livreiro e editor. Além de *Angry penguins*, dirigiu o periódico *Ern Malley's Journal*, 1952, ao lado de John Reed e Barrett Reid, e em 1961 funda a *Australian Book Review*. Em 1973, o empresário Rupert Murdoch, proprietário do jornal *The Australian*, onde Max Harris manteve por mais de uma década uma coluna polêmica, disse que *toda sociedade precisa de um Max, para identificar seus sucessos, bem como seus fracassos, suas esperanças perdidas e suas causas perdidas. E também para tirá-la de sua presunção e hipocrisia, para agir como um catalisador e irritante*. Em todas as áreas o poeta foi um dinamo e exemplar, pois graças a ele o Surrealismo ganhou importância visceral na cultura e nas artes na Austrália.

REPÚBLICA DOMINICANA, 1943

Outubro de 1943 surge em Santo Domingo o número de estreia da revista *La Poesía Sorprendida*. Sua formação editorial dialoga intensamente com o caráter internacionalista que desde o primeiro período das vanguardas se requeria de artistas e intelectuais em todo o mundo. O Surrealismo já havia semeado relevantes fortunas por todo o continente e o quinteto que então dirigia a revista dominicana estava atento ao que se passava tanto na Europa quanto na América. Havia uma dupla sintonia, de respeito e afinidade. E um espírito de irmandade que buscava novas perspectivas humanas, ampliando horizontes magicamente destinados às exigências do grupo de afirmação de um Homem Universal. E tal consonância era patente no perfil do grupo, formado por um chileno, um espanhol e três dominicanos. Um deles, Alberto Baeza Flores (Chile, 1914-1998), abrindo o número inaugural da revista, destaca:

Não sabemos se a poesia nos surpreende com seu deslumbrante destino, se nós a surpreendemos em sua silenciosa e verdadeira beleza. Não sabemos se ela surpreende este mundo nosso e é sua beleza que mantém essa fidelidade secreta na oculta, interior e grande esperança. Não sabemos se o mundo louco corre para ela, porque precisa agora correr como antes, como sempre ou como amanhã; ou se ela corre para ele, porque necessita salvá-lo.

Em fevereiro do ano seguinte, abrindo a edição # 5 de *La Poesía Sorprendida*, lemos o editorial que, ao fazer menção ao primeiro centenário da República Dominicana, trata de reafirmar o espírito daquele grupo de intelectuais:

La Poesía Sorprendida não tem outro presente que esta vida interior do homem americano que busca sua essência americana e universal; que ama a própria herança e que, de tão unido e herdeiro dela, é capaz de olhar para adiante com olhos e alma novos por eternos.

Tal determinação acompanhará a revista por toda a sua trajetória, o que inclui a publicação de 21 números, além de uma série de cadernos individuais, com poemas de todo o grupo e também de outros poetas convidados. Ao lado de Baeza Flores, Eugenio Fernández Granell (Espanha, 1912-2001) reforçaria a consistência múltipla do grupo, que contaria com um relevante trio dominicano: Mariano Lebrón Savinón (1922-2014), Freddy Gatón Arce (1920-1994) e Franklin Mieses Burgos (1907-1976). Todos eles, poetas, exceto por Eugenio Granell, que, além da poesia, se destacava como músico e artista plástico.

Assim estava formado o quinteto de *La Poesía Sorprendida*, e a revista, já em sua estreia, publicava poemas de Paul Éluard, William Blake, ao lado de poetas dominicanos. Também era forte característica sua que ao final de cada número viessem algumas notas que davam ciência de afinidades e plena atenção com o que se passava ao redor. Logo na primeira nota deste número inaugural encontramos uma confirmação de caráter da aventura editorial:

Somos contra toda limitação do homem, da vida e da poesia; contra toda falsa insularidade que não nasça de uma nacionalidade universalizada na eterna profundidade de todas as culturas; contra a permanente traição da poesia e, pela curta visão, seus permanentes traidores.

O rol de inquietas afinidades prossegue sendo fiado a cada número, e na edição seguinte podemos ler poemas de Pierre Reverdy, Robert Desnos, André Breton e Apollinaire, dentre outros. Este segundo número, datado de novembro de 1943, destaca um fato da maior importância para a cultura dominicana e, em particular, para a configuração singular do Surrealismo em terras americanas. Diz a nota:

As edições de La Poesía Sorprendida publicaram Los triálogos – Livro primeiro – e Infinitestética – Livro terceiro – [...] Ambos os cadernos, que recolhem temas universais, levam a epígrafe: Poesia a três vozes, de Domingo Moreno Jiménez, Alberto Baeza Flores e Mariano Lebrón Saviñón. Obra nova, em fundo e forma. Nova por sua intenção essencial eterna de antes e agora.

Mais do que isto, trata-se do primeiro registro em terras americanas de experiência com escritura automática, além do fato dela envolver uma performance de criação coletiva. Tais publicações vitalizam cada vez mais as afinidades de *La Poesía Sorprendida* com o Surrealismo, embora sem tratar-se de adesão formal ao movimento. A exemplo do que, na década seguinte, fariam revistas americanas, tais como a argentina *Poesía Buenos Aires*, a nicaraguense *El Pezy la Serpiente* e a mexicana *El Cuerno Emplumado*, dentre inúmeras outras, autores de distintas tendências conviviam em um estado vital de aceitação das diferenças. Aos nomes já referidos viriam se juntar os de André Gide, Paul Claudel, James Joyce, Paul Valéry, Stephen Spender e Ronald de Carvalho, único brasileiro publicado na revista.⁸ Também era evidente a cumplicidade do quinteto de *La Poesía Sorprendida* com os editores de revistas que lhe eram contemporâneas, a exemplo da cubana *Orígenes* e da chilena *Mandrágora*.

Na edição # 6, de março de 1944, os editores de *La Poesía Sorprendida* manifestam sua adesão ao movimento surrealista chileno. Já em números anteriores vinham sendo publicados alguns poemas de Jorge Cáceres (1923-1949), um dos integrantes do grupo Mandrágora, a vanguarda surrealista chilena. Agora a revista dominicana destacava a ação do grupo, mencionando o *exemplar trabalho dos jovens poetas e pintores surrealistas chilenos, que de maneira tão exemplar e nobre se preocupam de ampliar o mundo com a criação e a revelação de uma obra e uma conduta*. Tal adesão foi bastante ampliada, no número seguinte, com a publicação de poemas de todos os poetas da Mandrágora, além da redação de uma nota final, ampla, destacando o relevante papel desempenhado pela nova vanguarda chilena.

La Poesía Sorprendida, a exemplo dos cadernos individuais que costumavam editar, em formato A4, trazia na primeira folha, logo abaixo do título e da ficha técnica, as vinhetas tão características de Eugenio Granell. Era uma revista

⁸ Uma nota editorial sublinha que Ronald de Carvalho é *um dos mais fundos acentos da poesia brasileira contemporânea*, e prossegue: *Voz profunda do Brasil constante. Seu mundo amplo, multiforme, sinfônico, de toda América, foi por nós escolhido para destacá-lo, na versão publicada, como a veia comovida do Brasil*. Como curiosidade final, acrescenta-se que o poema foi traduzido para o espanhol a partir de uma já existente tradução do mesmo para o francês, publicado em 1934 na revista alemã *Ulenpiegel*.

essencialmente de criação poética, seja em verso ou em prosa, o que não impedia a publicação, em alguns de seus números, de textos críticos, tais como *Notas sobre a aventura do Surrealismo* (LPS # 12, setembro) e *Poetas, poesia* (LPS # 13, outubro), ambos em 1944, respectivamente assinados pelo equatoriano Jorge Carrera Andrade e o cubano Eliseo Diego. Logo após completar o primeiro ano de intensa atividade, a revista declara a consciência plena de seus feitos, em um dos balanços mais corajosos e reveladores da cultura dominicana.

Lembro o dia em que o poeta dominicano Alexis Gómez Rosa (1950-2019), em um encontro nosso em San Salvador, me presenteou com a edição fac-similada e raríssima da coleção completa de *La Poesía Sorprendida*. Justamente ali começou a minha viagem pelas veias cósmicas desta imensa aventura poética e existencial. Antes, o que eu conhecia, era fruto bem pequeno de minha correspondência com Stefan Baciú, o crítico romeno que em muito distorceu a realidade do Surrealismo em nosso continente. Para conhecer os milagres da criação nada melhor do que o convívio com ela mesma. Deste modo, Gómez Rosa me pôs em contato direto com a magia do que se realizou neste país em nome de um Surrealismo que vai muito além do que antes sequer se havia imaginado.

Foi justamente Eugenio Granell (1912-2001) quem primeiro chama a atenção para o erro de tratar o Surrealismo como *sobrerrealismo*. Para ele há que destacar o fato de que aquilo que se busca, através do Surrealismo, é um tipo de realismo total, em que a criação se realiza em uma dimensão muito ampla que cobre a realidade em todos os seus ângulos, em todas as suas perspectivas. É muito interessante porque a ideia de um *sobrerrealismo* é demasiado ínfima e reflete certa leitura formal, limitada ao sentido imediato de relação com a criação, a leitura de um poema, o olhar sobre uma pintura etc. O Surrealismo busca a dimensão integral dos sentidos, sua festa essencial alquímica. E isto o havia compreendido muito bem Eugenio Granell. Assim como já o havia defendido Juan-Eduardo Cirlot, a própria palavra *Surrealismo* é uma intensificação do sentimento da realidade, de modo que o Surrealismo é uma revelação do homem que levamos dentro de nós. Pela primeira vez a arte compreende que sua realização é uma combinação de forças que amplia em nosso íntimo a vontade de ser, de conhecer, de distinguir-se em meio ao universo. O complexo conceito da realidade requer um exercício perene de liberdade, um estado transbordante de transição. Recordo com o mesmo Cirlot que *a concepção do universo recolhe, portanto, todos os dados que podem ser isolados em diversas disciplinas do conhecimento, porém em particular a relação viva através da qual o homem se confessa incluído na ordem do mundo*.

A realização de uma bem-cuidada exposição individual, em 1989, poucos meses após a morte de Salvador Dalí, faz com que a crítica perceba que Granell era então o mais importante surrealista vivo na Espanha. Porém Granell viveu em muitos países e, em especial, se relacionou com o movimento de vanguarda na

República Dominicana, de modo que, mais do que espanhol, eu o tenho como um desses artistas que estão bem além dos limites geográficos que costumam definir a vida de alguém.

Em Granell, o parentesco com a pintura de André Masson e Wifredo Lam, entre outros, não cria senão a dimensão familiar mágica que propicia sua força estética. Há no espanhol uma sintaxe muito singular que faz com que sua criação seja o cenário de uma revelação do espírito. Em suas pinturas, igual que em seus poemas, o corpo todo é uma máscara, no sentido da afirmação de um teatro pleno de revelações.

Sua biografia compreende dois momentos bem especiais, o encontro com André Breton e o grupo de *La Poesía Sorprendida*. As duas coisas são frutos de sua residência na República Dominicana. Com o primeiro, juntamente com Marcel Duchamp, organizou, em 1947, uma das exposições internacionais do Surrealismo, em Paris. O segundo caso compreende um dos mais afortunados momentos do Surrealismo em nosso continente. Deste extenso período de sua vida em Santo Domingo resulta parte considerável de sua obra plástica, quase igual ao de sua residência em Nova York, de permanência ainda mais extensa.

A seu respeito, eu recorro umas exatas palavras de Benjamin Péret, ao dizer de sua pintura que está repleta de formas híbridas, entre tantos personagens que parecem sair de um mundo ainda por ser habitado. Disse Péret: *Esses espécimes de uma fauna futura – galo-relógio de sol, galinha-máquina de costura – nos fazem evocar os seres fabulosos que os primeiros viajantes reconheceram na América*. Em sua plástica nos deixamos mesclar por uma profundidade de mitos, uma possessão de fábulas, um castelo de máscaras que são deuses que são nossas figuras mais íntimas. Em um percurso milenar pelas veias mais secretas do Caribe, a selva dançante com suas coxas esculpidas pelo suor do entusiasmo, as vozes vibrantes e prolixas que descobrem o rosto verdadeiro das excursões do mistério.

Granell presenteou a pintura e o Surrealismo com essa relação direta com a máscara, o cenário amoroso no qual buscamos o homem no mais íntimo de cada um de nós, através de formas que são móveis, dinâmicas, musicais. Seu mundo plástico é uma partitura de jazz, é toda uma *jam session* das vertigens de nossa aventura existencial.

Porém também criou no ambiente da amizade, com seu entusiasmo e generosidade. Em suas viagens fez muitos amigos que testemunham o valor magistral de seu espírito. Entre esses encontros mágicos, destaco os momentos passados com o casal Susana Wald e Ludwig Zeller, seja na Espanha, Portugal, Estados Unidos ou Canadá. Neste último país, seus amigos chegaram a organizar uma exposição sua na Mandref Gallery, Ontario. Anos depois, em uma carta a Ludwig Zeller, anotou Granell:

Gosto muito de estar sozinho. Não sei o que é o aborrecimento e cada dia necessitaria ter mais 24 horas para fazer coisas que, independentes do valor que possa ter para os demais, fazem parte de minha própria existência até o limite de que não sei como poderia viver sem estar sempre completamente entregue a elas. Eu creio que o aborrecimento em situações normais é uma espécie de renúncia à vida. Talvez, uma poupança do ato suicida por pura timidez – ou por excessiva modéstia.

Este fragmento de carta que reproduzo me foi facilitado por Susana Wald, que, a meu pedido, escreveu uma memória de sua convivência com Granell para publicação na *Agulha Revista de Cultura*. Há algum tempo tivemos Eugenio Granell como *artista convidado* desta revista, talvez a primeira oportunidade que os brasileiros tiveram de conhecer um pouco – 46 obras – da riqueza estética deste infatigável surrealista. Caminhando por entre suas pinturas, é possível perceber o significado das palavras que lhe dedicou outro crítico, Valery Oisteanu:

Granell nos revela os mistérios das regiões ocultas, nos devolvendo a energia para restaurar a vida e por em dúvida as forças obscuras da destruição. Por um reflexo automático, livre associação, ocultismo? Quem sabe! De suas distantes expedições, Granell nos traz a eloquência mágica de novos continentes. Igual que aqueles índios que percorriam as Américas em busca de fortuna e regressavam com ela, ele se converteu no grande mestre iniciado, o bruxo da tribo que domina uma nova linguagem pictórica, apenas igualado por Tanguy, Domínguez e Paalen.

O título de suas pinturas é como cordas mágicas que inscrevem no ar uma contextualização surrealista no sentido de firmar o devir de todas as coisas invisíveis, a festa das metamorfoses através da qual o homem reconhece a si mesmo. Granell é um mago da carnalidade do desejo, um bruxo que como poucos penetra as chamas do espírito em busca de sua realização em matéria viva. *Descanso nas nuvens, O vulcão de água, Cerimônia da lâmpada tribal, Os espelhos dos adeptos acendem os carvões da noite, O balcão das filhas do sol...* são como fábulas fantasmais, fantasias oníricas que expandem nossa compreensão do mundo.

Sua técnica refinada de óleos sobre lenço e madeira, além da experiência com têmpera em cartão, traduzem uma sensação de entrada no espírito das formas, a dialética das vertigens, o suntuoso espaço da conversação entre proximidades e distâncias. Uma metafísica singular, plena de inquieta profundidade. Granell foi também escultor, músico, narrador, poeta e cineasta. Em todo o território de sua criação é possível encontrar os mesmos argumentos analógicos, a consciência do tom múltiplo da realidade, a voragem poética das incontáveis possibilidades de ser.

O mesmo teatro alquímico que encontramos em sua plástica encanta o olha de quem desce ao cenário de sua poesia, como uma transmutação da matéria plástica em magia verbal. E tudo ali se realiza na mestiçagem de desejos e recordações.

*Uma nuvem de harpas sussurrantes
circunda a carruagem do aroma sabiamente cândido
que transporta entre aparas de mármore e cortiça
o fio delicado
pente de galhos em vários capítulos*

*Ali está o casal
esse que se enfrenta rugidor unguido de projetos
cada parte silenciosa na carne viva
cada um com sua capa de cristais*

*Ali
os amenos contendentes do encontro em todos os atalhos
sem perder os chocalhos em relevo e o bastão original*

*O casal
inundado em ilustra furacão de vespas acesas*

Não há dúvida que este poeta se trata de uma pintura. Não há dissimilaridade de tensão entre o traço e o verbo. E suas cores são de efetiva harmonia semântica. Suas imagens são paridas na mesma cozinha alegórica. Granell faz o traslado de dois mundos como se os preparasse para a permanência de um no outro. Depois de vê-lo ou lê-lo já não é mais possível separar os protagonismos. Sua virtude dialética batiza as infinitas possibilidades orgânicas de tudo aquilo que cria. É verdadeiramente de um mago que se trata, um mago que se chama Eugenio Granell e segue ainda entre nós.

Uma tarefa difícil e apaixonante, traduzir *Vlía*. Em 2011 publicamos minha tradução desta prosa mágica. Uma primeira edição bilíngue e virtual que me foi possível graças a Manuel Mora Serrano, que assinou o prólogo. Em seguida publicamos uma segunda edição, ampliada no que diz respeito a estudos críticos sobre o poeta dominicano, Freddy Gatón Arce (1920-1994), uma vez mais graças à generosidade plena de milagres de Ivelisse Altagracia Gatón Díaz de González e Luz Altagrassia Díaz Gil. Eu venho de um país em que os herdeiros em muito obstaculizam a circulação das obras de nossos mestres, razão pela qual me

encanta o modo como encontrei entre os dominicanos essa suma de amor e respeito pela criação, por essas pontes que tornam possível a vida.

O que é *Vlía*? Um secreto ninho de metamorfoses? Maquiagem amorosa da loucura? Um teatro de cenas vorazes que se encontram muito além de toda realidade? Na apresentação de sua primeira edição, pela coleção de *La Poesía Sorprendida*, encontramos que

Vlía é uma confissão ao mesmo tempo diabólica e crente; angustiada e com um fulgor interior, uma sinceridade desnuda, densa, obscura, de secreto humor em busca de uma libertação maior. A ética e a poesia se aliam e digladiam com o acento da dor que se mescla ao desespero. Raro livro amoroso distinto, salvadoramente difícil e minoritário, de lenta entrega.

Começemos por recordar a imagem de André Breton ao dizer que Lautréamont foi um *transeunte sublime, o grande serralheiro da vida moderna*. Igualmente podemos dizer da linguagem neste livro tão ousado de Freddy Gatón Arce. A linguagem assume o protagonismo de uma viagem pelas possibilidades amorosas e a exaltação dos sentidos. Por isto a definição do livro é uma tarefa ociosa, que a ninguém deve importar. Que explicação buscar nos textos bíblicos ou nas evocações de Maldoror? Não se passa o mesmo com *Vlía* e seu humor refinado e transbordante? Com esse castelo de fogo e os metais que saltam das chamas como personagens que tratam de nos orientar por novos caminhos? Não são poemas de viagem, mas sim a viagem em si mesma.

Que *Vlía* seja um raro exemplar de escritura automática no Caribe é outra coisa que requer um novo exame. Certamente há que se destacar a passagem de André Breton por Santo Domingo, assim como a residência ali de Alberto Baeza Flores e Eugenio Granell. Como reflexo natural chegam as vozes plasmáticas do Surrealismo e a magia entranhável de movimentos poéticos desde Cuba e Chile, sobretudo. Sem esquecer a própria natureza de Freddy Gatón Arce, sempre leitor faminto, devorador de maravilhas, buscador de inesgotáveis experiências.

O que um dia ele procurou através da escritura automática certamente o encontrou, de modo que não necessita seguir criando de acordo com uma receita. Alcançou uma fluidez carismática que encontramos em *Son guerras y amores* (1980), sobretudo no capítulo IV (*Suelo y quebranto de las cañas*), assim como no capítulo *Desde antes de las palabras* do livro *El poniente* (1982). A voragem da linguagem leva em suas águas a excelência de transmutações como lemos nas páginas desses dois livros, assim como nos fragmentos de seu *De paso* (1984), até o retorno de *Vlía* em *Mirando el lagarto verde* (1985). Escutemos:

Tudo começou com o voo.

Os móveis foram se esboçando
Com suas novas solidões,
Enquanto os passos e as vozes da casa
Pareciam de outros pés e de outras bocas.
O avião, com a primavera a bordo
E, no entanto, em qualquer direção
O infinito...

Como dizer que o Surrealismo passou pela vida de Freddy Gatón Arce uma única vez, ali no passado remoto dos anos 1940? Como dizer que foi um acidente na cultura dominicana? É verdade que não houve uma formalização ortodoxa, porém talvez seja justamente isto o que mais importa à saúde do Surrealismo. Já em 1952 dizia André Breton que *não deixam de ser produzidas hoje obras que, sem ser exatamente surrealistas, são mais ou menos profundamente por seu espírito*. Certamente que não se trata da cegueira manifesta no conceito de um *para-Surrealismo*. Com o tempo a criação foi descobrindo vários matizes para se realizar, como as mil formas vítreas que podemos obter soprando a mesma areia. E as vozes que representam o teatro surrealista não se limitam aos ditames de suas técnicas.

Na poesia de Gatón Arce encontramos a presença quase constante do humor em seu acento mais agudo, por vezes disfarçado em afirmações vertiginosas e insólitas. Em contraste com o registro menos frequente do automatismo ali estamos sempre de mãos dadas com a exaltação lírica. Além do mais, na força anímica que caracteriza o poeta, podemos recordar, com o argentino Aldo Pellegrini, que o mais atrativo do Surrealismo *foi a crença de que a arte não tem uma função em si, mas sim que é um modo de expressão do vital no homem*.

Deste modo, *Vlía* é a primeira página de um ambicioso projeto de exploração poética da própria vida e suas inesgotáveis perspectivas.

PORTUGAL, 1947

Este ano, em Lisboa, aderem ao Surrealismo António Domingues, Alexandre O'Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny, os dois últimos inclusive se deslocam a Paris onde se encontram com Breton e outros do grupo surrealista francês. Em dois momentos distintos convidei Tania Martuscelli, Nicolau Saião e António Cândido Franco para uma conversa sobre a presença do Surrealismo em Portugal. A ensaísta Tania Martuscelli (Brasil, 1976) é uma notável estudiosa da literatura portuguesa, responsável pela organização das *Obras Completas* do surrealista Mário-Henrique Leiria. Nicolau Saião (Portugal, 1946) é poeta, ensaísta, tradutor e artista plástico. Em 1984, juntamente com Mário Cesariny (1923-2006) e Cabral Martins (1950), organizou a exposição *O Fantástico* e o

Maravilhoso. Estudioso e tradutor da obra de H. P. Lovecraft, em 2002 organizou a primeira edição integral em todo o mundo de Fungi From Yuggoth (1943), tendo também a ilustrado. Por último, António Cândido Franco (Portugal, 1956) é também poeta, ensaísta e editor. Estudioso do Surrealismo e da obra de Teixeira de Pascoaes. Em poesia publicou *Murmúrios do mar de Peniche* (1977), *Corpos celestes* (1990) e *Estâncias reunidas: 1977-2002* (2002). Entre os títulos ensaísticos destacam-se *Viagem a Pascoaes* (2006) e *Notas para a compreensão do Surrealismo em Portugal* (2012).

FM | Simbolismo, Modernismo, Futurismo – com quais desses momentos melhor se identifica o Surrealismo em Portugal? O crítico brasileiro, de origem austríaca, Otto Maria Carpeaux (1900-1978), em sua *História da literatura ocidental*, aponta a ausência de um verdadeiro Simbolismo em Portugal, ao mesmo tempo em que situa Mario de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa como dois poetas de formação esteticista, mas de ambições que já antecipam o Surrealismo. Por onde começamos? Gostaria aqui de fazer menção a um termo valioso do António Cândido Franco, o de *afinidade involuntária*.

TANIA MARTUSCELLI | O que António Cândido Franco chama de *afinidade involuntária* eu chamo de linhagem (portanto já no DNA dos modernos – que são todos, desde os simbolistas!). Por isto, o Surrealismo português se identifica tanto com o Simbolismo – de Cesário, mas, sobretudo de Rimbaud – como com o Modernismo e com o Futurismo. Sendo cada artista português singular em sua arte, isto é, os desenhos de Cruzeiro Seixas não se parecem nada com os de Cesariny, que tampouco se aproximam dos traços curtos, mas vigorosos de Fernando Lemos, nem com os de Leiria, Azevedo etc. etc. Cada um, por isso, em seu universo singular, vai permitir ao leitor ou público de sua arte visual certa identificação com antepassados na arte. Eu sublinharia a noção de ocultismo rimbaudiana nos textos de António Maria Lisboa, como percebo Pessoa e seus heterónimos nas paródias de Leiria (paródias que leio num contexto de experimentação com a linguagem), e uma faceta negreiriana, sobretudo em sua fase de estudos de geometria, em certo modo de concessão da arte de Fernando Lemos. Isto não significa, entretanto, que ficam em segundo plano as traduções e poemas de homenagem a Rimbaud que fez o Cesariny, nem alguns poemas de Leiria que parodiam (também) Sá-Carneiro etc. Portanto, há uma afinidade naquele sentido da *ansiedade da influência* de Bloom, que pode ser uma revisitação por referência, reverência, irreverência, desprezo, contraponto ou desligamento. Voluntária ou involuntária, é, para mim, uma linhagem.

NICOLAU SAIÃO | O nó do problema creio que assenta nas condições de antidemocracia que sempre – sublinho, sempre – existiram em Portugal, não só

propiciadas por uma classe dominante extremamente cínica e autoritária mas, ainda, pelo seu tipo de cultura primarizada e pela sua mentalidade inculta, plebeia no sentido exato e o seu reacionarismo incrementado e sustentado por um tipo de fideísmo profundamente limitado e preconceituoso que tentava eliminar, espingardear ou sustentar tudo o que lhe cheirasse a modernidade ou trouxesse o selo de algo menos academizado. Sempre dominaram os estabelecimentos de ensino a alto nível, que em Portugal são os órgãos que controlam apertadamente os sectores intelectuais que fazem entre nós a chuva e o bom tempo por razões óbvias. Era assim dantes e continua a ser assim hoje. Daí que as afinidades entre os autores/criadores tenham de ser involuntárias ou, dizendo de outra maneira, conforme se pode...

Isso faz com que, ainda neste tempo em que vivemos, ou sobrevivemos, a arte moderna em geral e o Surrealismo em especial sejam olhados como *excrescências carnosas*, produtos de quase marginais, de gente que não se deve deixar entrar, preferentemente, nos salões onde os donos da sociedade exercem a sua música e a sua dança contra tudo o que é legítimo em vida são.

Portugal segue sendo um entreposto claramente de signo cripto-fascista, mau-grado a maquiagem arranjada nos primeiros tempos a seguir ao 25 de Abril – maquiagem essa que, por já não lhes fazer falta, têm estado a abandonar com decisão. Só têm algum respeito pela chamada arte moderna em sentido lato porque esta, nos lugares onde o ambiente é mais salubre, vale muito dinheiro! Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, como se sabe, foram sempre corpos estranhos no tempo em que estavam inseridos. E o panorama continua a ser assim... exceto se o autor/artista se alcañorou por companheirismos ou afeições, geralmente, aos lugares de topo da *árvore dos níveis*...

ANTÓNIO CÁNDIDO FRANCO | Quando lemos alguns dos poemas de *Oaristos* (1890), por exemplo o décimo primeiro, ou “A Epifania dos Licornes” de *Horas* (1891), ou ainda “Um Cacto no Polo” do mesmo livro, percebemos que a poesia de Eugénio de Castro, um poeta hoje quase esquecido, mas que na época foi admirado por Ruben Dario e pelos simbolistas franceses, chega para impugnar a asserção de Carpeaux (e, claro, para tirar muita novidade à poesia de Pessoa – que em alguns momentos se limita quase a glosar a poesia de Eugénio de Castro).

Faltou-te porém referir o Saudosismo, que é talvez a *afinidade involuntária* do Surrealismo português. O Saudosismo pode ser encarado como um desenvolvimento português do Simbolismo ou dos aspectos mais misteriosos dele. O poeta crucial deste movimento, Teixeira de Pascoaes, foi o antecedente poético de Mário Cesariny; entre os poetas portugueses logo anteriores que ele tinha à disposição, e muitos eram (Antero, Gomes Leal, Junqueiro, Nobre, Eugénio de Castro, Ângelo de Lima, Pessanha, Pessoa, Sá-Carneiro, Florbela, Raul Leal, Almada, Régio), foi Teixeira de Pascoaes que ele elegeu.

As relações entre o Saudosismo e o Surrealismo estão infelizmente por estudar. O próprio Saudosismo, sobretudo na evolução da sua linha interna, aquela que vai por exemplo de 1912 a 1942, quer dizer, do momento do seu nascimento à publicação dum livro tão excepcional como *Duplo Passeio*, é muito mal conhecido e em geral tende a passar despercebido (como a tua pergunta confirma).

FM | O que evidencia a revolução surrealista em Portugal e como ela se insere em um mapa da Península Ibérica? Penso aqui nas relações entre Cesariny e Buñuel, que bem poderiam ter sido ampliadas, considerando afinidades históricas. Cesariny chega a comentar tangencialmente acerca de Juan Larrea, J. V. Foix, José María Hinojosa... Porém nunca houve entendimento entre as duas vertentes surrealistas. Algum motivo determinante?

TANIA MARTUSCELLI | Atrevo-me a dizer que a atualidade evidencia a revolução surrealista em Portugal! Os artistas dos três grupos (GSL, Os Surrealistas e depois do Café Gelo) são hoje grandes nomes que chamam um diverso público em termos de gerações para as exposições e palestras. Como os próprios reclamavam, era difícil fazer uma revolução enquanto se era sufocado pelo salazarismo e, sejamos razoáveis, sem dinheiro! Os grupos se separaram, mas a revolução surrealista seguiu com cada um, mais ou menos ativa. Daí certas dificuldades de divulgação estrangeira ou mesmo coligação, ainda que isso tenha se dado mais tarde com o grupo *Phases*, após o falecimento de Breton, e que hoje acontece com a sessão do Mondego, cujos artistas não são somente portugueses que vivem às margens daquele rio.

NICOLAU SAIÃO | O que a revolução surrealista, encarada a nível europeu ou mesmo ibérico, evidencia, é a meu ver as enormes dificuldades de se existir autonomamente, livremente. O poder político-social, precisamente pelas razões históricas nos dois países, tentou sempre impedir que fosse fácil existirem relações entre os criadores daqui e dali. Por isso o cardo foi sempre enorme, parafraseando uma expressão de Cesariny...

ANTÓNIO CÁNDIDO FRANCO | O choque do Surrealismo em Espanha e em autores de língua espanhola (como César Moro) foi temporão. Basta pensar na importância que Buñuel e Dalí têm nos primeiros anos de afirmação do Surrealismo francês. Nada de parecido aconteceu em Portugal ou em criadores da língua portuguesa, e isto mau-grado Péret ter passado quase dois anos no Sul do Brasil nos anos heroicos que se seguiram à criação do Surrealismo. Logo o destino dos dois movimentos foi distinto e raras vezes coincidente. Ainda assim Mário Cesariny, além de traduzir Buñuel e ter relações próximas no seu círculo, penso em José Francisco Aranda, teve uma afinidade expressa e um convívio intenso

com Eugenio Granell, o grande criador catalão, que viveu exilado muitos anos em Nova Iorque. O mesmo se passou com Cruzeiro Seixas.

FM | As cartas de António Maria Lisboa constituem uma fonte de iluminação sobre inúmeros aspectos referentes ao Surrealismo em Portugal. Poucos anos antes de sua morte, já descrente da perspectiva de reestruturação grupal do movimento, lemos em uma carta destinada a Cesariny ali imprimir seu desejo de ver seus amigos uma vez mais a seu lado, *desta vez não com a sombra de um Breton*. E em uma de suas últimas cartas, já no Sanatório da Quinta dos Vales Covões, em Coimbra, 1952, comenta com Mário Henrique Leiria acerca de uma *fundamental dificuldade* dos surrealistas: *sair da fácil expressão, do hábito a que dialeticamente se deram e onde anti-dialeticamente permanecem*, finalizando: *Breton será mil vezes culpado*. Até onde acerta António Maria Lisboa, não propriamente acerca de uma culpa de Breton, mas antes de uma falta de identidade no tocante ao Surrealismo em Portugal?

TANIA MARTUSCELLI | Penso que o Surrealismo em Portugal teve – e tem –, sim, uma identidade, mas não uma *oficialidade* por assim dizer, no que compete à aceitação ou à reunião com o grupo internacional de Breton. Eram artistas e grupos que tentaram aproximar-se de Breton, mas que foram freados – por desavenças e talvez até picuinhas. Já ouvi duas ou três versões não documentadas do fracasso da aproximação com Breton. Há quem diga que foi preconceito de Breton contra a opção sexual de Cesariny, Seixas e outros, que o fez ignorar o grupo *Os Surrealistas* na época da inimizade entre o grupo de António Pedro com o de Cesariny, por assim dizer (alguém do GSL teria declarado a Breton que alguns dos membros do *novo* grupo eram homossexuais, se não mesmo um ataque exclusivo a Cesariny). Isto contou-me José-Augusto França em depoimento pessoal em 2012, a dizer que ele e seus companheiros foram na época falsamente acusados de tal traição. França acredita que tenha sido ele o responsável pelo distanciamento de Breton, quando foi visitado em Paris, na mesma época em que estive com os surrealistas o trotskista Noël Arnaud. Seria então um distanciamento por questões políticas. Havia muito babafá entre os artistas e penso que isto também atrapalhou a organização e internacionalização do Surrealismo entre os portugueses.

NICOLAU SAIÃO | A culpa de Breton, digamos assim simbolicamente, assentou no fato de que ele vivia numa França aberta e os surrealistas portugueses, ou que tentavam sê-lo, viviam num Portugal do antigo regime, ultraconservador e muitas vezes ultramontano. Em França era-se hostilizado pela mentalidade academicista da classe dominante, mas em Portugal ia-se parar diretamente, sem paninhos quentes, à prisão, à miséria econômica e à

marginalização pura e simples. O que agravava as divergências, as questiúnculas e os destrambelhamentos até, dos autores portugueses, meros sobreviventes de uma nação dominada por gente nefanda.

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO | É natural que um poeta com a dimensão invulgar dum António Maria Lisboa se quisesse autonomizar de Breton, isto depois de o procurar e de com ele ter aprendido muito ou mesmo tudo. Caso tivesse sobrevivido à doença que o levou em 1953, aos 25 anos, convenço-me que não teria tido qualquer questão em se associar ao folheto com que o grupo de Cesariny homenageou A. Breton, no momento da morte deste, em 1966. O texto, chamado (*Neófito*) *Não há morte na morte de André Breton*, está hoje recolhido no livro *As mãos na água a cabeça no mar* (1985). Só um movimento consciente de si, atento às suas infinitas possibilidades, muito rodado na estrada do mistério e do amor, podia produzir tão altiva e bela homenagem.

FM | Há um comentário de Adolfo Casais Monteiro – *A palavra essencial*, 1972 – sobre composição e espontaneidade em que recorda que, *tal como em toda a literatura, também nas criações surrealistas havia uma diferença abissal entre a poesia espontânea de uns e a espontânea... vacuidade dos restantes*. Como lidou o Surrealismo em Portugal com essa aparente ambiguidade?

TANIA MARTUSCELLI | São modos de lidar como o que O'Neill preferiu chamar *abandono vigiado* – uns abandonam mais que outros, e esses vigiam mais que os primeiros! Agora a sério: como eu havia referido, cada artista português é de uma singularidade que, se por um lado, enriquece o Surrealismo, por outro pode fazer parecer uma falta de coesão (o que não penso que seja correto, pois o Surrealismo é diversidade mesmo: ninguém sonha os mesmos sonhos, cada subconsciente retém as informações que retém, sem regras). Contudo, se há uma relação de competição ou vaidade envolvida, é evidente que a parte de vigiar vai ser mais relevante que a do abandono...

NICOLAU SAIÃO | Lidou mal, necessariamente. E o contrário é que seria estranho. Um surrealista autêntico, em Portugal, vive ainda hoje, como vivia dantes, sob a férula de poetinhas que promovem, controlam, selecionam e acatitam muitíssimas vezes ilustres mediocratas que exibem como gente de grande gabarito.

Não é pois uma ambiguidade, mas uma consequência de Portugal ter sempre vivido no domínio apertado de aparelhagens de *extermínio moral* que epigrafa os *surrealistas* que lhes convém epigrafar. Liofilizados ou amansados. Objetos de literatura no pior sentido do termo. E quem se rebela... fica frito por esses cozinheiros de más iguarias.

ANTÓNIO CÁNDIDO FRANCO | Ao contrário do que pensava Casais Monteiro, o Surrealismo não era uma questão de talento. O terreno matricial do Surrealismo não é o da estética (literária ou artística), mas o da ética humana, que procura conciliar a liberdade explosiva das pulsões interiores com a ordem clássica e exterior da sociedade. Pode-se ser surrealista sem se ter escrito uma única linha; pode-se ser surrealista sem se ter pegado uma única vez num pincel; pode-se passar de todo ao lado do Surrealismo depois de se terem escrito muitos poemas ou pintado muitas telas *surrealistas*. A *vacuidade*, para quem se situa no plano da aventura interior, como sucede com o Surrealismo, só pode ser a dos *artistas*. Também houve destes em Portugal, e de peso, a começar por António Pedro e a acabar em José-Augusto França, passando ainda por Jorge de Sena. Trataram o Surrealismo como uma questão de ter ou não ter *jeitinho*. Passaram assim ao lado do que mais importa.

FM | Seria possível imaginar um Surrealismo outro em Portugal sem a figura tutelar de Mário Cesariny de Vasconcelos?

TANIA MARTUSCELLI | Considerando cada artista e, outra vez, a estrela de cada um, seria um Surrealismo sem um de seus gênios. Faria falta, talvez não teria a relevância que tem hoje. Além da vasta e excelente obra cesariana, de seu trabalho como crítico literário, organizador de antologias, há sua relação com artistas de fora a partir dos anos 1960, o que permitiu que o mundo conhecesse, finalmente, o movimento em Portugal.

NICOLAU SAIÃO | A realidade é que foi como foi. Cesariny, da maneira que pôde ou lhe consentiram, foi um resistente. Bem, mal, assim-assim? Sei das dificuldades que teve, que muitas vezes lhe criaram, seja pela hostilidade ou, depois, por o quererem jungir a um Surrealismo que, se fosse como eles determinavam, seria então credor de aplausos e de carinhos... duvidosos. Acresce que Cesariny tinha uma orientação sexual que essa gente tentava fosse a marca da sua totalidade enquanto ser humano/autor. O truque infame é bem conhecido... numa sociedade fideísta e, mais que isso, que se serve do fideísmo, tal qual se serve doutras afins, como arma de repressão e opressão.

ANTÓNIO CÁNDIDO FRANCO | Sem Cesariny, o Surrealismo português ainda seria o mesmo, se o António Maria Lisboa que tivemos ainda tivesse podido, sem ele, Cesariny, ser o que foi (até no diálogo com Pedro Oom), o que se duvida, pois cada um deles foi uma parte do outro e não podia porventura ser o que foi sem ela. Sem Cesariny e sem Lisboa, o Surrealismo português teria sido porém *outro*, muito menos autêntico e muito mais estético. O que se perdia em aventura

e exaltação ganhava-se em truque e habilidade. A poesia, que no Surrealismo português se elevou altura ímpar, digna da mais alta aventura humana, teria decaído em simples literatura descartável.

FM | Quais relações podemos encontrar entre Surrealismo e o *happening*, como já o propusera Ernesto de Sousa em 1969, ao reunir poemas de Almada Negreiros, Mário Cesariny, Herberto Helder e Luiza Neto Jorge? E quais desdobramentos relevantes podemos comentar?

TANIA MARTUSCELLI | O exemplo dessa reunião é justamente a ideia da linhagem, a celebração dos familiares mortos e vivos, o lugar de novas descobertas, de desafios. Como desdobramentos, podemos pensar numa revisão da história literária portuguesa (enquanto evolução ou desenvolvimento da cultura vis-à-vis a sociedade de seu tempo – não se trata de evolução ou desenvolvimento no sentido qualitativo, evidentemente, mas sim temporal-situacional, sociocultural, pois as coisas vão mudando), na redescoberta de autores esquecidos, na proposta de novos cruzamentos/novos parâmetros alheios ao cânon.

NICOLAU SAIÃO | Não o sei exatamente. Só sei que Cesariny, por várias vezes, me referiu que em Portugal o fenómeno *happening* corria o risco de acabar por ser uma coisa em estilo Parque Mayer. O que eu pude observar deixou-me muitas vezes com a sensação de que ele, que era um fino observador, percebera que numa sociedade como a nossa se corria sempre o risco de se mergulhar num *melting pot* transversalmente atravessado por um ar eventualmente percorrido por fumos e odores nada salubres.

ANTÓNIO CÁNDIDO FRANCO | Se o *happening* se situar apenas no domínio da arte multimédia, ou mesmo da poesia dita literária, consagrada pela *História da Literatura*, não me parece que tenha alguma coisa a ver com Surrealismo. Se entrar pelo campo magnético da expansão de fenómenos psíquicos desconhecidos aí o contato estabelece-se. O teatro ritualístico e mágico de Judith Malina e de Julian Beck parece-me modelar de como o *happening*, pondo a nu a alma, se pode tornar uma forma de viver em coletivo o Surrealismo.

FM | O que o tema Surrealismo significa hoje em Portugal?

TANIA MARTUSCELLI | O Surrealismo segue vivo, pois é um modo de vida. Reúne gerações num mesmo ambiente e causa, ainda, no século XXI, impacto com sua estética por vezes figurativa, por vezes abstrata, lírica ou não. Obras inéditas ou já conhecidas do público seguem desafiando ao diálogo, ou emoção

estética (senão susto!) acerca de uma questão crítica da sociedade. Se não muda o pensamento, questiona e vai para a casa de cada um como pulga atrás da orelha – uma desconfiança de que aquilo que faz rir, era para fazer chorar. Vejo o Surrealismo como uma das artes mais relevantes em Portugal hoje e sempre.

NICOLAU SAIÃO | Algo que foi e continua a ser, da parte dos seus criadores sem jaça, qualquer coisa de muito luminoso, mau-grado as sombras que lhe tentaram sempre criar na figura. Da parte dos observadores que estabelecem os seus figurinos e as suas indumentárias para o baile social, algo que conviria desaparecesse o mais depressa possível. Apesar de o Surrealismo praticamente não contar para nada socialmente, neste país, se pudesse ser exterminado deixaria muitíssimo mais felizes os que sentem no sapatinho essa pedra incómoda.

ANTÓNIO CÁNDIDO FRANCO | Para uns significa criação estética e está por isso confinado a um período limitado que vai da década de 1940 à década seguinte (e pouco mais); para outros significa uma porta aberta, que nunca mais se fechou, para metamorfosear o mundo e conhecer sem limites o interior do homem.

O céu por onde as noites se estreitam e nos permitem sentir o cheiro de suas miragens. A papoula do céu que se abre como uma revisão dos sentidos. É o mesmo céu que desmonta o tabuleiro de nuvens e cai sobre nós como a antecipação de um tormento? Como uma bússola quebrada que perde seus limites e vem bater à nossa porta pedindo água e descanso. Esta visita inesperada é o que nos leva a criar. Um grito desmembrado que é emitido pelas tribos do silêncio. As veias estouram como um recuo de luzes. Enquanto a mente e o cérebro brincam com a indeterminação de seus enigmas, a criação oferece ao céu um refúgio com roupas e alimentos. As noites caem no acento do abismo. Todas elas querem um nome, e o nome é seu maior segredo.

Episódio 2 – Sete visões submersas

Alguém se surpreende com o modo como as luzes lambem a carne decomposta dos acidentes. Um manancial de sangue decerto altera a modulação do espanto. Tantas vezes a estrada acoberta os desastres que circulamos muitas vezes em volta de espectros de uma dor invisível. Não faltam ocasiões em que nos confundimos com aquele grande clandestino apontado por Aníbal Machado, o que descobriu que o tempo não faz nada às claras, e acabou por compreender que destruição e reconstrução se confundem, e que sacos e sacos vão se enchendo e esvaziando toda a vida. Não há outro sentido na ferocidade virtuosa com que nos enganamos com o destino. É inútil sair a procurar uma razão que se faça mais indigna do que essa. Novamente Aníbal Machado: O temor de que a sociedade possa um dia transformar-se fundamentalmente: Eu tenho defeitos próprios para vencer nesta. Não somos vitoriosos ou fabulosos. Perambulamos entre os pretextos formidáveis de um obscurantismo aviltante. Nossas perspectivas de vida e morte permanecem baseadas em estruturas econômicas, o dinheiro como meio de transporte de um tempo que progride quase sempre em direção contrária ao da comunhão de todos os povos.



O conjunto das indagações que constituem a enquete de que nos ocuparemos agora buscou sugerir uma leitura múltipla de aspectos polêmicos, tais como estética, ortodoxia, as relações entre movimento e civilização, a possível avaliação da qualidade das obras surrealistas etc. Até mesmo para sondar novas balizas, novas linhas que venham a provocar as imagens ocultas do horizonte em nosso tempo.

A existência de inúmeros grupos redimensiona o entendimento de uma formação grupal oficial, de modo que o Surrealismo está orientado melhor pela denominação de um movimento múltiplo que se ramifica pelos cinco continentes, ampliando e atualizando sua abrangência inaugural. Um rio naturalmente acidentado e com inúmeros afluentes.

Não esquecer que um dos pontos básicos de uma estética surrealista radica justamente na defesa incondicional de uma linguagem pessoal, de modo que a formação grupal não condiciona seus integrantes à dominação de um estilo comum. Este aspecto inclusive tornou possível a existência de inúmeros surrealistas que jamais fizeram parte de um grupo, sem que se perdesse, aparente contradição, o espectro de movimento coletivo.

A opção por afastar do Surrealismo todo âmbito estético conduz a uma soma de perigos em que tudo é aceito como um tecido amplo do desejo e uma escadaria sem fim, para cima ou para baixo, de veleidades da imaginação. Quando distinguimos criação e diluição a baliza correta se chama estética, não como uma afirmação reducionista do belo ou o estabelecimento de um modelo – a arte rejeita o padrão, bem o sabemos –, mas antes como a identificação de uma singularidade.

Segundo o poeta e ensaísta Armando Romero, *o ideal estético do Surrealismo não se centra exclusivamente na obra artística, ele se estende à vida cotidiana, a nosso fazer de todos os dias. Não é ir ao despropósito, mas sim à integração das forças vitais que vivem dessa tríade do maravilhoso, para que este seja agora o lugar comum e não um disparate.*

Por sua vez, observa a artista plástica e ensaísta Susana Wald: *Entendo que o Surrealismo busca uma estética aberta, concentrada na ideia do maravilhoso, do que através da criação visual ou por outro meio produz uma sensação de frisson, uma vibração interior na pessoa.* Ideia complementada pela opinião da poeta e ensaísta Maria Lúcia Dal Farra: *O ideal estético do Surrealismo é, creio firmemente, um humanismo: ele nos incita a reatarmos, à nossa existência, as nossas forças vitais, tornando o universo habitável – muito diverso daquele que hoje é o nosso.* Isto nos recorda a afirmação do poeta Enrique Molina, de que o Surrealismo é um *humanismo poético.*

Outro tema polêmico, o dos vícios acrílicos de uma confraria, em que teria incorrido o Surrealismo, é abordado pelo poeta e ensaísta Carlos Fernández, que o amplia destacando a condição misógina do Surrealismo em seu primeiro momento. Diz ele: *Os círculos surrealistas foram claramente classistas e não apenas isto, eles tiveram um comportamento claramente machista. As poucas mulheres que frequentavam os dadaístas do café Voltaire em Zurique não tinham um papel relevante no movimento emergente. Pelo contrário, na maioria dos casos eram meras acompanhantes de suas sisudas parselhas.* Em face dessa incoerência misógina dedicamos os números especiais “21 mulheres surrealistas” e “Algumas mulheres surrealistas”, 2019, respectivamente nos seguintes periódicos: *TriploV* (Portugal) e *Agulha Revista de Cultura* (Brasil), além do livro *120 noites de Eros* (2020).

De algum modo o Surrealismo já se acostumou com seus erros, em especial consideração a seus acertos, que o são em maior vulto. Vez que outra, em um que outro lugar, voltam a friccionar os moinhos algumas águas passadas. Exemplos mais recentes são os temas da homofobia e – já referido – da misoginia. Sim, o Surrealismo, com ênfase dada a seu cenário inicial, na Europa da primeira metade do século passado, os incluiu em seu catálogo de afrontas à mesma liberdade que preconizava. Também entre seus equívocos se enquadra a filiação do movimento a um partido político (mais do que simpatia por uma ideologia). A este respeito observa Armando Romero ter sido uma lástima *que Breton necessitasse esse apoio do político circunstancial, quando já desde o princípio havia conseguido assentar as bases para uma revolução transformadora.* Também houve, em especial da parte de André Breton, a imposição caprichosa de uma língua sobre as demais.

Um dos aspectos que julgamos pertinentes destacar diz respeito à distinção de classificações como movimento surrealista e civilização surrealista – este último evocado por Vincent Bounoure em livro homônimo de 1976. O poeta e artista plástico Zuca Sardan, a este respeito, observa que *a palavra Civilização está associada a uma separação dos civilizados de um lado, e os selvagens, do outro, logo*

concluindo: *Ora, o Surrealismo é essencialmente selvagem, dadas suas raízes fincadas no inconsciente (não pode ser analisado cientificamente, mas, sim, vivido diretamente), e nos mitos, na magia, arte primitiva e totemismo.*



A um século de depuração do Surrealismo, registrada sua rejeição a ser confundido com uma escola ou apenas mais um ismo, é impossível descartar a propriedade estética de qualquer obra de criação. Qual o teu entendimento de um ideal estético do Surrealismo?

ALFONSO PEÑA | Narrador, artista, editor (Costa Rica, 1950-2022) | Não idealizo o ato criativo, mas escolho o caminho dos símbolos e signos, incluindo as *manchas* que contaminam o poema, a colagem ou a obra-objeto e cuja missão é remover os alicerces do espectador. Concordo que o desejo e a prioridade do artista surrealista é *sacudir* as coordenadas da lógica convencional, do complacente, do formal, de tudo que cheira a ferrugem. É isso se consegue com diferentes propostas de linguagem, radiografia da realidade.

AMIRAH GAZEL | Artista plástica (Costa Rica, 1964) | Se houvesse uma estética do Surrealismo eu a definiria como *a anagogia poética na união de dois contextos antagônicos*. O absoluto do Surrealismo não obedece apenas à imagem ou expressão criativa, envolve a metafísica do ser que está por trás da representação clarividente e mágica do inconsciente.

ARMANDO ROMERO | Poeta, narrador, ensaísta (Colômbia, 1944) | É paradoxal que o que era incomum, o que poderia surpreender a Europa após a Grande Guerra, comece a se tornar comum 100 anos depois. Além disso, o personagem de Alfred Jarry, Ubu, conseguiu reencarnar em Donald Trump, e hoje vivemos todos os dias todas as sequências da saga *Ubu Rey*. A palavra *surreal*, como sinônimo do estranho, do atípico, é usada a torto e a direito por pessoas que nunca ouviram falar em Surrealismo. A infeliz frase de Breton de sacar um revólver e atirar na multidão serviu de emblema político para Trump e se torna realidade nos assassinatos em massa em escolas, igrejas, salas de concerto etc. No entanto, essa mistura de patafísica com dadaísmo não atinge as coordenadas básicas do Surrealismo: amor, poesia e liberdade. É por isso que o ideal estético do Surrealismo não se concentra exclusivamente no trabalho artístico, mas se estende à vida cotidiana, às nossas atividades cotidianas. Não é ir para o absurdo, mas para a integração das forças vitais que vêm dessa tríade do maravilhoso, para que este seja agora o lugar-comum e não o absurdo.

CARLOS BARBARITO | Poeta, artista plástico (Argentina, 1955) | Antes de começar a responder a essas perguntas, repito a advertência de Maurice Maeterlinck: *a inteligência é a faculdade que nos ajuda a compreender finalmente que tudo é incompreensível*. Sou menos cético que meu admirado autor de *A Vida das Formigas* e é por isso que aceito o convite. Nas conversas, muitas vezes, em nome dos meus interlocutores, surgiu a ideia de fossilização ao falar de Surrealismo. Refiro-me ao Surrealismo como algo do passado, sem presença, influência ou intervenção no presente. Um objeto imóvel e congelado que só interessa aos arqueólogos. Algo morto e enterrado no fundo da terra que caçadores artísticos de fósseis acessam após árduas escavações com ferramentas apropriadas. Os surrealistas – dizem – estão todos mortos ou apenas alguns sobrevivem. E aqueles que sobrevivem – eles os imaginam – estão trancados em quartos escuros, praticando uma arte como um poeta ou romancista faria escrevendo em uma língua morta. Quando lhes digo que, em muitas partes do mundo, existem grupos surrealistas ou indivíduos com influência surrealista, tanto escritores como artistas plásticos, que publicam livros e organizam exposições não apenas de criadores mortos, eles às vezes me olham com espanto e em outros momentos com cara de quem diz *pobre, não sabe o que fala*. Qual é, ou seria, o segredo dessa vitalidade que muitos ignoram ou evitam falar? Precisamente a resposta está, ou estaria, na pergunta:... sua recusa em se confundir com uma escola ou apenas mais que um ismo... Acho prudente falar sobre minha experiência pessoal a esse respeito. Já disse antes: entro e saio do Surrealismo, ou o que acho que é Surrealismo. Isso do ponto de vista do conteúdo, dos recursos. Agora, sempre, o que quer que eu faça, escreva o que escrevo, minha concepção de arte – de poesia, nunca consegui escrever uma história porque caí imediatamente na prosa poética – se sobrepõe, se funde com o que eu chamaria de dedicação total de ser, isso vai além do simples ato de escrever. Acredito firmemente na dicotomia surrealista entre *literatura* – entendida como forma de adquirir fama, algo externo, seguidor desta ou daquela moda – e *poesia* – entendida como um mergulho no mais profundo e arriscado, independentemente dos preços que devem ser pagos e os perigos a serem enfrentados. Assim, o *ideal estético* seria um aspecto, talvez o menos importante, em um processo muito complexo que vai muito além, em direção ao mistério, ao não revelado, ao que nos espera no abismo. Penso nos pescadores de pérolas do Oriente: prendem a respiração, descem vários metros abaixo do nível do mar, voltam – nem sempre – com uma pérola nas mãos. Eles colocam suas vidas em jogo. Estou exagerando se digo que em cada poema ou pintura, quando nos agarramos à jangada da poesia, colocamos nossas vidas em risco?

CARLOS FERNÁNDEZ | Ensaísta (Argentina) | A meu ver, a própria palavra Surrealismo está errada para definir esse tipo de corrente que transcende o artístico para entrar no onírico e até no metafísico. Recentemente, participei de

uma exposição de De Chirico em Madri em que suas pinturas metafísicas foram exibidas onde ele explora a vida interior dos objetos. Se partirmos da realidade tal como ela é concebida, podemos pensar que os objetos não podem ter vida interior, pois são apenas isso, objetos. No entanto, De Chirico dá-lhes vida própria, elevando-os a um plano superior e por isso concordo mais com o termo supra-realismo do que com o Surrealismo. Muitos autores romenos, que são principalmente os que conheço e os que mais me aprofundei, falam desse Surrealismo, pois não o consideram abaixo da realidade, mas em um plano diferente, possivelmente superior ao que podemos considerar a realidade como é entendido. Outra questão muito mais complexa seria entrar no que consideramos ser a realidade, mas talvez isso seja da alçada dos filósofos mais do que dos artistas. O valor estético neste caso não depende apenas do observador da obra, mas há uma sinergia e uma interação entre o autor e digamos *consumidor* desse tipo de arte, que é muito subjetivo em cada caso, portanto a classificação é difícil. A mesma obra pode ser apreciada ou desgostada de acordo com muitos parâmetros, como humor, visão subjetiva, os cânones estabelecidos que condicionam os gostos dos consumidores de arte e, portanto, centenas de outras variáveis. O que eu acredito é que uma vez que o artista expõe seu trabalho, ele definitivamente o perde e o entrega aos espectadores, leitores ou amantes da música para que eles possam possuí-lo à sua maneira, em sua própria maneira estética. Convido o leitor a ouvir música improvisada ou mecânica e depois dar sua opinião. Não estamos falando apenas de pintura ou textos. O Surrealismo, ou supra-realismo, pode até ser um modo de vida e não há necessidade de citar nenhum autor conhecido que tenha uma biografia claramente fora do que consideramos normal.

GÉRARD CALANDRE | Poeta, ensaísta (França, 1954) | Deve ser visto como uma consequência da liberdade que o Surrealismo apresenta, é como dizer, a originalidade do autor-pintor ou autor-poeta ou outra espécie, que procura ir mais longe nas fontes e sem copiar autores que tiveram seu próprio caminho. A individualidade de este ou de aquele prolonga a liberdade de todos os que veem ou leem, na sua vida.

GRACIELA MATURO | Ensaísta (Argentina, 1928-2024) | No que se refere ao Surrealismo, cabe destacar o movimento lançado por André Breton (1924-1966) tomando como limites o *Manifesto Surrealista* e a morte de Breton, responsável pelas admissões e expulsões, em relação a um movimento mais amplo, que surgiu antes do Surrealismo e se estende além de sua morte. Sua principal característica, tanto em um aspecto quanto no outro, é a rejeição do esteticismo. O Surrealismo pretende ser um novo modo de vida e pensamento, ao invés de uma escola estética.

JAN DOČEKAL | Artista plástico, ensaísta (República Tcheca, 1943) | A questão do ideal estético surrealista me lembra a regra básica dos primeiros surrealistas: o Surrealismo não cuida da estética de forma alguma, ou muito pouco. Seu objetivo é a ideia e o conteúdo. A pesquisa de regras estéticas nas proporções da obra de arte é completamente irrelevante. É claro que o princípio de que nenhuma forma de expressão pode ser rejeitada, se não obedecer aos padrões estéticos, é primordial.

JOAQUIM SIMÕES | Poeta, ensaísta (Portugal, 1950) | Parafraseando, de memória, Gilberto Gil: *Há várias formas de fazer música brasileira. Eu prefiro todas.* O Surrealismo estabeleceu a ligação da arte ao dinamismo da vida na sua permanente transformação e, deste modo, a recusa de um padrão estético que se afaste dessa transformação. Determinar um cânone estético para o Surrealismo significa negá-lo no mesmo golpe. O único critério possível para afirmar a inclusão de uma obra no percurso surrealista é o pulsar vital que nela explode, reestruturando-nos.

LEONARDO FROES | Poeta, narrador (Brasil, 1941) | Creio que o ideal estético do surrealismo tornou-se por fim o próprio espírito de toda a arte moderna ou modernista. Ou seja, a ingerência de um controle racional sobre a criação artística acabou por se dissolver no horizonte, assim como acabou ficando claro que o chamado realismo, que chegou ao auge na prosa do século XIX, era apenas um estilo como outro qualquer. Como tantos outros movimentos do começo do século XX, o surrealismo nos levou a uma liberdade mais plena e praticável.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Poeta, editor (Colômbia, 1956) | Octavio Paz disse bem em um breve ensaio sobre Breton, em *Los Signos en Rotación*, que o Surrealismo, mais que uma escola ou um ismo, era um modo de vida, um estado de exaltação e busca estética, além de pinturas, música, danças, performances, cinema e outras manifestações de arte. Uma maneira de ver a vida para além das grades e regulamentos, algo que teria a ver com uma condição mística, sem religião, uma filosofia sem academia, uma psique sem psicanálise, uma abertura mental, mais próxima do taoísmo, se quiserem, do que dos dogmas do Occidente. O Surrealismo não busca a negação, o niilismo como meta, pelo contrário, é uma experiência exploratória entre eros e a parte vital, uma viagem profunda aos poços do sono, mas não ficou apenas lá. Hoje pode-se dizer que o Surrealismo é uma experiência geográfica e oceânica, em todas as partes do mundo há a capacidade de ver da natureza aquela outra linguagem sombria, que aparece com a luz da imaginação. Na América, sem dúvida, nosso Surrealismo é vegetal, mineral e xamânico, é um estado de acoplamento sexualizado com o orgânico de

nossa exuberância paisagística. Não podemos fazer um Surrealismo de *escola* de códigos e vocações ortodoxas, acho que a poesia como arte da vida, é o oposto da estagnação e dos limites entre a severidade e o isolamento. Pelo contrário, o Surrealismo é abertura, mas isso não quer dizer que haja *vale tudo*, há rigor de fúria inconsciente, destreza e magia, sem magia e sem essa fúria as criações aparecem como enfeites supérfluos, cenários fátuos fantasiados. Há uma falsa ideia de fazer obras que parecem decorações publicitárias, palavras amalgamadas e pinturas de um falso onirismo aparecerem como *surrealistas*. No Surrealismo, como em qualquer obra de arte, sente-se a rachadura, vê-se o rugido, o vento se move de tal maneira que os pastiches são percebidos ali mesmo.

MARIA ESTELA GUEDES | Poeta, dramaturga, editora (Portugal, 1947) | Provavelmente cada surrealista teria o seu ideal, se bem que todos certamente convirjam na aspiração à Liberdade. Do meu ponto de vista, o Surrealismo logrou ser diferente, mesmo quando terçou armas por essa Liberdade com organizações políticas e estéticas de sinal oposto. Estou a pensar no neo-realismo, tão diferente morfológicamente, e tão parecido nos ideais políticos e sociais, em Portugal. O Surrealismo logrou ser diferente e logrou impor-se às gerações subseqüentes, mesmo com a deserção de alguns que podiam ter sido dos seus máximos expoentes. Vou verificando, com a minha resposta, que talvez não seja possível desvincular da política a estética surrealista. O simples facto de o Surrealismo defender o amor, e em especial *l'amour fou*, como fato esteticamente novo, já é uma arma apontada ao coração da moral burguesa da ditadura.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Poeta, ensaísta (Brasil, 1944) | Aprendi com o Surrealismo a ver tudo pela primeira vez, de modo inaugural, mesmo que o objeto em causa tenha sido capturado pelo meu verbo antes, uma centena de vezes. Ele me ensinou (o Surrealismo não concordaria com esse verbo *ensinar!*) quase tudo o que sei. Que desmontar o que vejo, quaisquer coisas que sejam, e procurar nelas outras ilações, as suas *afinidades secretas*, o seu magnetismo universal, os seus *vasos comunicantes*; que reconstituir esse objeto, essa palavra, da maneira como eles nunca se mostrariam a mim – é a única forma de conhecê-los e ao real e a mim própria. Que situá-los em outra dimensão que a deles, que botá-los em contiguidade com outros que culturalmente não lhe dizem (até então) respeito – é modo de inventá-los de novo e de novo, de reconhecê-los através de outra natureza. Que esperar pacientemente que eles se mostrem a mim e que comecem a manter algum tipo de comunicação comigo – é deixá-los emprenharem-se de si mesmos e confessarem-me a que vieram, transfigurando o mundo. O ideal estético do Surrealismo é, creio firmemente, um humanismo: ele nos incita a reatarmos, à nossa existência, as nossas forças vitais, tornando o universo habitável – muito diverso daquele que hoje é o nosso.

NELSON DE PAULA | Poeta, artista plástico (Brasil, 1950) | A libertação do sonho, permitindo que todas as realidades possíveis, no sentido quântico, possam mesmo viabilizar-se.

NICOLAU SAIÃO | Poeta, ensaísta, tradutor (Portugal, 1946) | Em primeiro lugar quero referir que as tuas perguntas são muito suscitadoras de uma excitante reflexão sobre o Surrealismo e a sua presença atual, que se sucede a uma anterior, no mundo e na sociedade que nele se contém. Dito isto, vamos *al grano*. Claro que é impossível descartar o que referes. Em certas circunstâncias porque isso, a propriedade estética, se impõe como uma das defesas possíveis do autor contra as miseráveis condições que a sociedade – no caso português dominada por políticos hipócritas, corruptos medularmente dum ponto de vista ético e autoritários, por *espantalhos letrados* e por operadores sem espinha dorsal da cena artística (críticos sem estatura ou estipendiados pelo poder mas dispendo de possibilidades com que descriminam quem bem querem) – lhes coloca em cima da cabeça civil ou artística. No caso do Surrealismo isso é mais do que evidente. Em Portugal, onde o desejo de extinguir a proposta surrealista (a real, não a protagonizada por imitadores ou oportunistas que veem no seu duvidoso e peculiar *Surrealismo* a possibilidade de irem singrando nas suas pequenas jogadas) é uma constante, a alta qualidade das obras surreais limita a possibilidade de essa gente defenestrar os seus cultivadores. Ou de lançarem a confusão sobre eles. O ideal estético do Surrealismo está pois intimamente ligado à sua condição de *grande aventura*, é o penhor de que vale não só pelo que propõe mas também pelo que produz ou produziu. É um fruto salubre que coloca no lugar mais alto e põe no sítio mais luminoso as vivências que o certificam e configuram. Por outras palavras, é o que leva ao ponto supremo a mensagem surreal sem possibilidades de equívoco.

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Ensaísta, editor (Colômbia, 1957) | Observo que o Surrealismo, como movimento estético, sendo o estético aqui o que se transforma contínua e incessantemente, é mais do que o extático, ou seja, o que se conhece, pelo que se intui, que está em movimento, que cada um é mais intenso, mais excessivo, mais instável, mais irresistível à sua maneira, em cada um daqueles que se relacionam especificamente com o Surrealismo (*Relações Concretas*, Breton sobre G. Braque). E se temos uma estética do Surrealismo, ela nada mais é do que a do escândalo da rebelião, de sua destruição na rebelião, não de sua continuidade na forma, mas na formação de formas ou não, do que é e ainda será o Surrealismo. Como estética, é uma invocação tensional, ou seja, interminável e, portanto, insondável, para o que então se poderia chamar de estética do Surrealismo. Faz-se necessário, então, a estética do dissenso ou da

contradição que seriam aquelas que propiciariam novos elementos de insaciável inquietação ao que chamamos de Surrealismo, que talvez em outro meio dia, não se chamará assim, contra nós, que o nomeamos neste momento. Calcinado instantâneo, sem pára-raios.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | Cineasta, historiador (Brasil, 1948) | Purificação? Detesto a noção de pureza. Em nome da pureza – religiosa, étnica, ideológica ou sexual – foram cometidos os piores crimes contra a humanidade. O surrealismo surgiu como uma rebelião visceral contra a barbárie da guerra e contra os nacionalismos, quando os ideais do humanismo foram massacrados nas trincheiras da Europa, supostamente o berço da civilização. Não acredito na existência de um ideal estético do surrealismo. Em primeiro lugar, porque o surrealismo é contemporâneo da explosão da estética tradicional, nas artes plásticas e na literatura, no teatro e nas artes visuais. Os surrealistas tiveram uma participação decisiva nessa revolução da modernidade que acabou com as regras acadêmicas. Além disso, o surrealismo se expressou numa multiplicidade de formas e experiências que descartam qualquer modelo. Qualquer antologia literária ou exposição de artes plásticas de obras surrealistas mostram a inexistência de um padrão. Seria absurdo almejar um ideal ou modelo. O que desejo é ser surpreendido, descobrir algo diferente do existente. Apesar do imenso e inesgotável prazer em rever ou reler as obras apreciadas.

RICARDO ECHAVARRI | Ensaísta, editor (México, 1958) | De fato, em 2024 o Surrealismo celebrará um século de ter sido enunciado por André Breton, em seu famoso *Manifesto Surrealista*. Agora temos distância suficiente para avaliar qual foi seu estágio como ismo ou movimento de vanguarda e o que foi e é transcendente como concepção de vida. No período entre guerras, que é o momento *heroico* – para usar as palavras de Eduard Sanguinetti – do Surrealismo, acho que se tornou a vanguarda mais importante de todas, porque soube combinar a crise de uma estética – a burguesa do século XIX – e, ao mesmo tempo, propor novos elementos na arte, como o papel do inconsciente, a escrita automática e a imagem associativa, como Lautréamont, que estão na base de sua poesia. César Moro, que entre os poetas latino-americanos foi o primeiro e mais próximo do *Círculo Surrealista* parisiense, chegou a dizer que o Surrealismo era esteticamente a *summa summum* de todos os ismos e, certamente, foi o movimento mais influente e duradouro. Mas, além de sua parábola histórica, o Surrealismo tem um antes e um depois de sua aparência sincrônica, pois como concepção de vida, como aposta no ser do artista em sua arte e como tentativa de apagar os limites entre poesia e vida, o Surrealismo ainda é válido.

STUART INMAN | Poeta, artista plástico (Inglaterra) | Não tenho certeza se entendi ou concordo com a pergunta! Parece bastante provocativo de uma resposta padrão, que o Surrealismo não tem nada a ver com estética, ou então que não tem um ideal estético. Mas suponho que uma resposta mais ponderada possa enfatizar que a estética não é um fim, mas um meio. Como o Surrealismo não é um movimento artístico, nem literário, nem encarna um estilo, mas emprega tudo isso dentro de um contexto que é tanto mais que estético, eu diria que um termo mais correto seria *poética*, entendida, é claro, não como uma filosofia da versificação, mas sim de *poiesis*. Se podemos concordar que uma poética surrealista não pode ser limitada pelo automatismo, mas que ainda pode usá-lo, assim como a outros meios, para ir além da intencionalidade da obra de arte, para empregar a arte como meio de pesquisa, e não como fim em si, se isso ainda pode ser entendido como qualquer tipo de estética, pode haver o lugar de uma resposta à sua pergunta.

SUSANA WALD | Artista plástica, ensaísta (Hungria, 1937) | Entendo que o Surrealismo busca uma estética aberta, voltada para a ideia do maravilhoso, daquilo que, através da criação visual ou por outros meios, produz uma sensação de *frisson*, uma vibração interior na pessoa. Essa vibração sempre foi uma questão de estética. Acho que o campo da estética, como todos os outros, está se expandindo e em muitos casos abraça ideais que incentivam o Surrealismo. Percebo isso no trabalho de pesquisa de jovens que estão *descobrendo* no século passado os elementos do movimento surrealista que agora lhes aparecem como verdadeiros, dignos de estudo, e quem sabe até o surgimento de um impulso para uma nova onda de atividade.

VERÓNICA CABANILLAS | Poeta, artista plástica (Peru, 1981) | O ideal estético do Surrealismo, na minha opinião, é aquele que deve se basear em um ato de criação, onde a experimentação e a inspiração poética são os eixos a partir dos quais uma obra é produzida. Em cada obra surrealista deve ser vista a busca de novas formas de representar o indizível. Onde a inspiração poética não tem limites, muito menos concessões à prática. Isso significa que, para mim, o ideal estético do Surrealismo deve estar em constante busca de renovação. Sua estética será, não a de uma estética herdada pelo Surrealismo histórico e suas grandes figuras, finalmente feito cânone, senão o da busca de novos horizontes e formas de representar o maravilhoso. Acho que o que nos liga ao Surrealismo histórico deve ser, acima de tudo, os seus ideais primários: experimentação, o automatismo como método de aproximação ao inconsciente, onde as imagens vão brotar de seu ventre primário, sem repetições de estéticas estabelecidas no senso comum, sem esquartejar ou repetir moldes. O ideal estético do Surrealismo, então, não é escrito ou dito, é como uma ponte na qual estamos viajando no meio. Aonde quer

que nos leve, será um mundo novo a descobrir, porque cada criador que se lança em si mesmo encontrará sua própria imagem, sua própria poesia e sua própria forma. Embora sempre inadvertidamente *cáimos* naquela coisa universal e homogênea que nos une aos surrealistas de todos os tempos. Saber-se-á definir, diferenciar, uma mera cópia de formas estéticas e a contribuição de uma nova luz a partir dessa base primária, a que me referi, em que se move um criador surrealista.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Poeta, romancista, ensaísta (Brasil, 1966) | Compreendo que toda arte se baseia em um ideal estético, mesmo sendo uma estética que não se orienta nos padrões de “beleza” que uma determinada camada da sociedade ou da crítica deseja. O surrealismo, neste sentido, oferece uma possibilidade quase ilimitada de criação, devido à espontaneidade e a sua fonte no inconsciente. Sendo assim, eu diria que o surrealismo é a origem de toda a arte, porque a criação surge, primeiramente, no inconsciente, para depois ser “trabalhada” pelo consciente. A criação do mundo encontrada, por exemplo, nas mitologias das diversas etnias, são narrações advindas do subconsciente. As mitologias adotam diversos símbolos, imagens e metáforas, às vezes, bizarras e desconexas, para explicar o mundo e as relações humanas. Minerva nasce da cabeça de Zeus, já adulta e armada. Dentes são jogados no solo de onde nascem monstros cegos e assassinos. Na mitologia dos indígenas desanos, a deusa Yebá Bêló criou os seres humanos do ipadu, da folha da coca que ela mascava. E assim por diante! Temos então, vários elementos do surrealismo na narração da origem do mundo e das relações humanas. Na minha opinião, o surrealismo lida com aspectos que não são apreendidos na realidade cotidiana, aspectos ocultos, submersos e que vêm à tona em forma de metáforas, símbolos e imagens, como no sonho. O surrealismo possui esta origem no inconsciente, no sonho, e creio que é o estilo que mais liberta o artista das convenções sociais. As distorções, as disfunções de imagens, as anomalias e associações aparentemente desconexas, bizarras que se encontram no surrealismo, penso que devam prevalecer.

ZUCA SARDAN | Poeta, artista plástico (Brasil, 1933) | O ideal estético do Surrealismo deve ser uma LIBERTAÇÃO DOS IDEAIS globalizantes filosóficos, religiosos, políticos, psicanalíticos, sociais, fascistas, marxistas, idealistas, materialistas, maternalistas, paternalistas, niilistas, anarquistas, positivistas, ambientalistas, céticos, práticos, puritanos e libertinos.



As clássicas expulsões de surrealistas levadas a termo na formação original parisiense foram de natureza comportamental. A má qualidade de uma obra jamais foi aspecto que chegou a julgamento. Mesmo hoje, embora as expulsões

não sejam mais um fato corrente, surrealistas, quando comentam seus pares, o fazem considerando simpatias e adesões, o que acentua a existência de uma confraria. Até que ponto esse clube de amigos distorce o entendimento que se poderia ter da mais relevante revolução cultural do século XX?

ALFONSO PEÑA | O mais eficaz é deixar fluir a metáfora, a flor negra do deserto (flor de bisnaga), e estar fora de capelas, conventos e irmandades. Na interação com outros poetas e artistas surrealistas acho enriquecedora a espontaneidade, a troca e muitas vezes o desabamento do prédio!

AMIRAH GAZEL | O Surrealismo sempre se resignou a testemunhar sua maravilhosa revolução. É um desejo único cultivado por um grupo de existências, *amigos*, de mais de 30 países envolvidos, que, renunciando ao reconhecimento e aos riscos da vida, mergulharam e continuam a mergulhar na construção de outra realidade: a do segredo do sentido. Clube é uma palavra comum para definir a indefinibilidade de um encontro invisível que se materializa através de manifestações, publicações, eventos e as obras que viajam de um lugar para outro. Esta *confraria* sempre foi mal interpretada para seu próprio infortúnio. Triste quem não teve ou não tem a virtude de conhecer e desfrutar da essência do que realmente é ser surrealista.

ARMANDO ROMERO | Acho que o Surrealismo desaparece quando falamos em *clube de amigos*. É como dizer *uma festa de namorados* ou *um concurso de poesia*. Sempre pensei que o confronto entre os surrealistas, seja ideológico, conceitual ou vital, era um mal necessário, embora infeliz. As diferenças ideológicas de Breton com Artaud ou com Aragon ou Daumal nos levam à infeliz realidade entre guerras, onde tantas coisas que se pensava deveriam ser definidas para sempre, a única coisa que despertava era mais confusão. As circunstâncias que nos cercam obscurecem nossa visão do mundo. Nisso, os surrealistas não eram profetas em sua terra ou na de qualquer outra pessoa. É por isso que você tem que voltar para a fonte, para a fonte, mesmo que isso signifique ir às catacumbas. No final de sua vida, Breton falou com as pedras. Talvez elas tivessem a resposta.

CARLOS BARBARITO | Embora nestes tempos não sejam registrados os famosos julgamentos por este ou aquele comportamento, falo de expulsões e afastamentos por vontade própria dentro do Surrealismo, de vez em quando fico sabendo de divisões e alterações. Agora, as irmandades continuam a existir no campo da arte e da literatura, não apenas no Surrealismo. O que me alarma é que, na maioria dos casos, trata-se de questões pessoais, de egos. *Se for fulano* – dizem – *eu não posso me sentar a seu lado*. E não estamos falando de divergências profundas

– que seriam mais ou menos administráveis –, como aquelas entre Breton e Bataille, em 1929 – materialismo dialético no caso do primeiro, materialismo vulgar, segundo Breton, no caso do segundo –. A questão é um ponto de vista que vai além da mera simpatia pessoal e que esse ponto de vista não significa formar uma capela e deixar o resto do lado de fora, ao ar livre. *Conceder salvo-condutos e emitir anátemas* – disse Eliot uma vez. Isso me lembra certos cientistas – de alguma forma você tem que chamá-los – que mostram o que se encaixa com sua teoria e deixam de lado o que é irritante, o que eles não podem incluir nela. É claro que a existência de elites, aceitas e rejeitadas por motivos triviais, até mesmo o *desaparecimento forçado* de vozes individuais e coletivas, distorcem a compreensão, ou a tentativa de compreensão, de qualquer fenômeno, neste caso o Surrealismo.

CARLOS FERNÁNDEZ | Os círculos surrealistas eram claramente classistas e não só, tinham um comportamento claramente machista. As poucas mulheres que frequentavam os dadaístas no Café Voltaire em Zurique não tiveram um papel significativo no movimento emergente. Ao contrário, na maioria dos casos eram meras companheiras de seus parceiros inteligentes. Veja os casos de Nadja e Dora Maar, musas de André Bretón e Picasso. Muitas delas não foram reconhecidas por seu talento, em alguns casos igual ou superior ao daqueles homens que se gabavam de ter iniciado uma revolução estética, social ou sexual. Pegue qualquer manual sobre o assunto e dê uma olhada nos autores. As mulheres praticamente não aparecem, exceto para atuar como musas, modelos ou apoiar as atividades dos homens. Mulheres como Leonora Carrington, nunca tão conhecida ou valorizada em seu tempo quanto seu famoso amante Max Ernst, já casado com Dorotea Tanning; Frida Kahlo, valorizada por André Breton, porém mais conhecida na época como esposa de Diego Rivera; ou algumas mais, como a fotógrafa andrógina Claude Cahun e suas fotografias de gênero neutro, ou a estadunidense Katherine Linn Sage, conhecida como Kay Sage. Acho que em muitos casos a provocação e o escândalo foram perfeitamente planejados. O legado atual dos encontros surrealistas nos cabarés são as conhecidas *jam sessions* de poesia que estão na moda em todos os cafés literários e bares de livrarias de todos os cantos do mundo e em que cada autor apresenta o que realmente deseja, acreditando em muitos casos na excelência de seus trabalhos (às vezes são) e em como são amaldiçoados porque ninguém os publica apesar da tremenda qualidade de suas rimas. Isso cria inveja, divisões, círculos fechados e expulsões dogmáticas. O que eu reconheço nos surrealistas, sim, é que eles não julgavam a qualidade do que foi criado, mas sim acreditavam na bondade intrínseca do humano e, portanto, consideravam cada criação como um nascimento maravilhoso apenas pelo fato de ter sido concebida. Se eles criaram uma escola, acho que é algo óbvio. Muitos autores atuais continuam a usar materiais reciclados como fez Duchamp ou vimos colagens do tipo Kurt Schwitters

vendidas a preços loucos, mas na realidade nada de novo foi inventado, embora a corrente tenha sido seguida. Alguns deles inovaram e foram vilipendiados e digamos... *expulsos* dos modernos círculos surrealistas ortodoxos. Você se lembra da exposição daquele artista, Damien Hirst, que fez esculturas com órgãos humanos ou Marc Quinn, que fez uma escultura com seu próprio sangue congelado? Sempre haverá gostos e desgostos em relação a certos autores. Isso é universal e atemporal.

GÉRARD CALANDRE | Se as expulsões foram feitas porque alguns aderiram a juntas maldosas e totalitárias é um ato natural e de defesa. Se é por simpatias sem justeza, acho muito mal, em França isso se chama *oiseaux mouches*. Devemos verificar os casos, para que a liberdade não se machuque. As confrarias são más se existentes por intenção de interesses oportunistas, os que se chamam *jeux de plomb*.

GRACIELA MATURO | De acordo com o que foi dito antes, não creio que se possa falar de uma irmandade surrealista diferente daquela fundada por André Breton. A característica do Surrealismo é sua informalidade, sua rejeição dos escaninhos. Longe de se extinguir, está ressurgindo com o esgotamento da Modernidade, a queda da civilização ocidental como modelo mundial, a irrupção planetária de outras culturas e tradições.

JAN DOČEKAL | Houve muitas expulsões da comunidade dos surrealistas nas primeiras décadas de sua existência. Esses eventos indicavam um clima revolucionário e o desejo de mudar o mundo. O desejo de mudar o mundo às vezes justificava um trabalho de má qualidade. No entanto, como você pode distinguir a boa qualidade da má qualidade? O principal é que o Surrealismo ainda está vivo, e suas ideias são vitais, não apenas nas obras dos *velhos bons surrealistas*, mas também nas obras de muitos jovens. Falando em simpatia mútua e alianças de artistas, acho que o Surrealismo não manifesta muito disso. E a revolução cultural surrealista é difícil de imaginar. O capital que rege o mundo de hoje tem diferentes prioridades.

JOAQUIM SIMÕES | Essas confrarias não são mais do que as manifestações da diversidade de modos e caminhos da vida em suas afinidades e antagonismos. Uma visão surrealista autêntica não as ignora nem as repudia, unifica-as num todo dinâmico. Nada disto, porém, é compatível com quem, dizendo-se surrealista, atenta contra a dimensão humana em qualquer das suas vertentes, quer pessoal, quer social, justificando-se com qualquer ideologia. Refira-se, a propósito, que o termo ideologia significa uma forma bastarda do pensar e do viver, já que propõe um mapa imutável de conceitos igualmente imutáveis,

antítese da, porque vital, permanente revisão da imagem de síntese do real exterior e interior da condição humana. A ideologia é somente a forma intelectualizada da justificação obscurantista da estupidez, uma espécie de múmia sagrada dos sôfregos de tirania.

LEONARDO FROES | É importante entender que em todo grupo ou movimento as discórdias e dissensões são comuns e às vezes inevitáveis. No segundo manifesto do surrealismo, o de 1929, André Breton se mostra muito magoado e ressentido com os que, por diferentes razões, foram se afastando do grupo original. Mas esse fato não impediu que as colocações iniciais da década de 1920 se mantivessem, para ter tanta repercussão nos tempos conturbados que vieram depois.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Há empatias, simpatias, antipatias, porém a verdadeira *patia* é o sofrimento, a doença, um modo corrosivo de ser, que gera adesões e rejeições, a antiga *patia* é um refúgio entre o hostil e o demasiado lisonjeiro. É verdade que existem pares, contrapartes, amigos íntimos e, claro, cúmplices, mas a arte não deve estar sujeita ao coro de seus emuladores, é um ato libertário por excelência. Embora isso soe muito romântico, aquela pessoa solitária em companhia que vai em uma aventura, ainda é verdade, é um ato pessoal de risco, jogos perigosos, armadilhas, sorte, feitiços, magia, mais do que irmandades e patrocínios, onde se vende a alma ao melhor ou ao pior pastor. Acho que a cumplicidade é necessária, esse ato corporativo de afinidades, essa utopia de bairro. Mas essa capacidade de ser gregário não deve ofuscar a voz de cada um, os seres se unem para se tornarem fortes, como diria Kropotkin, porém essa força não anula o singular, o íntimo de cada indivíduo que contribui para a força coletiva a partir de suas habilidades, forças e desejos. As afinidades existem muito antes das tendências do século 20, todo ser tem seus afetos e seus opostos, eles devem ser fortalecidos, ampliados, buscar alianças, principalmente em uma época de consumismo brutal, de despejo pelos poderes estatais e bolsas de valores da imaginação e sonho acordado.

MARIA ESTELA GUEDES | O que me agrada mais discutir aqui é a desqualificação da qualidade, a desvalorização de um paradigma não-estético, o do que agrada a uma comunidade bem-pensante que dá prêmios e castigos e, se os dá, é porque detém um poder superior ao da criação pura, e além disso dispõe de um cânone. Ora, se uma entidade/instituição detém um cânone, necessariamente ele não se confunde com o cânone da ausência de cânones de uma estética que defende a liberdade absoluta e nada impõe como modelo. Então eu diria que a obra de arte tem valores dos quais a qualidade não faz parte. A qualidade pressupõe um Bom e um Mau, que pertencem à Moral e não à Estética. O que se define para os surrealistas é a vocação, as capacidades criadoras; nesse

perímetro, o grande criador não escreve mediocridades. Parte-se desse princípio. Se o perigo espreita, então afasta-se o impostor, aquele que, por ser Mau, pertence ao capítulo da Moral e não da Estética. Eu, pessoalmente, não entro em linha de conta com esse parâmetro que, em dado nível, preexiste ao meu olhar, *ça va de soi*. Como quem diz: valorizar um escritor por escrever bem é uma ofensa. Isso é o mínimo que se espera dele e não o máximo. Se os mínimos não se afirmam, então não é o texto que deve ser censurado, o autor é que acaba por ser expulso. Aliás, estes termos, *expulsão, confraria*, mereciam exegese, quanto mais não seja porque mais nenhuma forma de agremiação de artistas, que eu saiba, foi tão policiadora. Não quer isto dizer que os afastamentos históricos se devam todos à mesma razão. Tenho para mim que a corrida à liderança e a prepotência de uns sobre outros – o escrutínio das qualidades é um exercício de poder sobre quem eventualmente não admite ser escrutinado por aqueles que não revelam competência –, em suma, a expulsão e afastamento fazem parte de competições pela liderança. Há poucas mulheres envolvidas no assunto, elas tenderiam a controlar os excessos do que afinal se apresenta como *machismo*.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Esse clube parece desvirtuá-lo na medida em que impõe à desmesura (que é própria do Surrealismo) um *regramento* que não combina, de modo algum, com a contra-ortodoxia que é a sua máxima. Por outro lado, a minha experiência pessoal do Surrealismo fez dele (para mim) uma maneira de pensar e de agir. Se isso nos leva a nos descobrir acompanhados de outros, isso não é nem de longe uma *confraria*, mas antes, quero crer, uma comunidade. De resto, *distorcer* é verbo muito típico de tal procedimento, tal modo de ser. E se se altera, se modifica ou se transforma o que era o seu *significado* original – creio que estamos praticando o Surrealismo *comme il faut*, dando-lhe a legitimidade revolucionária que ele se empenha em ativar para si mesmo. Porque, afinal, trata-se do igual investimento nas metamorfoses para o qual, aliás, ele não se cansa de apontar.

NELSON DE PAULA | Por mais que tenha seu apelo até místico, desconfio das confrarias. Por que esconder as chaves do Paraíso? Acredito sim no magnetismo que une os polos semelhantes e repele os polos inversos.

NICOLAU SAIÃO | Parece-me que a resposta óbvia será esta: nos seus tempos iniciais (que alguns, senão muitos, os que sobre ele se debruçam ou peroram, tentam situar como primeiros e únicos para lhe extinguirem o futuro) a arrancada surrealista viveu numa sociedade dominada por dois eixos: o reaccionário ou mesmo ultramontano e o comunista de timbre estalinista, ainda mais violento do que o outro pela impostura que lhe estava intimamente ligada. Foi natural que os membros do Movimento se confrontassem entre si, pois se

dum lado estava a agremiação burguesa com todas as suas seduções (carreira, tiques místico-metafísicos, temores e tentações classistas) do outro estava, orientado pela *agit-prop*, o ativismo totalitário, a hipocrisia militante, a brutalidade dos fascismos de Estado que era próprio – e nunca deixou de ser – desse marxismo-leninismo que se encenava como amigo da humanidade quando apenas visava dominá-la. Isso criou um ambiente de quase suspeição entre os operadores surreais, o que levava a que o aspecto qualitativo das obras fosse frequentemente ladeado. Mas, importante, porque os que viviam a surreal aventura de viver eram em geral autores de qualidade, o que permitia o festejo da maior parte das obras postas sobre a mesa. Dito isto, importa referir que havia nessa altura uma razão válida para se agir assim. Bem diferente do que veio a seguir, em que certos indivíduos, ou coletivos, agem apenas motivados por simpatias espúrias, geralmente, de coleguismo profissional ou compadrio político. Para melhor me fazer entender, ponhamos o meu caso pessoal, para exemplificar: certos indivíduos, ligados a certos coletivos, que num contato inicial tinham para mim atitudes de forte deferência ou apreço pelas minhas obras, quando pelo andar dos tempos verificaram que eu era libertário, com rejeição do post-estalinismo e do politicamente correto que eles vivenciam (apoio ao islamismo *tout court* e *compreensão* do terrorismo corânico, propaganda intensa do fascismo vermelho, desculpabilização de corruptos *de esquerda* etc.) ou passaram a evitar-me, quando não o deixarem de me falar ou, mesmo, caluniam-me *discretamente* junto de certos sectores ou certos órgãos. Mesmo que alguns, mais cínicos ou descaradamente *espantelhos*, se pretendam acratas – e que eu caracterizo como *acratas de aviário*, na verdade reais *compagnons de route* de trosquistas *après la lettre* obscenamente tipificados. Como não ficar, assim, o jogo falseado por essas formaçõezinhas, verdadeiras confrarias de interesses sordidamente oportunistas, geralmente medíocres por razões de formatação ora universitariante ora de ignorância pedante?

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Considero (sem maior atenção ou ponderações) que as exclusões são necessárias na medida em que aqueles com quem se decide o destino não podem ser ou fazer nada. Intervenções de outros, que não devem estar de acordo consigo mesmo. Breton disse que a coincidência deveria ser perturbadora, ter o caráter de uma perturbação e não de uma adesão. Não é a causa surrealista, a da adesão, mas o contrário em seu sentido mais poderoso e com a maior quantidade de excitação de furor e fúria, irritação e indicação revolucionária, é o que provoca a contradição, a dissidência. Não somos os mesmos. Cada um constitui e realiza um movimento em si mesmo. E se há um ou mais movimentos surrealistas no mundo, é necessário e torna-se necessário. E sim, há um movimento surrealista em cada um daqueles que se autodenominam como tal e querem se mostrar como tal, isso não é um problema, cada um faz seu

Surrealismo à sua maneira. Problema dramático, se alguém diz que é surrealista não é, e não adere a si mesmo como surrealista. Henein, Lely, Yunan ou Mansour já diziam criticamente, que seu Surrealismo não é sobre adesão, mas sobre si mesmos, ou seja, sobre suas intenções e decisões. Nada mais do que a liberdade do Surrealismo, nada mais condenável do que o condicionamento da liberdade surrealista, incluindo os *surrealistas*. Tudo e nada é Surrealismo, todos e ninguém são surrealistas (moscas surrealistas). É preciso que assim seja, pois morreria o Surrealismo nessa ortodoxia equivocada. E morre. Inventar um Surrealismo, a partir do mesmo número de princípios surrealistas, para cada um e assim não haveria tarefa obscena de exclusões, que tanto interessa aos outros, não a mim. Gracq seria surrealista hoje ou não? Leiris seria surrealista hoje ou não? Queneau seria surrealista hoje ou não? Então, humor e irascibilidade crítica seriam então, hoje contrários ao Surrealismo, não se pode dizer, sem que nós dois tivéssemos humor ou raiva.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | Na história do surrealismo procuro diferenciar o anedotário ou conjuntural daquilo que é essencial e permanente. Antonin Artaud recebeu uma homenagem merecida quando saiu do asilo psiquiátrico depois da Segunda Guerra Mundial, com a participação destacada de André Breton. A distância passageira entre ambos não tem mais importância numa perspectiva histórica. O grupo de Paris assumiu um papel predominante devido à própria aparição do movimento na França, num contexto conturbado pelo auge dos totalitarismos. Mas a difusão das ideias surrealistas pelo mundo afora propiciou uma diversidade natural, devido às diferenças de cada cultura. Mesmo o grupo surrealista belga, próximo pela comunidade linguística e existencial, tinha uma maneira de declinar o surrealismo diferente do grupo parisiense. Uma historiografia discutível, baseada numa ortodoxia ambivalente, reduziu o impacto internacional do surrealismo às relações pessoais com os franceses, como se estes fossem profetas à procura de correligionários ou discípulos.

RICARDO ECHAVARRI | Como vanguarda clássica, o Surrealismo tem muitos elementos de época. Lembre-se que surge entre as guerras e que são participantes da Primeira Grande Guerra e testemunhas da Revolução de Outubro, entre outros acontecimentos. Sempre vi semelhanças do *Círculo Surrealista* com a tradição de seitas e irmandades, que vem de séculos anteriores na Europa e, por outro lado, com as seitas e células em que os grupos políticos se organizavam. Nesse sentido, o Surrealismo retoma uma tradição que se cristaliza no sentimento de fraternidade dos artistas do século XIX. Os românticos tardios ingleses fizeram a famosa Irmandade Pré-Rafaelita. Baudelaire participou da irmandade do *Gato Negro*, Gautier do clube Hachisean, e Verlaine chamou seus

contemporâneos mais ousados de *Poetas Amaldiçoados*. As vanguardas retomam essa tradição de irmandade, de grupo. Como esses cenáculos do *fin du siècle*, eles tinham uma história de separação e expulsão conspícua. Antonin Artaud excluiu-se quando o Surrealismo se juntou – temporariamente – ao PC francês, temendo subordinar o espírito ao poder. Paul Éluard e Louis Aragon foram excluídos por abraçarem o stalinismo. Salvador Dalí foi acusado de comercializar arte e por isso recebeu o nome de *Avida Dollars*. Agora vivemos em um horizonte mais individualista e é-nos difícil compreender essa comunhão estética e estilística, e menos ainda a função de líder, que era a forma clássica de expressão da arte de vanguarda. Vivemos no pós-avant-garde completamente, nesse sentido.

STUART INMAN | Não tenho certeza se tenho uma resposta para essa pergunta. Pode ser que as distorções resultem de uma afirmação excessivamente rigorosa da identidade surrealista e da identidade não surrealista dos outros, mas parece inevitável quando muitas pessoas insistem em que seu escritor ou pintor favorito seja um surrealista quando eles não são nada disso. Eles nem reconsideram quando informados de que seu favorito se recusou a se identificar como surrealista. A opinião deles anula tudo! Depois, há pessoas que têm um *período* surrealista e que depois deixam o Surrealismo para trás; [Simon] Hantai, por exemplo, cujo trabalho pós-surrealista tem pouco ou nada a ver com o Surrealismo e não se confundiria com ele. Por outro lado, o trabalho posterior de Dalí é muitas vezes confundido com o Surrealismo, e não surpreendentemente, pois emprega as mesmas imagens e retórica, mas muitos, para dizer o mínimo, afirmam que esses trabalhos operam a partir de um espírito diferente.

SUSANA WALD | Houve expulsões dentro do Surrealismo devido a discrepâncias em relação à mercantilização do esforço criativo. Isso parece razoável. Outras expulsões me parecem absurdas e frequentemente inaceitáveis. Acho que as expulsões esgotaram a energia necessária para esta revolução cultural. A ortodoxia e as formas de fundamentalismo levam a lacunas e não permitem produtividade e polinização cruzada de ideias. Isso vai contra os fundamentos das regras que regem tudo o que é vital.

VERÓNICA CABANILLAS | Distorce-o a ponto de acreditarmos que o Surrealismo pertence a alguém, a um grupo ou a uma irmandade. André Breton, a quem se podia acreditar (erroneamente) que o Surrealismo pertence mais do que a qualquer outro, sabia bem que foi ele quem cristalizou brilhantemente um pensamento, uma forma de entender tudo e de pensar que vinha desde os tempos antigos. O Surrealismo representa uma tradição que atinge seu máximo esplendor com Breton, que foi quem cunhou e trouxe ao esplendor esse

pensamento, como um ismo. Octavio Paz chamou tudo isso de vítimas da imaginação e o Surrealismo como a doença sagrada do século 20, uma doença de visionários que existe desde a presença da humanidade. O Surrealismo é de todos e foi uma revolução para alcançar a transformação em cada ser humano, seja ele quem for. A compreensão que temos dessa grande revolução só seria distorcida se nesse clube de amigos não houvesse verdadeiros revolucionários no auge de uma grande revolução que o Surrealismo significou no século XX. Não acredito que não deva haver uma irmandade ou um clube de amigos, de forma alguma, pelo contrário, considero que existe como parte fundamental, enfim estes são (somos) os mais fiéis, conhecedores e apaixonados por este ismo, a ponto de nos considerarmos herdeiros do Surrealismo e dos surrealistas. Só seria distorcido se não estivéssemos à altura do que é o Surrealismo. Como diz a pergunta, sem dúvida, a revolução cultural mais relevante do século XX. Vamos fazer esse grande nome e viver de acordo com ele.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Percebo, infelizmente, que no Brasil as relações são quase estritamente pessoais, em todos os âmbitos. É difícil separar a relação pessoal da profissional ou da artística. Os críticos deixam-se seduzir pela pessoa do artista e não pela obra, pela proposta, pela representatividade e importância da obra. E confunde-se crítica com elogio ou falar mal da obra. Quando a avaliação crítica é baseada na subjetividade e nessa *irmandade*, isso prejudica a qualidade da arte. Na literatura brasileira, há diferentes *irmandades* e sinto que elas não se comunicam, não se apoiam, pelo contrário, se repudiam. É contraproducente! Autores falam mal de outros autores, também de autores clássicos já consagrados, sempre tentando diminuir a importância destes autores na tentativa de assim, poder se autopromover. Por outro lado, autores levam a crítica para o lado pessoal. Enfim, é um círculo vicioso! Não vejo isso na Europa, na Alemanha, por exemplo, onde resido há vários anos. Talvez eu seja ingênua, mas a minha impressão é a de que os autores alemães procuram promover outros autores, porque assim estarão promovendo a literatura e a venda de livros em geral. E isso é bom para todos os escritores. Um escritor ou escritora na Alemanha não critica um autor ou autora de sucesso, como acontece no Brasil, no caso de Paulo Coelho e outros. E os seus poetas e artistas clássicos são cultuados. *A merda* de Joseph Beuys nunca foi criticada por outros artistas alemães. Eles entendem que as críticas devam partir dos críticos e cada artista possui a sua proposta artística que será aceita ou não pelo público e pela crítica. Um bom crítico nunca é um escritor, um artista. Escritor não sabe ser crítico. Ele pode criticar, mas não está livre de sua subjetividade e vaidade. Um crítico literário competente é aquele que não é autor, aquele que almeja ser autor, mas não consegue, justamente porque é crítico. Ele ou ela analisa a obra de um ângulo diferente de um escritor ou escritora. Seria mais profícuo se a cena institucional

literária brasileira fosse imparcial e objetiva. E incluísse as diversas tendências literárias brasileiras que permanecem à margem, mas que abordam, com autenticidade, temas internacionais, como o colonialismo, o racismo, a comunidade LGBT, a ecologia... Falta objetividade, maior competência na arte de criticar. A crítica também é um gênero, também é uma arte. Falta mais solidariedade entre os artistas de diferentes tendências e mais respeito à arte em si. E o Brasil deveria saber olhar para dentro e reconhecer o seu grande potencial.

ZUCA SARDAN | Sem essa nossa confraria, a opinião bem pensante e todos os devotos dos ideais acima descritos aproveitariam a deixa pra enterrar definitivamente o Surrealismo... deixando de relíquia apenas o Surrealismo francês, de 1924 a 1939, o que autenticaria que eles são corretos, e podem assim tranquilamente descartar toda a atual atividade surrealista como tão só alienada e irrelevante.



Revistas surrealistas – antes apenas impressas, hoje também virtuais e com extensa recuperação dos primórdios dessa atividade em edições fac-similadas e em formato pdf – formam um acervo incomparável frente a qualquer outro movimento, escola ou vanguarda ao longo dos séculos. Defendo que as mais valiosas são aquelas que jamais refutaram outras perspectivas de vida e obra, alheias e/ou complementares do Surrealismo. Tais revistas são, a meu ver, o espaço entranhável de uma contra ortodoxia, pleno exercício de generosidade e compartilhamento de mundos dispersos. No entanto, temos ainda, declarada ou não, imensa rejeição do Surrealismo justamente por seu princípio ortodoxo. Como separar joio & trigo?

ALFONSO PEÑA | Concordo que todas as ortodoxias devem ser abolidas, rejeitadas, mesmo aquelas que se auto-rotulam surrealistas e se impõem com intolerância, com restrições, em detrimento do próprio movimento. Zero fórmulas, zero lugar-comum, zero religiões de bolso! E claro: *Poesia e convivência*.

AMIRAH GAZEL | Os catálogos, livros, revistas, fanzines... são o rastro de uma longa e interminável jornada, é o que resta de uma luz tão mágica. Seja físico ou virtual, o fio etéreo da aventura humana estará sempre presente. O Surrealismo mora fora do tempo e avança ao mesmo tempo com ele em uma única colheita.

ARMANDO ROMERO | O problema aqui é incluir a ideia de ortodoxia como uma forma integral de Surrealismo. Nada mais incongruente com o conceito de liberdade, princípio de amor e poesia, do que seguir uma doutrina. Aí

eu acho que Breton estava errado e, portanto, Benjamin Péret, e tudo isso se deve ao fato de que quando o marxismo apareceu, como fonte ideológica integral do movimento, aprisionou com seus tentáculos econômicos a direção básica do Surrealismo, algo que a psicanálise não tinha alcançado, devido à carga libertadora do inconsciente que propunha. É lamentável que Breton tenha precisado desse apoio político circunstancial, quando desde o início conseguiu lançar as bases para uma revolução transformadora. Talvez ele não confiasse nela ou desconfiasse dos poderes avassaladores da burguesia. É por isso que o surgimento hoje de revistas literárias e artísticas que mantêm uma qualidade inclusiva é um bom sinal de que se entende que o caminho das ideologias é pedregoso e perigoso.

CARLOS BARBARITO | Eu execro toda ortodoxia. Temo o que não contém contradições. Tenho medo do que aparece como uma coisa única, sólida, sem rugas ou lágrimas ou marés contrárias. Eles me lembram Alien, *uma única peça* – em seu caso, de maldade. Ou algumas publicações fascistas que, em boa quantidade, circularam nos tempos da ditadura de 1976-1983. Basta ler as acusações contra artistas e escritores, em outros tempos do Surrealismo, para verificar que nele se registrou um árduo combate, um duro confronto entre as aspirações de liberdade e uma ortodoxia visível. Parece-me que muitos veem apenas uma parte, a da ortodoxia, e ignoram ou esquecem a primeira, a de um desejo irreprimível de liberdade, longe do que o poder reservou ao homem. Erramos se vemos, no caso do Surrealismo, em todo caso, apenas uma face do que compõe um poliedro. A questão é ver todos os rostos, ou tentar fazê-lo porque é uma questão extremamente complexa. E, às vezes, o que acreditamos ser apenas trigo guarda, escondido, algumas ervas daninhas. A colheita não é uma coisa fácil.

CARLOS FERNÁNDEZ | Difícil aprisionar em livros o Surrealismo, por isso a saída natural que sempre teve para se dar a conhecer foi o formato de revista, performances em cabarés, exposições em espaços alternativos a circuitos e museus conhecidos etc. Isso aconteceu até que foi catalogado como uma corrente artística em si, apesar de nunca ter desejado sê-lo e muitas obras foram encerradas nos que hoje são chamados museus de arte moderna e em publicações especializadas e muito caras. As galerias de arte comercializavam o produto e, para piorar a situação, cobra-se uma taxa para assistir a essas manifestações e alguns autores fizeram fortunas com extravagâncias ou simplesmente com a criação honesta de obras em que acreditam, mas o espírito dadaísta original foi corrompido na grande maioria dos casos. A arte não é mais um fim em si mesma, mas um meio para ser admirada, tanto a obra quanto o autor, proporcionando alguns lucros gordos ao longo do caminho. Contra isso, surgiu também a arte do efêmero, como o graffiti ou a arte de areia, os shows de luzes e tantas técnicas voltadas mais para impactar o momento do que para durar e mesmo assim, essas

modalidades também se tornaram uma indústria. Você conhece Banksy? Começou enchendo as ruas de Bristol com maravilhosos grafites cheios de mensagem e ironia. Pura crítica social acompanhada de um inegável *comércio* onde se reconhece um excelente pintor. Você acha que Banksy pensou que milhões de libras seriam pagas por seu trabalho ou que passeios por Bristol seriam organizados para admirar seus grafites? Ortodoxia ou heterodoxia? Ramón Gómez de la Serna costumava dizer do dadaísmo e do Surrealismo que era a única escola em que não podia haver falsificadores, acredite em mim. Hoje, existem. Ainda bem que existem revistas sem fins lucrativos ou, se existem, é por pura sobrevivência que ainda estão mais próximas dos artistas do que da crítica e que mantêm intacta a ilusão daqueles inícios felizes do século XX. O trigo sempre se destacará por mais joio que brote no campo da arte. É responsabilidade de todos nós que amamos o Surrealismo, não apenas remover o joio, o que é algo quase impossível, mas regar o trigo para que ele floresça e continue a ser o pão da arte mais autêntica, não apenas comercial, embora também seja, ou não.

GÉRARD CALANDRE | Isso é porque muitos dos que em escrita de meios convencionais ou de Net falam, sem bom conhecimento do Surrealismo. Se o conhecerem bem ou o estudarem bem verão que o Surrealismo de trigo é sempre muito original e verdadeiro, ou seja realmente livre e não de imagens convencionadas. O Surrealismo vai sempre em frente e descobre coisas novas e por isso se vê que não é de joio, esse não presta porque é escola de imitação.

GRACIELA MATURO | Não se trata de separar o joio do trigo. Aqueles que falam de ortodoxia colocam-se fora do espírito surrealista.

JAN DOČEKAL | Eu sou um membro do grupo surrealista Stir up. Nosso grupo publica uma revista irregular chamada *Styxus*. É patrocinada por uma empresa de impressão. A revista é bastante popular entre os fãs do Surrealismo. O grupo Stir up também tem sua própria galeria (também patrocinada) em um antigo moinho de água no rio Jihlava. A galeria apresenta exposições notáveis de obras de arte de membros do Stir up e seus convidados, principalmente do exterior. Os visitantes não chegam aos milhares, mas o importante é que vêm muitos adeptos do Surrealismo. Hoje em dia, é bastante difícil argumentar (definitivamente na República Checa), que o Surrealismo representa a revolução permanente. No entanto, é muito importante que o Surrealismo seja fundamentalmente um espaço de absoluta liberdade criativa, um espaço para pesquisar nossa própria imaginação e nossos próprios sonhos. Acho que quase nenhum autor trata do problema de separar o joio do trigo. Talvez nenhum.

JOAQUIM SIMÕES | Citando agora Ursula K. LeGuin, recentemente falecida: *O amor é como o pão, tem que se fazer todos os dias*. Essa separação é uma tarefa diária na existência explícita de um *ismo* que o não é.

LEONARDO FROES | É tolice rejeitar qualquer coisa que tenha existência comprovada. Mas todo mundo é livre para formar opiniões a favor ou contra as diferentes manifestações culturais.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Desde que o Surrealismo surgiu, textos e exposições não pararam de ser publicados, é algo inerente, fazer as pessoas verem, conotar novamente, criar expectativas, promover e aproximar afinidades e ideias afins. A ortodoxia como tal é uma fechadura superior, um dogma, para mim abrir a mente exige saber ouvir, olhar e confrontar os outros em um mundo onde tivemos que viver em meio a conflitos e agressões, a busca é abrir a mente, a tolerância – mas não a tolice –, a amizade – mas não a hipocrisia. Quanto mais flores o jardim tiver, melhor passarão as abelhas, saberão qual delas lhes dará o melhor mel. Nesse sentido, o Surrealismo poderia ser, aliás, vem fazendo com alguns artistas, algo diferente de pontificar a santificação de um culto. Há linhas de aproximação entre poetas, pintores, cineastas, para dar um exemplo, que sem que todos *professem* um Surrealismo direto, façam trabalhos comuns, sem cair em sermões, distinções de pureza e essas coisas de uma aristocracia dogmática.

MARIA ESTELA GUEDES | Separar o joio do trigo implica o mesmo problema da qualidade. Essas questões não interessam à arte. Quem acaba por joeirar é o acaso e o tempo. Nada porém garante que, daqui a 50 anos, a História considere Surrealismo tudo aquilo a que hoje damos esse nome. Ser ou não ser surrealista/romântico/gótico/índio/dolicocéfalo/molusco é uma questão de Sistemática, do olhar exterior desejoso de criar listas, porque sem elas não há acesso ao conhecimento, ora Sistemática, com as suas categorias aprimoradas por Lineu, tende para a divina perfeição, por isso está sempre a mudar. Tomemos um exemplo fóbico para melhor apreensão do problema: desde que as aranhas DEIXARAM DE SER Insecta para constituírem a sua própria classe, Arachnida, já de milhares de desarrumações e novas classificações foram vítima centenas de ordens, famílias, gêneros e espécies destes artrópodos. Só leigos de idade avançada ainda dizem que as aranhas SÃO insetos. E são leigos humanos aqueles que, face a um peludo bicho falsamente julgado venenoso, a tarântula, o acusam de ser inseto ou aracnídeo. Os aracnídeos, esses, além de não conhecerem as etiquetas, decerto são algo bem diverso para si mesmos. A questão do SER identifica-se sempre mais com um ELE É do que com um EU SOU, com a agravante de que o sujeito que decide o que ELE É é plural, ao passo que eu, pobre

de mim, EU SOU, mesmo repetindo e com maiúsculas – Eu Sou Aquela que Sou – eu sou apenas um pronome da primeira pessoa do singular.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Temo ser simplória demais na resposta, mas creio que o próprio Surrealismo acabou nos curando desse propósito bitolador sacado (e, malgrado tudo, praticado) aquando da subjugação do movimento a uma escola ou a uma ideologia – e isso é nocivo. A meu ver, a vontade de desvelamento de outra história da Humanidade, o uso da *máquina infernal* como arma de demolição da realidade, o humor negro, o descobrimento da *boca de sombra* que fala em nós, a *desrealização*, a hostilidade e a incomodação convulsiva à moral burguesa, a *iluminação profana*, enfim, esse repertório de trabalho e de corrosão do estabelecido – jamais poderá ser dogmático. Ao contrário, é a formalização dessas atividades enquanto programa estético que é tão absurda quanto aquilo que se propõe combater. As tentativas de Breton no sentido de desentranhar as raízes luminosas e ardentes do Surrealismo são uma demonstração de achego ao outro, e não um princípio de monopolização do alheio. Tal atividade arqueológica de vasculhar a História para vislumbrar as atuações antecipadoras e preconizadoras do Surrealismo, enfim, esse esforço de enxergar e discernir os parentescos que estavam traçados *avant la lettre* – rompem com o estaticismo de qualquer ortodoxia.

NELSON DE PAULA | Pelo cheiro, nada como ser absolutamente natural e confiar no faro. Haverá erro? Provavelmente, mas devem ser encarados como aprendizado. Além disso, é difícil definir o que é realmente um erro. A grandeza da alma permite incorporar um enorme peso ontológico.

NICOLAU SAIÃO | Muita água – e nem sempre límpida e potável – passou sob as pontes, desde que em França e depois pelo mundo em geral, o sentir surreal se cifrou em grupos mais ou menos organizados para lançarem nas ruas o *clarão terreno* que o Surrealismo é. Pelos documentos que esses grupos deixaram se verifica sem razão para dúvida que foi sempre muito largo o crédito dado pelos surrealistas a autores que se diriam *de fora*, mas que tinham neles e nos seus produtos o magma que o Surrealismo entendia forjador de maravilhamento e lucidez. A rejeição que certos operadores afixam sobre o Surrealismo ou mesmo o contraria acontece porque uns não são capazes, por temperamento ou carácter, de o entender, outros *porque o entendem demasiado bem*. Ou seja, porque conferem que as propostas surreais se chocam com os seus intentos de dominação intelectual, fideísta ou política. O trigo e o joio creio que se separam naturalmente. Eu aqui deixaria o velho apólogo: pelos frutos os conhecereis. Não podemos esquecer este dado de base. Em Portugal, por exemplo, o mundo universitário em que se estabelecem as elites e os *konzerns* de ação intelectual

estão na quase totalidade capturados pelos operadores de tendência post-estalinista, gramsciana, maoísta e trotskista, ou *socialista* sedenta de poder, tendo agendas bem definidas de supressão da verdade prática para que o seu domínio se imponha. Do outro lado, bastante mais diminuídos de poder, estão os avatares do fideísmo, cuja actuação nem preciso classificar... Isto faz com que o politicamente correto, o fascismo destes tempos pós-modernos, tenha um imperativo enorme e que falseia a realidade-surrealidade que é própria do Surrealismo.

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Na medida em que (sem medida) cada um, de sua intensidade eclética, de seu interesse intolerável, de sua necessidade irônica, se relaciona com o Surrealismo, a partir dessas intervenções que são em si e pela mídia. Nada é comunicável então ou tudo é, de uma forma ou de outra. Comunicar o Surrealismo, fazer dele um projeto de si e dos outros, está contido na irreprimibilidade de uma decisão crítica, e está relacionado a um destino. O que é destino? Um personagem. O que é caráter? Um ímã. A vida magnetizada no Surrealismo é um ferro e como tal é vivida. E isso não significa então, que eu seja contra uns, contra outros e contra todos, mas em mim mesmo, fazendo e formando a membrana do meu Surrealismo, da minha intervenção surrealista, como dizia Baudelaire, dos meus projéteis, sim, dos projéteis surrealistas. Como em um e no outro, isso é Surrealismo. Como o real maravilhoso que se instala em si mesmo, para depois não ser mais que o vazio. Como o inconsciente que se diz na natureza de si mesmo, ao se esvaziar e cada um decide inexoravelmente como *ser* (é demais) surrealista ou não. A censura, não a crítica, é muito necessária. A fissura no Surrealismo. Ao mesmo tempo teórico, basicamente medíocre, historiador de contendas esquemáticas, medidor de incidentes obtusos, não tem como acessar o Surrealismo, como um tratado sobre os sentidos e as irritações medulares. E sim, aqueles que se dizem surrealistas ou fazem Surrealismo, sem Surrealismo, terão suas razões que serão examinadas, sem discriminá-las ou destruí-las. Vamos então apagar Bachelard, caros senhores surrealistas?

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | O surrealismo do século XX não foi uma igreja ou capela, como diziam e ainda dizem seus inimigos. Portanto a pretensão a uma ortodoxia ou dogma é antinômica com o projeto surrealista. Os textos autorreflexivos do próprio André Breton, um poeta sempre em movimento, inspirado pelas suas viagens, encontros, experiencias, afetos e diálogos, é a melhor comprovação disso. Sua prosa poética é ao mesmo tempo uma narrativa existencial e um exercício de autoconhecimento e lucidez sobre o seu tempo. Não houve dogmatismo quando Breton procurou lembrar as fases sucessivas do movimento surrealista, numa série de entrevistas à Rádio França

que foram publicadas em livro (*Entretiens*, 1952) e incluídas na magnífica edição das *Obras completas* organizada por Marguerite Bonnet para a coleção La Pléiade (Gallimard, vol. III, 1999). As revistas foram de fato fundamentais, mas foram também diversas, adaptadas às circunstâncias nacionais, políticas, culturais, editoriais. As revistas francesas, as únicas que tiveram continuidade, correspondem a ciclos diferentes da evolução do surrealismo. Essas publicações expressavam a natureza coletiva da atividade surrealista, que procurava interagir com artistas e intelectuais de outros grupos, setores e países. Porém, a leitura, a percepção, a interpretação e a avaliação das obras são subjetivas, variam com cada um. A exploração da subjetividade é uma questão fundamental da revolução surrealista: a modificação da relação entre sujeito e objeto sugere uma atitude mais ativa, participante, íntima, de cada um de nós, sem ficar preso a uma norma ou cânon acadêmico.

RICARDO ECHAVARRI | As revistas surrealistas são emblemáticas. Uma história do Surrealismo pode ser traçada a partir de suas revistas: *Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *VVV*, *Almanach surréaliste du demi-siècle*. Em cada uma dessas revistas (e outras) há preocupações estéticas particulares; em uma, os sonhos e a escrita automática são de grande importância; em outra, a livre associação e pesquisas são exploradas; em outra vemos uma preocupação em unir o Surrealismo à vanguarda política; a última é antes uma tentativa de fazer um balanço do antes e do depois do Surrealismo. Agora, dentro dessas revistas há algumas latino-americanas, sem as quais seria impossível entender a recepção e o renascimento do Surrealismo. Destaco *A partir de cero*, de Enrique Molina, na Argentina; *Poesía*, de Neftalí Beltrán, no México; *El uso de la palabra*, de César Moro e Westphalen, em Lima; *Dyn* (escrita exclusivamente em francês e inglês), editada por Wolfgang Paalen. Ainda acredito que revistas como *S.nob*, *Correspondencia infra*, *Dosfilos*, *Agulha Revista de Cultura*, *Triplov*, *Otras voces*, *Matérika* – estas quatro últimas em formato eletrônico – continuam desempenhando um papel relevante na divulgação do Surrealismo, especialmente o que vem depois. Seria desejável ter um Centro Internacional de Estudos Surrealistas, onde pudessemos reunir e tornar acessível todo aquele material bibliográfico, essencial para compreender as vanguardas daquele e deste lado do Atlântico.

STUART INMAN | Eu realmente não entendo a pergunta, acho que teria que ser reformulada para eu dar uma resposta sensata.

SUSANA WALD | As atividades de quem tem uma visão ampla e inclusiva serão julgadas pelas gerações futuras. Há elementos dentro do Surrealismo que são profundos, como os ideais de amor, liberdade e poesia que são considerados

válidos por muitos, especialmente os jovens. Outras questões, relacionadas à política, seja nacional ou literária, perderão sua atualidade e relevância ao longo do tempo. É nesses campos que o interesse pelas revistas que vemos vai se desgastar. No resto, continuará existindo.

VERÓNICA CABANILLAS | Acredito que o Surrealismo mais ortodoxo e, portanto, intransigente com outras formas de entender a vida e o trabalho, deve compreender a amplitude e a diversidade em que o Surrealismo heterodoxo pode se mover. Da minha visão de mundo tudo é surreal. Ou seja, para mim, que vejo tudo como surrealista, a contra-ortodoxia (dentro do Surrealismo), os mundos estranhos e/ou complementares do Surrealismo, poderiam ser reunidos sob o nome de Surrealismo heterodoxo. As mãos estendidas do núcleo primordial podem se desintegrar e expandir e ser igualmente uma parte importante da luta total dos ideais surrealistas. Como um universo infinito, a qualidade do universo é diversa e perpetuamente propagada. O Surrealismo que se exercita a partir da ortodoxia, deve entender que nada perderá em sua luta, mas pelo contrário, a luta poderia ser mais efetiva. Acho que ao reconhecer que seus braços estendidos agora não mais lhe pertencem (ou, em alguns casos, aparentemente nunca lhe pertenceram), mas a uma espécie de rica heterodoxia que alimenta esse centro, ele tornará a utopia algo mais próximo. Acredito que naquela famosa frase de Lautréamont – *A poesia deve ser feita por todos* – tudo o que estou tentando fundamentar aqui está resumido. Mas Lautréamont o disse e o cristalizou, só repito aquele eco vivo e atual, o do Surrealismo entendido como uma faculdade que qualquer um pode conceber. Se o Surrealismo ortodoxo deve fazer alguma coisa, será, propagar como um eco imenso na infinidade do universo e do ser humano seu ideal rico e autêntico, propagar sua utopia, até chegar ao último homem mais distante de tudo. Muito do que é *alienígena ao Surrealismo* pode aparecer ali, porém não é assim, nada é alheio ao Surrealismo. Essa é a verdadeira revolução social, tentar transformar da arte e da poesia, revolução interior, queimar e renascer. E que essa revolução é a capacidade de qualquer um, essa é a maior virtude de um ismo que foi vanguardista, e sempre será se propuser e exercer o direito de que qualquer ser humano goze da máxima liberdade em sua existência.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Bem, a transformação é a única constância na vida, para mencionar Heráclito. As coisas mudam, então é difícil manter um estilo ou um movimento exatamente com as mesmas características iniciais. Certamente, o surrealismo de hoje não é igual ao dos anos vinte, iniciado na Europa. Aliás, há atualmente muito mais surrealistas na América Latina do que na Europa. São quatro décadas de surrealismo e suas influências continuam inspirando grandes artistas até hoje. A meu ver, a rejeição ao surrealismo vem por causa da falta de informação do que ele representava e continua representando.

As revistas dedicadas ao surrealismo devem abrir espaço para outros experimentos semelhantes a este estilo. Necessário seria uma melhor divulgação e a conscientização de como este estilo está vivo em muitas obras de artistas e autores que não são enquadrados como exclusivamente surrealistas, como Kafka, ou Celan, mas até que ponto suas obras apresentam elementos surrealistas. De qualquer forma, a rejeição leva à limitação. Penso em mais curiosidade e conhecimento das técnicas de interpretação. Neste sentido, o ensino de arte nas escolas é fundamental.

ZUCA SARDAN | Não há como separar o joio do trigo. Sejam os surrealistas ortodoxos ou os compartilhantes, jamais escaparemos da guilhotina moral da maioria silenciosa... os ortodoxos guilhotinados darão à plateia distinta um discreto alívio... e os compartilhantes... lhes provocarão uma... *furtiva lacrima*...



Duas denominações sempre me chamaram a atenção, dentro do ambiente surrealista, não porque me pareçam inapropriadas, mas antes pela partição que levam entre si de elogio e rejeição: movimento surrealista e civilização surrealista. Até onde tais denominações se distinguem e o que representam a ponto de parecerem antípodas?

ALFONSO PEÑA | Concordo que este é um tema para discussão. No entanto, gosto e concordo com a premissa: *Surrealismo, um empreendimento impossível*, na aspiração de concatenar símbolo e realidade, arte e vida, política e estética, esses conceitos são como a busca impossível... (Claudio Willer). No entanto, encantador, atraente, misterioso!

AMIRAH GAZEL | Poderíamos antes falar de uma constelação do inconsciente coletivo da humanidade. Onde estamos todos magicamente presentes sem que a morte ou a vida ofusquem a trágica poesia do existir.

ARMANDO ROMERO | Sim, são antípodas. A ideia de *movimento* se opõe à ideia de *civilização* porque a segunda é estática enquanto a primeira não é. Se houvesse uma *civilização surrealista*, provavelmente estaríamos falando sobre ela como falamos sobre os sumérios ou os babilônios. O Surrealismo é aquele rio de Heráclito que está sempre passando. É por isso que os críticos ou inimigos do Surrealismo não podem se banhar nele. Eles veem o Surrealismo como se fosse uma piscina e, como não sabem nadar, também não pulam na água.

CARLOS BARBARITO | Até agora eu nunca tinha ouvido falar de *civilização surrealista*. Sim, claro, de movimento surrealista. A civilização me leva direto ao conceito de indivíduos reprimidos – lembro-me do Marcuse de *Eros e Civilização*. Rimbaud: *tornar-se bárbaro*. Embora sejamos irremediavelmente civilizados, o anseio do autor de *Iluminações* ainda está lá, tão poderoso quanto tentador. Parece-me que esse anseio, essa tentação, é o que faz de nós, civilizados, poetas, pintores, músicos, o que somos. Sem essa ideia, sem essa voz que nos convoca, o que seria de nós? Sim, aqueles que acordam para continuar dormindo, como diz Daumal. É possível, levando isso em conta, falar de uma *civilização surrealista*?

CARLOS FERNÁNDEZ | A meu ver, o movimento surrealista é mais estético, enquanto a civilização surrealista é a influência que o movimento teve na vida cotidiana, e aí quero abrir uma porta para a importância do design. É um campo que não toquei de propósito nas três perguntas anteriores, reservando-me para esta quarta pergunta. Tenhamos em conta o enorme impacto que o design tem atualmente nas nossas vidas. A constante evolução de soluções para móveis, celulares, notebooks, carros e, sim, uma infinidade de coisas que podem chegar a rótulos de vinho ou chupetas de bebê. Bem, acreditando que estamos inventando tudo, quase não inventamos nada de novo. Diferente, sim, inovador também, mas se olharmos para os primeiros anos do século 20 e continuarmos avançando nas décadas seguintes, vemos que há uma ruptura com o clássico em todos os campos graças ao Surrealismo. Aparecem telefones cujo fone de ouvido é uma lagosta; ternos e vestidos malucos para a época, cujos designers eram tachados de loucos extravagantes, a cadeira de madeira curvada Thonet ou a Cantilever, a primeira cadeira oscilante da história, raridades da época; a arquitetura de Gaudí, com abóbadas impossíveis, colunas inusitadas, comunhão com a natureza na escolha de formas e materiais... Vejam os edifícios dos contemporâneos Victor Enrich ou Matias Jung. Não são formas de criar uma civilização surreal? (Onde eu digo surrealista, leiam sempre a palavra *suprarrealista*, por favor). Eu não acho que eles sejam antípodas em qualquer caso. Antes o contrário. O movimento surrealista foi o explosivo que detonou uma forma de civilização que nunca se pensou que pudesse ser construída tão rapidamente.

GÉRARD CALANDRE | Surrealismo é na realidade uma aventura de existir, não devemos esquecer que a civilização surrealista contrasta com a civilização dos que dominam o mundo onde existem as diversas formas de andar através do tempo. Eu então devo dizer fortemente que a prática surrealista vai contra o que obrigam o comum de cidadãos a ser, querem comprometer a sua liberdade e imaginação que age em cotidiano. As ideologias são muitas vezes o inimigo porque lançam nos dias obrigações que não correspondem a nada que leve os homens na viagem do sonho que ajuda a realidade a existir.

GRACIELA MATURO | De minha parte, vejo a eclosão de um novo Surrealismo nos países latinos, especialmente nos de língua espanhola. O Surrealismo americano carece de condutores, e eu não acho que podemos falar de Civilização Surrealista.

JAN DOČEKAL | Na minha opinião, o movimento surrealista é tudo o que está acima do realismo em nosso mundo. Significa tudo o que é criado, compartilhado, difundido pelos seguidores surrealistas. O movimento significa direção. O Surrealismo (que foi declarado passado por muitos teóricos da arte há muito tempo, mas ainda vive nas ideias e atividades de muitos seguidores) é apenas um dos movimentos atuais. É um fato muito bom. A variedade de possibilidades é uma plataforma para a unidade na diversidade. Eu acho que a civilização surrealista é um belo conceito futurista, mas permanece insatisfeito. É uma expressão de entusiasmo, revolução e desejo também. Cerca de cem anos atrás, de acordo com Kandinsky, a humanidade deveria reconhecer que a principal forma de arte é a abstração. Mas isso não aconteceu. E nossa civilização não se tornou surrealista desde o nascimento do Surrealismo na segunda metade dos anos vinte do século passado. Se o Surrealismo se tornasse o estilo universal da existência humana, teria perdido muito de seu encanto oculto.

JOAQUIM SIMÕES | Não existe uma tal coisa a que possamos chamar civilização surrealista. A vida é que é surreal, na constante ultrapassagem e reconhecimento da realidade de si mesma. Falar de civilização surrealista é negar a própria noção de Surrealismo. O Surrealismo faz-se ser a ser e, coletivamente, no encontro temporal desses seres na consciência da vida como surrealidade, gerando um movimento no sentido desse horizonte. Mas um horizonte é uma abstracção temporária. A República platônica e a Cidade de Deus agostiniana são exemplos dessa abstracção que, apesar dos esforços de Platão e de Agostinho para o tornarem claro, continuam a servir de base ideológica aos *ridículos tiranos*, parafraseando desta vez Caetano Veloso.

LEONARDO FROES | Talvez uma característica do surrealismo histórico tenha sido ir além da esfera literária e artística para lançar-se a uma ambição bem maior, transformar o mundo e mudar a vida, lema no qual André Breton sempre fez questão de insistir nos seus escritos. Mesmo que o mundo se transforme sozinho e a vida, queiramos ou não, nunca deixe de passar por mudanças, esse lema de Breton, fusão de ideias oriundas de Marx e Rimbaud, continuou a ser válido para as inúmeras gerações de insatisfeitos que se manifestaram depois.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Com o surgimento dos ismos, acreditava-se que cada um armaria sua vanguarda, seu movimento, mas isso criou um cerco

de posturas e comandos. Não é em vão que a palavra vanguarda é de origem militar e subordina um movimento que gravita em torno de certos postulados e catecismos seculares. Com o termo *civilização surrealista*, acho que foi feita uma tentativa de mostrar que é um período histórico onde a imaginação tem acesso a muitas possibilidades de criação, transbordamento onírico, fluxo de propostas, uma arte aberta, enfim. Mas essa nomeação é também uma espécie de armadilha, *Civilização romana – asteca, viking, chinesa, japonesa*, enfim, civilização de que componentes? Nossos historiadores escolares dividiram nossas vidas no planeta em civilizações, nos compartimentaram e nos deram uma visão linear do mundo. Acredito que a ideia de uma civilização surrealista é uma ideia globalizante, uma tendência de grandes construções históricas, que não dariam conta de uma condição humana típica de todos os tipos de civilização. Como diria nosso poeta colombiano Jorge Zalamea, *na poesia não há civilizações subdesenvolvidas* e o Surrealismo neste caso está relacionado a toda a humanidade.

MARIA ESTELA GUEDES | A civilização define-se pelo mais alto patamar a que chega a invenção de instrumentos que servem à construção e pelo desenvolvimento intelectual e cultural de um povo que permitiu chegar a eles; a nossa civilização atual, carregada de maquinaria comunicacional e de transportes, que viaja entre planetas e comunica por satélites, não se confunde com a *civilização bosquímana*, que não pôde chegar ainda à fase da roda ou equivalente, não tem língua escrita e provavelmente se extinguirá por efeito da fome e, quem sabe?, da miscigenação com populações de civilização tão avançada que puderam experimentar os benefícios libertadores do movimento surrealista.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Não sei se você se refere à tendência em se cunhar, com tal expressão *civilização surrealista*, uma espécie de anarquismo maléfico ao funcionamento social, supondo-a referente a um mundo caótico, sem regras, carnavalizado, onde tudo pode acontecer, e, por isso mesmo, uma civilização a ser grandemente evitada. Na linguagem vulgar, costuma-se apodar de *surrealista* a uma situação *kafkiana*, digamos, impensável e absurda em moldes civilizacionais. Designa-se com isso a uma sociedade de barbárie – que é, aliás, aquela em que vivemos. Com o fito de criticá-la, questioná-la e modificá-la, teria sido esta a sociedade que, de propósito, o *movimento* surrealista procurou sempre desocultar através da sua arte?!

NELSON DE PAULA | Não gosto de nenhuma das duas – soa como *que reunião mais surrealista*. O conceito de movimento ainda tem uma lógica interna razoável, embora queira transmitir uma ideia de coesão universal, um pouco estranha. Já *civilização surrealista* é bizarro, algo como Flash Gordon no mundo dos ogros. Herdamos uma crença inabalável na força da dialética, capaz de criar

ondas que geram refluxos. Acho que a Inteligência pode sim gerar uma reação quântica, congregando diferentes fontes individuais, por compartilhamento e por cumplicidade – mas, o *controle* disso pertence a criaturas multidimensionais. Talvez sejamos leitores desses movimentos. Ou meteorologistas, tentando prever a chegada de furacões futuros, a partir de mapas de deslocamentos passados.

NICOLAU SAIÃO | Isto anda tudo ligado, como diz a frase de um poeta luso. A civilização surrealista está, pois, gravemente ferida pela cada vez mais difícil ação de exercer a postura surrealista. Muitas vezes publicitam-se autores surrealistas, geralmente mortos, ao mesmo tempo que se entavam ou mesmo se discriminam surrealistas vivos. O truque é entendível: visam transformar o Surrealismo em algo de histórico, *mas sem poder atuante aqui e agora*. E isso é feito mesmo por publicações que aparentemente equacionam o Surrealismo. Tal dever-se-á à necessidade que os detentores dessas publicações têm de efetivar os seus maiores ou menores percursos universitários ou acadêmicos – e por isso necessitam de *não espantar a caça* de quem (neles) manda – e, também, de serem agradáveis aos grupos políticos que veem o Surrealismo como potencial inimigo e com quem no fundo eles estão, ainda que disfarçadamente. Como pode, pois, haver civilização surrealista num mundo dominado pela hipocrisia politicamente correta e pelo capitalismo selvagem que sobreveio ao capitalismo de Estado?

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Há quem, sem dúvida, queira e tente tomar e considerar o Surrealismo nesse sentido, nessa perspectiva, porque cada um faz o que quer com o Surrealismo. Pode-se dizer que existe um Surrealismo invertebrado e outro de outra forma, não duvidemos, isso mesmo. O meu Surrealismo é um Surrealismo de uma trombeta de mercúrio e, para outro, será a intenção dos propulsores das hortênsias em maio, por assim dizer. A fábrica surrealista não existe e por outro, pode haver e é necessário para a dimensão surrealista da fábrica, e assim por diante. Outros que falam sobre o Surrealismo e não o conhecem. Invenções surrealistas, sem Surrealismo, quer dizer, que tudo pode ser e está dentro da divulgação do surreal. E alguns dirão, isso é Surrealismo e outros dirão, isso é Surrealismo, então talvez digam e leiam Crevel, Desnos, e outros não, é Surrealismo, Surrealismo é uma coisa e outra, devemos dizer. Quando uma coisa é estabelecida e determinada, ela morre. É a extinção do sentido. E o que tem que ser dimensionado em todos os momentos do Surrealismo é o sentido do Surrealismo, de cada surrealista como fazemos com Heisler, Toyen, Styrsk, Nezval, TEIGE etc. ser e já não é TCHecoslováquia. E sim, o Surrealismo é um despertar súbito de sensações (SSS) e daí eu o possuo, sem caráter determinante ou decisivo, mas incisivo e tentacular na formação (deformação) de minhas sensações e no caráter de meu conhecimento intuitivo, como ciência da intuição e sim, se não é ciência ou é considerado como tal, não

me importa. Rebelião do sentido, que é um princípio surrealista para mim, não dito, mas que posso extrair de Malcolm de Chazal: *Ainda estamos no estado burguês da poesia, em que a música das palavras, presa entre as duas rédeas do dicionário e da gramática, ela deve obedecer a esses dois ou sofrer o chicote da ignomínia. A poesia não pode ser viva e liberada, enquanto os poetas não ousam mudar o sexo das palavras, à vontade, para criar dissonâncias e assonâncias para atender às necessidades da musicalidade do verbo e das modulações do pensamento. A poesia não será angelical até que as palavras sejam plásticas. É assim, para nós, e também, não é assim.*

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | O movimento descreve a etapa de expansão do surrealismo, sua projeção em diversas latitudes e gerações, bem como a vocação coletiva da sua ação. A *civilização surrealista* é uma expressão que surge num momento mais exclusivamente reflexivo, devido à divisão dos franceses depois de Maio de 1968 e à clandestinidade forçada dos tchecoslovacos depois da invasão soviética de 1968. O principal elo entre uns e outros, Vincent Bounoure, poeta e antropólogo, sugeriu assim a possibilidade de uma alternativa utópica às sociedades de consumo ou burocráticas, numa época caracterizada pela busca de respostas à globalização. Mas o surrealismo já questionara os totalitarismos e sempre propiciou a rejeição do conformismo. Apesar do recuo da ideia de revolução, traída pelo comunismo, o surrealismo é um movimento de ruptura, tanto individual quanto coletiva. Como movimento organizado, os surrealistas têm uma trajetória com eclipses, com maior ou menor intensidade dependendo dos países. Porém, o surrealismo permanece vivo, nem que seja em estado latente, pois encarna uma tendência ou aspiração humana que se expressou inclusive antes do *Manifesto* de 1924, como escreveu Breton.

RICARDO ECHAVARRI | Nunca tinha ouvido falar de Civilização Surrealista, e não sei se o Surrealismo considerava fazer algo semelhante a fundar uma nova civilização, que não fosse a recuperação das faculdades poéticas para todos os homens (neste sentido retomam o lema do Cisne de Montevidéu: *A poesia deve ser feita por todos, não por um*). No caso de Artaud, quando em sua *Viagem ao país dos Tarahumaras*, considera que tipo de civilização aproximaria o homem do poético – isto é, do sagrado, em seu sentido original, fora das igrejas ou ortodoxias –, ele adverte que não seria de forma alguma a Ocidental (esta é para ele uma civilização moribunda). Seria uma civilização como a dos Tarahumaras, com quem viveu em sua viagem ao México e que iniciou o ritual do hiculi, e que vivem no lugar mais remoto da Sierra Madre, e descem às cidades *para ver os homens que estavam errados*. Do ponto de vista da harmonia do homem e do grupo, da sua unidade com a natureza, ou da visão *surreal* da vida, o Homem Vermelho tem muito a ensinar ao ocidental civilizado.

STUART INMAN | Se de fato são antípodas, é dentro de um sistema mais limitado em que são os polos de uma certa coisa, em vez de serem totalmente opostos entre si. Simplificando, uma *civilização surrealista* sugere uma base mais ampla e orgânica do que um movimento surrealista, o que implica uma base organizacional e um ímpeto mais fortes. No entanto, prefiro pensar na civilização surrealista como dentro de nossa civilização maior, uma egrégora menor, dentro de uma maior, lentamente (talvez muito lentamente!), emergindo e crescendo à medida que a outra se torna mais dispersa. Pode ser que eu simplesmente tenha lido muito W. B. Yeats em minha juventude e uma parte de seu estranho sistema permanecem comigo depois de todos esses anos.

SUSANA WALD | A atividade surrealista se manifesta como movimento. Esse nome me parece apropriado. Como qualquer movimento, este também tem a característica de ser fugaz. Acho que quem fala de civilização surrealista quer dizer algo mais estável e permanente. Civilização é a palavra que vem da ideia de cidade, talvez falar de civilização surrealista seja uma espécie de utopia, algo a que se aspira. É possível que esse tipo de utopia seja viável. Neste momento não vejo nada além de movimento, não percebo uma civilização, nada nesse nível de amplitude.

VERÓNICA CABANILLAS | Distinguem-se pelo fato de que um pertence à grande esfera do teórico, pensamento utópico, e o outro ao reino da prática, desenvolver a utopia. No entanto, ambos são complementares, duas grandes partes de um todo. Um representa a ortodoxia, a utopia teoricamente, o outro representa o heterodoxo, o desenvolvimento dos princípios teóricos da utopia e sua aplicação na civilização, na sociedade. Por isso podem parecer antípodas, mas na realidade um não poderia existir sem o outro, ambos os conceitos adquirem o significado vital juntos e se complementam na totalidade. A civilização surrealista obedece ao pensamento utópico do movimento surrealista, e esta seria apenas uma utopia inatingível sem a grande intenção de tornar esse sonho realidade. O direito de sonhar não é apenas um dever, mas uma ferramenta através da qual a utopia pode ser estabelecida. No entanto, a civilização surrealista é um projeto utópico também porque quer exercer a utopia do movimento surrealista ao nível da sociedade, e isso é utópico ao enfrentar o grande inimigo que é a reificação do ser humano como produto de mercado. É utópico porque diante dessa terrível realidade, o desejo e os sonhos são mortos em busca de um mecanismo social que só produz máquinas repetidas na rotina, e assim o delírio e os sonhos são impossíveis e, portanto, também a utopia.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Movimento surrealista baseia-se na estética artística. Civilização surrealista diz respeito às disparidades sócio-

políticas do mundo atual. As contrariedades e ambiguidades políticas, a rapidez com que as coisas mudam através dos mecanismos tecnológicos, as catástrofes climáticas, as pandemias, o populismo na política, a propagação de *fake news* nas mídias sociais, as teorias de conspirações, as manipulações políticas e os acordos econômicos e políticos sigilosos em uma democracia, o desenvolvimento positivo e negativo da IA... uma série de coisas acontece atualmente e está deixando o ser humano desorientando. Ele busca explicações rápidas e não as tem porque as relações humanas estão se tornando cada vez mais complexas de forma global. Então, tudo parece surrealista, bizarro, desconexos, distorcido, pesado. Nos anos vinte, quando o surrealismo surgiu, havia os destroços da primeira Guerra Mundial: destruição, matança, fome, epidemias, doenças, refugiados... E as teorias de Sigmund Freud. Sem o surgimento da psicanálise o surrealismo talvez surgiria de outra forma, uma vez que, como mencionei, já na mitologia dos diferentes povos havia uma espécie de surrealismo. Então, o movimento surrealista refere-se à estética artística e a civilização surrealista tem a ver com a impressão que temos do mundo atual. E o surrealismo é um estilo literário com todas as características adequadas para interpretar a loucura da nossa época.

ZUCA SARDAN | Creio por mim ser Movimento Surrealista a melhor denominação. A palavra Movimento está associada à palavra Revolta. E a palavra Civilização está associada a uma separação dos civilizados de um lado, e os selvagens do outro. Ora, o Surrealismo é essencialmente selvagem, dadas suas raízes fincadas no inconsciente (não pode ser analisado cientificamente, mas, sim, vivido diretamente), e nos mitos, na magia, arte primitiva e totemismo.



É comum evocar-se no Surrealismo sua potência imaginativa e seu caráter experimental, a rigor aspectos complementares. No entanto, na inquestionável impossibilidade de uma renovação perene no ambiente da criação artística, em muitos casos, o que se verifica no Surrealismo é uma repetição de recursos, modos de ser e truques de linguagem. Como lidar com essas oscilações tão comuns a qualquer território criativo?

ALFONSO PEÑA | Transição/transmutação permanente, subversão, experimentação de linguagem sobre linguagem! Mesmo – se necessário – chegando à incorporação dos uivos da natureza, dos pigmentos artesanais, isso faz parte da experimentação... E nunca a melodia adocicada que é tocada e interpretada até a exaustão! Ocorre-me a fusão entre ocarinas, saxofones e sons que saem e brotam de uma lasca de madeira... O momento mágico!

AMIRAH GAZEL | Se olharmos com bons olhos, é aí que reconhecemos a autenticidade do criador. Sem caridade, o recomeço imortal do sonho, a mola do pensamento e da linguagem que se fundem no eterno questionamento do misterioso ponto de encontro entre ser ou não ser.

ARMANDO ROMERO | Aqui eu teria que falar sobre minha experiência pessoal. Desde os meus primeiros poemas, que alguns veem como o meu palco mais próximo do Surrealismo, até aos últimos, onde outros me veem muito distante dele, o rumo do meu trabalho poético tem sido marcado pelo rumo da minha vida. E é aí, desse ângulo do vital, que me aproximo do Surrealismo, e acredito ter encontrado nessa tríade básica os pontos de sustentação do meu ser. A ideia de liberdade, que a une, permitiu-me ver a realidade por diferentes ângulos que na literatura poderiam ser traduzidos como experimentais, imaginativos, sem descurar outras formas estéticas que a minha vida necessita. Ser fiel a essa aliança entre vida e poesia me permitiu não cair nas armadilhas acomodáticas da linguagem, que buscam a cumplicidade do leitor ou a fórmula desgastada da incoerência repetitiva. Quero acrescentar que algo interno à minha abordagem estética é a ideia de imperfeição. É por isso que não sou um surrealista perfeito.

CARLOS BARBARITO | Que batalha o artista tem para não se repetir, não cair no lugar-comum, fugir do mero artifício. Chafurdar em um ou dois achados, dia após dia, que desperdício. Isso deve ser para um *best-seller*, que livro após livro mantém o mesmo argumento mudando nomes e lugares. Mas, claro, somos indivíduos de carne e osso, caímos por um motivo ou outro no mero truque, típico do conjurador com recursos limitados. A questão é – digo, como forma de superar a monotonia –, levando em conta que há em nós, no mais íntimo, uma obsessão, um núcleo central, de trabalhar mudando a maneira de ver, de transfigurar. É uma ideia que muitas vezes não se concretiza, por limitação, por cansaço.

CARLOS FERNÁNDEZ | Começo a resposta com outra pergunta: A imaginação é infinita? Se a imaginação não tem limites conhecidos até agora, por que pensar que a criação artística não pode ser permanentemente renovada? A repetição de recursos ou a utilização de recursos conhecidos são ferramentas cujo uso me parece mais respeitável. Por que não fazer um cadáver delicioso do século 21 para aprimorar uma apresentação poética ou usar a automação digital em uma pintura? O resultado será sempre diferente. Muitos também dizem que o importante não é o destino, mas a jornada e os recursos às vezes são as peças necessárias que levam os autores a resultados inéditos. Não acredito em uma renovação finita. Se assim fosse, não nos deixaríamos surpreender por um novo filme, uma imagem em movimento ou um texto que toca os nossos corações de uma forma absolutamente nova e nunca sentida até então. Talvez um

contemporâneo de Lope ou Quevedo nunca tenha pensado que alguns séculos depois nasceria um certo García Lorca que nos atingiria tão profundamente. Hoje pensamos que tudo está inventado e que nada é senão uma repetição do que já foi feito, mas nada está mais longe da realidade. As novas tecnologias nos permitem inovar na videoarte, por exemplo, e os filmes que Buñuel poderia ter feito com a tecnologia atual nos deixariam sem palavras. Você consegue imaginar Victor Brauner ou Dalí ou Picasso pintando em um computador? Deixe sua imaginação correr solta.

GÉRARD CALANDRE | O verdadeiro poeta e outros, da pintura, música, escultura e todo resto de expressão, sabe ser descobridor, original autêntico. Os que procuram andar no Surrealismo sem fogo de Prometeu são, ora mais tarde ou mais cedo, postos em nu, há sempre alguém que os mostra como são, *les cocus de la ville*, são pessoas que querem fama ou fingimento tudo simplesmente. O Surrealismo sobrevive, nunca será morto por esses meliantes. Encontra em si mesmo a cura como em alquimia.

GRACIELA MATURO | De fato, há poetas que continuam a repetir um *estilo* surrealista cultivado por Breton e seus seguidores, mas há outros modos e linguagens do Surrealismo, que na América Latina aborda uma multiplicidade de gêneros. Coloco por exemplo três figuras: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez.

JAN DOČEKAL | Estou convencido de que a atitude mais importante em relação a esta questão não é resolvê-la. Em outras palavras: que se realizem as conferências surrealistas regulares e tratem desse assunto. É evidente que nenhuma conclusão pode ser encontrada. Embora pareça que os surrealistas de hoje apenas repitam as coisas do passado, que não podem fazer outra coisa senão diluir as conquistas das gerações surrealistas anteriores, sabemos muito bem que o mundo está sempre em movimento. Tudo está a mudar. Até o Surrealismo está mudando. Ele deixou ou abrandou alguns de seus postulados básicos porque a forma da civilização atual assim o exige. No entanto, acreditemos na existência do Surrealismo mediado por seus criadores e seus seguidores.

JOAQUIM SIMÕES | As novas formas de vida, tanto a dita natural como a dita intelectual (distingo-as apenas para melhor me explicar), demoram muito a eclodir; surgem no cadinho das que surgiram antes e que agora permanecem, misturando-se e integrando-se umas nas outras, na preparação do parto de algo diferente. Ora a gestação e, depois, o parto, é um processo morosíssimo e nada cômodo, algo – como exprimiu, em um poema, Manuel Grangeio Crespo – feito em meio de *febres atrozes e inconfessáveis*. Essa repetição de recursos, modos de ser e

truques de linguagem nada mais indicia do que a fermentação secreta da nova espécie num (ou em poucos) e sempre ignorados de entre nós, frequentemente onde, quando e em quem menos se esperaria. Como lidar, pois, com tudo isso? Da maneira que já referi, quando citei Ursula K. LeGuin.

LEONARDO FROES | Não querer repetir recursos nem truques de linguagem é sempre uma postura saudável para quem se aventura à escrita. De quando em quando surgem bons autores que, tentando chegar ao máximo de autenticidade possível, criam obras de cunho bastante original.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Quando qualquer expressão artística começa a cair em lugares comuns, em uma espécie de sedentarismo, fica estagnada e perde seu vigor. Mas dir-se-á, talvez haja pouco para inovar, muito já foi dito e saem com a ideia de que muita água passou debaixo das pontes. É possível brincar, ao invés de trabalhar, com materiais afins há séculos como pedra, madeira, pigmentos, ostras, água, sons, e isso não quer dizer que se possa dizer que a inspiração se esgotou ou o possível campo de abordagens ao artístico. A própria palavra sofreu mutações, contrastes, esquecimentos, renovações, definha, desperta, solapa, inventa, trai, é sublime e pode ser grosseira e vazia, dependendo do seu uso e do seu fascínio apropriado. É verdade que podem cair em repetições, artifícios e truques desnecessários, que dariam brilho, mas não profundidade. Hoje, a poesia pode cair no campo do vazio, do dizer tudo e dizer pouco, do espalhafatoso e da distorção, da malandragem e da ninharia, e deixar de lado as questões profundas de toda a existência humana. Não nos falte humor, esse humor sagrado corrosivo necessário para desestabilizar o sério, o sério, mas não abandonar o sentido do erótico, a transcendência nessa morte e no que além dela está aqui e exige nossa presença. Pode-se dizer que já foi dito e sempre será dito, a ideia é como, em que sentido enfrentar essas condições do ser humano e seu ambiente. Não apenas uma estética necessária entre as novas tecnologias, o uso de múltiplos mecanismos de expressão em redes, a capacidade de espalhar ideias e experiências surrealistas como um incêndio, mas o mais importante, voltar às origens, é como unir pré-história com cibernética, com um coração palpitante de vitalidade, admiração e fraternidade. A poesia nunca será desnecessária se estiver rodeada de uma imensa capacidade de amor, amor pelo planeta, pelos seus semelhantes, com profundo respeito pelos habitantes desta abóbada azul como uma laranja, como diria Paul Éluard, em busca não de *inovações*, mas de aprofundamento, de furar nossa cultura, de mostrar o que sempre foi visto com olhos de fascínio, a inocência infantil de seres adultos com asas.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Se o pensarmos através de uma ótica burguesa, claro que tudo no Surrealismo não passa de *truque*. Mas se o dito *truque*

pode se constituir numa via de conhecimento – por que não utilizá-lo?! Os recursos, como você diz, podem ser os mesmos, mas o mundo, que é sempre outro e outro (e essa convicção foi o Surrealismo quem – depois de Heráclito – nos inculcou), os transforma em uma fonte inesgotável de criação. O Herberto Helder tem um texto exemplar a respeito disso no *Retrato em Movimento* (1968): a história de um pintor que pintava um peixe amarelo, mas que, para ser fiel ao peixe, o fixava em vermelho na tela, visto que não queria correr o risco de ser surpreendido pelo real, já que este, sim, é que é... *prestidigitador!*

NELSON DE PAULA | Há uma tênue linha, marcada pela obstinação e pela inquietude. O erótico é um maravilhoso exemplo disso: os orgasmos são sempre os mesmos? O que os diferencia? Aliás, por que acontecem? O objeto do desejo uma vez alcançado, pode ou não permitir o desfrute. Assim é a materialização da criação artística. Obviamente há o perigo do auto-enlevo – mas, que mal há nisso?

NICOLAU SAIÃO | É preciso saber ver claro e desmascarar sem temor esses copiadores infrenes, na verdade autênticos plagiadores do que outros outrora conquistaram com dificuldade e esforço pessoal. Não se ter timidez de colocar no lugar cimeiro que lhes é próprio todos os autores que se mostrem vivificadores do Surrealismo, avatares e irmãos dos que, vindos ao século, antes, por razões naturais, forjaram obras com originalidade. Sendo, como dizia Péret, *navegadores sem norte e sem estrela através das tempestades*.

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Concordo que são decisórias, as estruturas que cada pessoa pode fazer ou não, digamos, extrair do Surrealismo. Não sei por que algumas maneiras de fazer escavações zodiacais ou medusas foram determinadas pelo Surrealismo ou do Surrealismo. Extrair, escavar tornaram-se um problema para aqueles que se interessam desejavelmente (a loucura como incitação e iniciação de natureza surrealista) pelo Surrealismo. Condições de sim e não. Onde está o interstício, o intersticial para fazer essa invasão, intervenção ao Surrealismo? Onde hoje ou quem, ou quem hoje decidiu o caráter e a temperatura dessa maravilhosa, livre e hedonista invasão do Surrealismo? Não, uma coisa é uma coisa e outra é outra, no sentido, porque o sentido e as sensações surrealistas não são domínio e poder de ninguém; porque não se relacionam com formatos ou medidas racionais de intensidade ou mistério. Como um mistério seria medido, estabelecido? Recordemos as críticas ao Surrealismo, necessárias e incontornáveis, inerentes ao próprio Surrealismo? Ou haverá então uma queima de livros críticos do Surrealismo? Ou haverá censores exterminadores dos dissidentes do Surrealismo? Não. Nunca será assim.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | O inconsciente como conceito é uma invenção de Freud, mas isso não significa que era inexistente até então. O poder da imaginação propiciado pelos surrealistas é quase uma dedução desse descobrimento. O surrealismo nasceu como movimento experimental estimulado por essa revelação. Sem experimentação, não existe renovação. Sem experimentação, a repetição leva à mera retórica. Sem imaginação, não existe reflexão fértil. Sem reflexão, a imaginação é incapaz de desembocar numa utopia. A originalidade do surrealismo foi unir no mesmo movimento a imaginação criativa e a utopia social.

RICARDO ECHAVARRI | A estética surrealista baseia-se na *escrita automática*, no rastreamento do inconsciente, independentemente de considerações estéticas ou morais. Se você prestar atenção, esse chamado para incorporar elementos inconscientes é muito geral. Por isso, a busca por conquistas que expressassem esse automatismo de diferentes formas era essencial. Por um tempo, André Breton e Phillippe Soupault experimentaram a escrita dos sonhos (*Les champs magnétiques*). Mas eles logo abandonaram essa busca e exploraram a livre associação. Nessa exploração encontraram formas como o Jogo do Sim, o Um no Outro, o cadáver delicioso, o desenho automático, o método paranoico-crítico, collage, *fumage*... toda uma diversidade em que se exprime essa procura do automatismo. O interessante aqui é ver como os surrealistas tentaram escapar da retórica, da repetição de suas próprias descobertas. Mesmo bordando a ideia de André Breton que *de certo ponto de vista a história da escrita automática seria, não tenho medo de dizê-lo, a de um contínuo fracasso*, deve-se considerar que esse procedimento colocou em crise noções como inspiração ou gênio poético. E esse fracasso é relativo, mesmo em sua avalanche conseguiu limpar mais de um estábulo literário. De outro ponto de vista, graças a esse automatismo ou palavra em livre associação, foram escritas obras magníficas que revolucionaram a arte moderna. Sem esse automatismo como impulso inicial – e para o qual não há receitas, e é sempre, como dizia César Moro *imprevisível e perigoso* –, não haveria a obra de Magritte ou Remedios Varo, nem coletâneas de poemas como *La tortuga ecuestre*, que também é uma mentira retumbante para quem pensa que o automatismo é típico do gênio da língua francesa, mas não da língua espanhola quase mística. Ora, há sempre o risco, não só no Surrealismo, mas em qualquer outra estética, de se tornar retórico, mera repetição de fórmulas. Isso foi avisado desde cedo por Wolfgang Paalen, que também viu que essas formas começaram a sair da literatura e foram adotadas pela indústria publicitária. *Fumage*, imagens espontâneas impressas por fogo e fumaça em suas telas, foi a forma que Paalen descobriu pessoalmente e que capturou em pinturas tão maravilhosas como “L’horizon ovipare”, tentando fugir do conhecido.

STUART INMAN | Por que a renovação perene... da criação artística é impossível? Não estou negando que muito do que vejo de *arte surrealista* seja de fato uma repetição, ou pelo menos muito fortemente influenciado por este ou aquele artista ou poeta, mas não vejo o problema como sendo cercado pelos limites do possível, mas possivelmente os limites de artistas individuais, sem dúvida incluindo eu mesmo. Além disso, o Surrealismo não está preocupado em superar o impossível, ao menos indo até os limites do que é possível?

SUSANA WALD | Não me parece que se deva procurar uma renovação. A ideia do surreal está bem explicada, bem estabelecida. O que me parece essencial é manter o trabalho e o modo de vida em um nível de interioridade, continuar com o esforço de acessar a intervenção do inconsciente. O inconsciente não se repete, é sempre criativo. A repetição de recursos, os *modos de ser* são coisas externas que negam o fluxo do inconsciente porque são utilizadas como forma de alcançar algum poder, ou seja, são questões políticas, buscam acomodação e aceitação pelos outros.

VERÓNICA CABANILLAS | Acredito que quando se percebe em seu trabalho que estão sendo usados moldes, oscilações ou repetições, deve-se optar pelo jogo. Essas oscilações devem ser ditas, muitas vezes naturais, uma espécie de coincidência dos criadores cujo campo é o da imaginação. Pode-se ver obras surrealistas desde os tempos pré-hispânicos, nas culturas ameríndias, na idade média, na era romântica, no moderno e no contemporâneo, muitas vezes é como uma presença de consciência universal que pertence um pouco a cada criador que cria da imaginação e da poética. Isso ainda é original. Mas quando os moldes são repetitivos, como uma espécie de maquiagem vazia, uma cópia monótona ou reaproveitamento de moldes, símbolos ou arquétipos, nesse momento deve-se optar por transgredi-los. É também um ato de honestidade consigo mesmo. Se for transgredido, a inovação será tentada. Ela irá para o campo do novo e o invisível brotará de lá. Se continuar a ser usado de forma monótona, cai numa espécie de cânone estético e isso por si só será uma limitação na busca do desconhecido, princípio fundamental da jornada surrealista. Por isso acredito que voltar ao jogo é esquecer o passado, o que se herdou, os *pais*, é tentar abrir-se ao novo, é restabelecer a comunicação com o sagrado, com o que é próprio. No jogo (onde a experimentação é a base) haverá talvez (para quem sabe jogar) a fuga da oscilação (e muito mais em sua forma sistemática) em que se cai tristemente quando já se conhece as regras do jogo. A questão é: jogar sem conhecer as regras, ou que em algum momento estas são extensões e leis de sua própria voz. Isso não apenas nos manterá em um estado surreal (um estado de força e convulsão semelhante ao da explosão do big bang), mas permitirá a abertura para uma nova forma.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Experimentando, sempre experimentando e criando. Algumas tendências e estilos possuem os seus limites. E penso que isso não é necessariamente ruim. E trabalhar com esse limite não significa falta de criatividade, mas variações dentro de um limite estético. Creio que há a possibilidade de criar algo novo dentro deste limite. Importante ampliar o leque de associações, de temática, de metáforas.

ZUCA SARDAN | É preciso nunca ficar satisfeito com os bons resultados. Quando se fica muito satisfeito... começa a repetição sem prazer. A repetição do prazer é o gozo da repetição... Só o gozo e o prazer renovam e divinizam a repetição.



Aldo Pellegrini é um dos raros estudiosos do Surrealismo que tratou especificamente de seu ambiente poético. Em uma bibliografia surrealista, a tônica reforça a relevância da imagem plástica. Tal adjetivo sempre me pareceu uma falha crítica, porque a essência renovadora, já no princípio do século XX, diz respeito à imagem em si e suas múltiplas perspectivas. Esta é uma das inúmeras adulterações dos princípios surrealistas ou sequer entre eles pouco se percebeu a inexistência de uma distinção – exceto meramente técnica – entre imagem plástica e poética?

ALFONSO PEÑA | Desde sempre, desde a antiga condição humana, a imagem, a imagem poética está acima de qualquer outra manifestação. *Explodir as paredes mentais, fechaduras da imaginação, sem restrições.*

AMIRAH GAZEL | Vivemos poeticamente na terra. A imagem plástica é poesia.

ARMANDO ROMERO | Pintar um poema, ler um quadro, já o sabíamos desde Rimbaud. Quando Breton viu o Surrealismo pulsar no México, ele não o viu precisamente em uma pintura de Rivera ou Frida Kahlo, ele certamente o viu naqueles *tacos de ojo* que são vendidos nas ruas ou nos vermes e grilos que aparecem descaradamente em nossos pratos. Perguntamo-nos então, onde está o poema nessas ruas? Onde está a tinta? O Surrealismo é a rede que vai capturar essas imagens e transformá-las de acordo com a ordem livre estabelecida pela imaginação. Após a explosão trazida pela fotografia e pelo cinema, a imagem plástica nos invade e, obviamente, atrai nossos sentidos com mais força primária. Mas tem suas limitações, e assim a imagem literária em sua forma metafórica nos liberta dessas limitações e nos permite uma viagem a espaços e tempos

desconhecidos. E, então, a pintura? – nos perguntamos. Lembre-se de que nunca terminamos de ver uma pintura de Magritte.

CARLOS BARBARITO | Imagens, imagens... como o título de um livro de Caillois. Encontro poesia não só no poema, escrito no papel, mas também em certos filmes, em certas pinturas, em certos objetos que não estão necessariamente expostos, na paisagem vista através de uma janela, de uma casa ou de um veículo, em certas fotografias, em certas sombras, em certas luzes, em uma criança apontando para a Lua e enterrando um pedaço de pau na lama... Minha cabeça, limitada, até aqui pode responder a essa pergunta. O resto está longe do meu alcance.

CARLOS FERNÁNDEZ | Esta é uma pergunta complexa porque depende de quem a responde. Acredito que a distinção entre imagem plástica e imagem poética ocorre apenas em textos poéticos com a intenção de serem apenas isso, textos, mas a maioria dos textos poéticos surrealistas tem uma intenção plástica, incluindo automatismos, talvez mais do que outros. Lembro-me de poemas silábicos de Gherasim Luca que são pura imagem plástica. Seu conhecido poema silábico com a letra “p”, que eu mesmo representei em algum momento com o coletivo Arín Dodó, evoca centenas de imagens plásticas diferentes. Nós o interpretamos com música, com dança e até com pintura automática, então acho que posso afirmar, sempre do meu ponto de vista subjetivo, que a distinção entre imagem plástica e poética é inexistente ou muito fraca. Um dos membros do grupo de Gherasim Luca, o também romeno Dolfi Trost, criador da grafomania entópica, onde são retiradas as impurezas de um papel branco e entre esses pontos são feitas linhas curvas que as unem, realizando obras de arte ao acaso. Os caligramas de Apollinaire também expressavam poemas graficamente. Em suma, acho que no Surrealismo, mais do que em distinção, devemos falar em integração. Os princípios surrealistas não podem ser alterados porque tais princípios não têm linhas claras. A única coisa clara foi a transgressão e a ruptura com o estabelecido. Os meios para alcançá-los foram diversos e entre essas ferramentas estavam a poesia e a imagem plástica, mas muitas vezes esquecemos de integrar a dança ou a música, igualmente ou mais importantes, embora menos conhecidas nos manuais do Surrealismo.

GÉRARD CALANDRE | Tivesse Pellegrini pensado sobre essas diversas perspectivas e veria claro, ambas têm seu mundo próprio e a imagem poética não é equivalência da plástica. É por isso que muitos quadros surrealistas ou assim ditos, que encontramos na Net, são apenas distorções enjoativas de figuras ou coisas, a imagem poética vive de situações que jogando entre si criam sua própria substância e matéria de que as palavras formam o seu corpo especial.

GRACIELA MATURO | Pessoalmente tenho continuado os estudos de Aldo Pellegrini, tentando fornecer fundamentos teóricos ao Surrealismo. Refiro-me ao meu já clássico livro sobre o Surrealismo poético argentino, cuja primeira edição, sob o nome de Graciela de Sola, é de 1967, e a segunda, ampliada, foi publicada em 2015: Graciela Maturo: *El Surrealismo en la Poesía Argentina*, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2015. A distinção entre imagem plástica e poética continua existindo, a segunda remete através da linguagem verbal à primeira, mas o Surrealismo não trabalha apenas com a imagem visual, ele aspira a incorporar a imagem visionária. (Toma para si a indicação de Rimbaud: *se faire voyant*).

JAN DOČEKAL | Como todo fruto do espírito humano, o Surrealismo é a expressão do indivíduo. Uma marca irrepetível do dom da criação. Não é absolutamente necessário que cada obra de arte seja massivamente compreendida. Mesmo uma obra de arte misteriosa, com um sentido oculto, pode atrair por sua singularidade. Nenhuma arte real é feita de acordo com manuais especializados. A própria identidade do criador, decorrente de seu dom e da alegria da livre realização de ideias, proporciona uma poética única. Sua apresentação não é mensurável por nenhum padrão técnico. É fruto do poder espontâneo, erupção da criatividade. O trabalho como resultado de um projeto privado, como uma representação perfeitamente concebida e racionalmente feita, pode ser surrealista de alguma forma, mas isso é Surrealismo verístico. Nesse caso, percebemos principalmente o efeito e a astúcia. A construção espiritual proporcionando liberdade tanto para o criador quanto para o crítico é o objetivo. A discussão aberta deve ser permanente.

JOAQUIM SIMÕES | Para se perceber o conceito de poesia é necessária uma reflexão e um amadurecimento muito profundos, por se tratar de um conceito que constitui uma meta – no sentido do conceito grego do *ir além de*, no caso: de uma forma específica do real para a essência de todo e qualquer real. A imagem, sendo mais directa, é também mais tirânica, na medida em que nos cinge aos elementos nela presentes, mesmo ordenando-os para uma outra visão e perspectiva que não a do senso-comum. Da mesma forma, aliás, que o filme, por mais fiel que seja ao argumento e à concepção geral do romance em que foi inspirado, nos impõe as formas, humanas e plásticas em geral, que o realizador escolheu, raramente coincidentes com aquelas que, ao lê-lo, as palavras nos deram a liberdade de imaginar. São raros os casos em que se reconhece ao realizador o ter interpretado universalmente, através das imagens, o espírito (a poesia) do texto. Por este motivo, a obra plástica pouquíssimas vezes se consegue demarcar, na nossa mente, da condição de objeto, para passar à condição de poema. Essa incompreensão do seu significado e a quase instantânea imediatidade das suas evocações faz com que os que, menos esclarecidos sobre as

implicações do conceito de surrealidade, a privilegiem nas respectivas considerações e bibliografias.

LEONARDO FROES | Pode ser que sim, mas eu mesmo nunca pensei nisso. A palavra imagem, sem que seja preciso adjetivá-la, já e si mesma me abre para um sem-fim de significados.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Poesia que se lê e poesia que se vê, é uma falsa dicotomia, acredito em uma arte expandida, hoje isso se manifesta com maior força. A plástica e a videoarte, a palavra e a canção em um cerzido, tecida com Land Art, os nus vestidos de palavras e as palavras soltas como notas negras entre as praças da cidade. A arte plástica é uma expressão que sofreu algumas reviravoltas, esse hiper-realismo, o figurativismo, que remonta ao Renascimento, às grutas de Altamira, essa arte renovada pré-hispânica, neobarroca, enfim, agora que há uma descarada, produção forte, enxurrada de imagens, é um bom momento para pensar na natureza poética de um ícone. Ou a poesia de uma interpretação musical, ou o estado de alteração sensorial semelhante à poesia que uma performance pode produzir. É preciso pensar nisso, é hora de pensar em nós mesmos não como plásticos, poetas, artistas separadamente, estamos em uma multiplicidade de gestos que se cruzam, cumprimentam e abraçam.

MARIA ESTELA GUEDES | Não conheço o assunto, porém o Surrealismo é híbrido, composto, nele sempre lidamos com artistas plásticos e poetas, e com obras a três dimensões com participação da escrita, por isso parece produtiva a análise de imagens numa dimensão retórica e de imagens no plano das formas, dos volumes e das cores. Os dois tipos de imagem, aliás, costumam coexistir no texto literário. Tomemos a cantiga de D. Dinis, *Ay flores do verde piño* – de um lado, o da filosofia, Antônio Telmo leva a imagem poética até aos confins do messianismo; de outro, eu, por exemplo, concentrada na imagem plástica, pergunto porque é que só as flores do pinheiro e as da aveleira, ambas anti-flores, no sentido em que nenhum leigo diria que o são, aparecem na lírica trovadoresca. Se é disso que se trata.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Quando falo em imagem no Surrealismo só me ocorre aquela obtida por meio da *razão ardente*, aquela que convoca para uma conciliação inaugural, para uma *unidade secreta*, aquela que fornece *luz* ao real. A imagem surrealista é a prova de que não se trata de *truque* ou de *brincadeira artística*, mas de *experiências mágicas sobre as palavras*, como diz o Walter Benjamin. Para além disso (poderíamos admitir para especular) toda a imagem é plástica, de modo que nomear *imagem plástica* consistiria em produzir uma redundância. Todavia, nem toda imagem é poética. É isso que você quer discutir? Não tenho a leitura do

Pellegrini viva na memória para apreciar devidamente a sua colocação. Talvez a aproximação (ou a suposta identificação) do Surrealismo com a imagem *plástica* dar-se-ia de maneira mais evidente (e corrente) porque o *movimento* se fez conhecer (ou seja, foi mais divulgado ou teve maior acesso junto aos apreciadores) enquanto arte da pintura, da escultura, da fotografia e do cinema. A poesia, pela sua própria dificuldade intrínseca (*sic*), não obteve certamente a mesma penetração junto àqueles, que as outras artes. E daí que se suponha que, por ter sido conhecida como essencial ao *movimento* (por meio de outras manifestações mais explícitas), a *imagem plástica* também acabasse nomeando o tipo de linguagem poética mais afeita ao Surrealismo. Serão estes os pressupostos do seu questionamento?

NELSON DE PAULA | Não tenho preferência entre a palavra, o traço ou o pixel. Poderia ter, não muda nada. A conexão entre o suporte e a criação, é uma escolha. Que dizer do cinema, dos vídeos, do teatro? Imagem, enquanto mensageira do sonho, pode usar diferentes meios de transporte. E a telepatia? Como se enquadra? O cenário muitas vezes tem uma predominância tão forte no Surrealismo, que passa a ser o eixo da arquitetura artística. Voltando à questão técnica, talvez por isso tanto se utilizou as bruscas alterações de contexto, para produzir peças impactantes. Aí sim, prefiro pensar que a dialética tem um dedinho conduzindo o enredo.

NICOLAU SAIÃO | A poesia é de ordem totalmente diferente da pintura e vice-versa. Fazer uma pintura que tenta ser o reflexo da poesia, ou o seu contrário, é quebrar gravemente e ingloriamente o que é dos foros respectivos da poesia e da pintura. Cada uma tem o seu continente e o seu terreno de ação. Claro que o autor que é simultaneamente pintor e poeta age duma forma específica, que sabe descortinar o que é dum campo e de outro. Não se ter isto em consideração é o que faz a mediocridade de tanto autor *surrealista* (entre nós temos diversos exemplos desses *apepinadores coimbrões*), cozinheiros sem fulgor de ruins aperitivos e pitanças...

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | A arte, as artes no Surrealismo e muito mais em Aldo Pellegrini, foi decisiva em sua formação, em suas intenções surrealistas, em sua inclinação surrealista, em sua maravilhosa obsessão pelo Surrealismo, como meio de provocação para mudar uma ordem estabelecida, formalizante. Em outras palavras, como transformar o Surrealismo em nosso ambiente, não entre nós, porque o surrealista que somos se realiza a partir de muitas indicações, de intensidades indexicais raras, novas e inusitadas. E assim o conceberam e sentiram Aldo Pellegrini e outros surrealistas, como os do Surrealismo chileno, sem dúvida, como Enrique Gómez-Correa, Jorge

Cáceres, Teófilo Cid, Braulio Arenas etc. Não é para dar nomes, indicar nomes, aqui, ou pelo menos para mim. É indicar os mares do Surrealismo, as inundações e imersões do e com o Surrealismo que na América foi e será de outras intensidades e intenções, o maravilhoso, o mistério, a condição insaciável da loucura, a realidade da natureza barroca, a incitação do indizível, história contra história, de nossa excitação excêntrica, é o que buscamos. Pluralidades, não. Excesso sustentado na concentração do eu surrealista, que se faz desde as mulheres tentaculares do Surrealismo como María Meleck Vivanco, Carmen Bruna etc., que conheci através do querido Raúl Henao, cujos nomes no Surrealismo jamais serão exterminados. Contra o extermínio, nós somos. Censores, não. Exterminadores, não, diz o Surrealismo no momento de maior censura e extermínio de todos, pela condição instantânea que querem dar à história, esvaziando-a de seu caráter e necessidade. Não é historicismo, é história, que é outra coisa.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | Não sei. Aldo Pellegrini merece ser mais conhecido e lido. O mexicano Octavio Paz integrou o surrealismo à sua poética, nos ensaios *O arco e a lira* (1956) e *Estrela de três pontas* (1996). Escrevi sobre “Octavio Paz, o Surrealismo e Luis Buñuel” na revista [*o que nos faz pensar*] dedicada ao centenário de Paz (n° 37, PUC-Rio, setembro de 2015). Desde uma perspectiva diferente, a imagem foi estudada em vários ensaios do poeta cubano José Lezama Lima.

RICARDO ECHAVARRI | A Aldo Pellegrini devemos uma maravilhosa *Antología de la Poesía surrealista* (1961), que juntamente com a de César Moro, *Breve Antología de poesía surrealista* (1938), são essenciais para compreender a recepção do Surrealismo nos leitores latino-americanos. Talvez Pellegrini tenha dado tanta importância à imagem (falo, perdoe-me, sem ter seu argumento tão nítido na memória, mas seguindo sua leitura), porque a origem da imagem surrealista, como expressa por Pierre Reverdy, de *dois elementos que são os mais opostos possíveis* que colidem e produzem uma implosão estética, é de origem poética. Foi esboçada pelo Lautréamont montevideano e até admirada por Rubén Darío, que lhe dedica algumas páginas belas e espantadas em *Los Raros*. Acredito que Roman Jakobson foi quem falou de um grau de equivalência entre imagens poéticas e imagens pictóricas no Surrealismo. Mais do que uma preponderância de imagens plásticas, seduz-me melhor procurar suas correspondências... em Remedios Varo há um diálogo entre o que pinta e as glosas que ela observa por trás de suas pinturas; nos poemas de Wolfgang Paalen há uma tentativa de fazer imagens borradas, no estilo de suas pinturas, baseando-se na técnica da *fumage*; algumas imagens de César Moro teriam sua tradução em seus versos. Mas a poesia e a pintura apresentam problemas técnicos diferentes. A pintura, e você está certo

sobre isso, não se baseia apenas na imagem, é preciso considerar aspectos como composição, desenho, cores e seus materiais, habilidade técnica, enfim, vários aspectos que não podem ser ignorados em uma busca surrealista.

STUART INMAN | Não conheço o trabalho de Pellegrini e não posso comentar sobre ele. No entanto, tenho visto uma grande quantidade de trabalhos acadêmicos sobre escrita surrealista, e geralmente de qualidade muito variável e quase sempre perdendo o sentido do Surrealismo. Para mim, para realmente abordar a esfera poética no trabalho acadêmico, haveria a necessidade premente de considerar seriamente toda a questão da analogia poética, e realmente a analogia como uma *figura de espírito* em vez de mera metáfora, uma *figura de linguagem*.

SUSANA WALD | No século XX e mais recentemente no presente século XXI, há uma insistência na imagem visual em detrimento da imagem na poesia escrita. Esta é uma perda constante e terrível, pois a expressão através da palavra, a sondagem com o verbal, são conquistas muito importantes. Há também o problema de que as obras plásticas, nas mãos de galerias e marchands, são mais bem difundidas do que as obras verbais impressas ou digitalizadas. A leitura exige um alto nível de concentração e muita dedicação. O visual atinge de imediato, dá uma primeira impressão superficial que é o nível em que muitas pessoas ficam. Um exame completo do visual requer o mesmo esforço que a palavra escrita, e pouco é feito. Isso também contribui para que o Surrealismo tenha sido totalmente compreendido por poucas pessoas.

VERÓNICA CABANILLAS | O Surrealismo não é, como se sabe, uma escola plástica ou literária. O princípio surrealista é a criação em sua forma mais pura e original para transformar a condição humana e nos transformar. Isso significa que a própria imagem é o que realmente importa, e que ela adquire uma qualidade material, seja verbal ou plástica, pouco importava. A distinção entre as duas referia-se ao meramente técnico. Pois bem, seja uma ou outra, na imagem é que reside o poder e a renovação, na própria imagem. A imagem, como diz a pergunta, assume múltiplas perspectivas, e isso é importante, porém mais ainda; concebê-las. Lembremos que imagem e imaginação são inseparáveis uma da outra. A imaginação é o ato de criar imagens mentais. E este fato precede evidentemente o próprio ato de torná-las evidentes e tangíveis ao nível dos sentidos reais. Para isso, usamos a linguagem, em suas muitas variedades. Assim, quando a imagem criada existe primeiro em um nível interior, as saídas não são tão importantes quanto a criação *a priori* de si mesmas, que pode ser um segundo antes de se fazer o ato real, ou pode ser concebida naqueles momentos altos em que certas consciências lúcidas se aproximam da alteridade e veem, ou pode ser que a

imagem nasça enquanto está *sendo feita*, e isso se chama imaginar fazendo, que é um modo de ser da imaginação. Além disso, lembremos que os surrealistas queriam chegar a um estado de graça e a imagem é nessa busca a quimera perfeita ou a consequência direta desse delírio. Assim, falar a língua dos deuses. O importante é a própria capacidade de transferir imagens para o campo da realidade, sob qualquer forma. Por isso, acredito, de fato, que é uma adulteração dos princípios surrealistas, colocar a imagem plástica no pedestal mais alto. Mesmo, como disse, a pouca percepção, entre os surrealistas, de que não havia distinção entre imagem plástica e poética, é compreensível porque bem sabiam que a força renovadora da imagem não está tanto em suas formas reais, mas em sua concepção, na essência de cada criador ou surrealista quando o *dentro* aparece ou está sendo feito. Depende do potencial profundo de cada um, que a imagem seja forte e violenta, e da resistência de cada um em suportar aquela violência que implica exercitar a faculdade imaginativa. Basta dizer; imaginar como ação fundamental renascer, recriar-se, ressurgir, reviver. É uma ação claramente renovadora que leva a esse estado surreal e gracioso; e à sua respectiva deflagração e convulsão, que pertence sobretudo ao reino da interioridade.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Confesso que, lamentavelmente, ainda não li Aldo Pellegrini. Só posso dizer que nestas nomenclaturas e definições há margem para interpretações diferentes. Tenho dificuldade em pensar nisso como adulteração dos princípios de qualquer estilo literário ou artístico. As discussões sobre diferentes interpretações são importantes e profícuas, e fazem parte da arte de criticar. Através delas, uma nova visão pode surgir, outra perspectiva do mesmo tema e assim por diante.

ZUCA SARDAN | A imagem poética é criada com ritmo e palavras que evocam – sem descrever – o mistério do tema. A imagem plástica, evoca, por linhas e cores algo que vai além da apresentação gráfica do tema: o mistério.



Em seu surgimento, as expectativas sociais do Surrealismo giravam em torno do que então se apresentava como ações revolucionárias, em especial o que tomava por base as proposições de Marx e Freud. Octavio Paz chegou a declarar que o século XX seria lembrado como o século de Freud e do Surrealismo. Ao eliminar Marx de suas profecias esqueceu-se – isto se de fato se trata de esquecimento – que o mercado derrotaria, para dizer o mínimo, todas as pretensões revolucionárias, sem deixar de fora as duas destacadas pelo mexicano. Como avaliar o tema em nossa época? Diante de um virulento absolutismo do mercado, o que houve com as forças deflagradas por Freud, Marx e o Surrealismo?

ALFONSO PEÑA | Acho que o mais prático é se situar no presente. Você tem que analisar os novos desafios, talvez a abordagem seja diferente, o mundo e a sociedade mudaram drasticamente. No entanto, acredito que o artista surrealista deve permanecer alerta para a entronização da estupidez (chame-a de Neoliberalismo, Fascismo, Globalização, Seitas etc.) e deve combatê-la com os argumentos mais contundentes e propícios. Cada um de sua trincheira terá que zelar pela liberdade, pela solidariedade, pela compreensão... O poeta surrealista não pode ficar de braços cruzados, terá que evocar o uivo, a linha iconoclasta, e buscar as brechas da imaginação. E fique claro que não existe futuro sem passado. Breton olhou através de todos os interstícios!

AMIRAH GAZEL | O sonho não depende de Freud, Marx ou outros. Como mencionei antes estamos fora do tempo. Conseguimos tanta coragem nessa busca do espectro fugaz da matéria que o Surrealismo continua sendo um desejo insaciável de realidade paralela que dá sentido ao absurdo de uma forma poética.

ARMANDO ROMERO | A luta das ideologias não terminou, embora neste momento a derrotada seja a humanidade. Todas as formas de marxismo que foram tentadas até agora falharam terrivelmente. A burguesia e seu aliado capitalismo continuam triunfando sobre os monstros que ela produz e a cerca: intolerância, fanatismo, regressão cultural, burocracia, plutocratas, e não contemos mais porque as denominações estão cada vez mais feias e desagradáveis. Não acho que Octavio Paz tenha muito a dizer sobre isso porque ele era um líder cultural, um político escondido sob a face da literatura, e por isso não podia aceitar o papel dominante que os marxistas exercem sobre os artistas, porque ele queria esse papel para si mesmo. Acredito, afinal, que o Surrealismo, neste século que se inicia, ainda está de pé, sobre dois pés, sobre três, e assim por diante.

CARLOS BARBARITO | O mercado – não estou falando do bairro, com suas frutas e peixes, e as vozes do povo, claro – dá a impressão de ter engolido tudo. Quando digo tudo, digo tudo. Até mesmo a transgressão, que de atitude inconformista e iconoclasta passou a ser mero gesto como a criança que toca a campainha da casa alheia e foge. Algo medido, controlado, submetido. Acho que por enquanto, e não sei por quanto tempo, a alternativa é senão os encontros em catacumbas, a criação de espaços mais arejados, mais livres. Nossa obrigação – sim, obrigação, ainda que pareça um conceito difícil, inclusive autoritário – é não cair, não desertar, não nos resignar. Sim, podemos estar errados, nos contradizer. Mas o que mais resta? O que mais nos resta? Acredito que Paz não esqueceu Marx. O que ignoramos e o que consideramos tem o mesmo valor. Eles falam sobre nós e o que pensamos. Por fim, há a grande questão, pelo menos para mim: o tempo. Sinto que cada dia está ficando mais tarde. Concluo com este

questionário. Depois de quebrar a cabeça para tentar dar uma resposta, que são assuntos complexos, me vem à cabeça uma frase de Aristóteles: *...ninguém chega à verdade com dignidade, nem ela erra completamente...*

CARLOS FERNÁNDEZ | Cada contexto histórico tem expectativas sobre o que significará uma ação inédita do ponto de vista político, artístico, social, literário etc. O conjunto de todos eles em harmonia pode criar uma corrente de pensamento, de ação que anula o previamente estabelecido. Então, o tempo coloca tudo em seu lugar e *a posteriori* é julgado o que aconteceu e os resultados da ação transformadora que teve nas diferentes sociedades que existem na face da terra são vistos. Por exemplo, acho que a tendência surrealista teve pouca ou nenhuma influência nas tribos amazônicas do Brasil. Pelo contrário, o Surrealismo foi decisivo na evolução social e política da Europa no início do século XX e muitas dessas mudanças se espalharam para outros continentes, adotando aí os costumes, ritos e crenças de cada região. Os surrealistas argentinos viveram um surrealismo diferente do romeno, francês, espanhol, peruano ou brasileiro. Alguns estariam mais ligados à natureza, outros aos mitos, aos deuses ancestrais ou quaisquer que sejam as fontes de que se alimentam. É verdade que todos estão de olho na Europa e dentro da Europa todos estão com os olhos voltados para Paris. Hoje o mercado marca uma ditadura difícil de barganhar, mas há artistas, editores, revistas ou estudiosos do Surrealismo que contornam esse mercado e inovam e mantêm viva a essência do que foi. Incorporam-se novas tecnologias e fazem-se coisas que no século XX pareciam impensáveis. As forças lançadas por Marx e Freud ainda estão em vigor, mas há novas forças tão revolucionárias quanto aquelas e algumas que certamente irão explodir e ainda não as vimos em ação. Acompanhe autores como Max Saucó, fotopintura de altíssimo nível, pintores como o romeno Mihai Criste, bem daliniano, o irlandês Jimmy Lawlor, que nos lembra o melhor Magritte, a videoarte de Bill Viola, Jana Sterbak e suas polêmicas obras como como vestidos feitos com filés de carne... E assim poderíamos colocar mais centenas de exemplos. O problema da derrota, diga-se entre aspas, do Surrealismo é que ninguém poderia imaginar que o século XX seria lembrado por ser uma das guerras mais sangrentas que a humanidade já sofreu, bem como aquela em que a tecnologia e a indústria evoluiu mais. Parece que o mundo parou por séculos e acordou em menos de oitenta anos, adquirindo uma velocidade vertiginosa. O que espero é que isso nos faça reconsiderar para que o século XXI represente verdadeiramente a mudança social que Marx e o Surrealismo um dia sonharam. Que somos capazes de transformar o mundo a partir da criatividade, da originalidade e do Surrealismo depende apenas de nós. Se queremos ser ditados pelo mercado, é isso que teremos; se, ao contrário, queremos outra coisa, nós que temos força somos os milhares ou milhões que ainda não foram arrebatados pelo

único atual. Pequenas revoluções se somam para fazer uma grande revolução. Obrigado por me dar voz com suas perguntas, Floriano, e deixe bem claro que o Surrealismo ainda está vivo.

GÉRARD CALANDRE | Nos dias em que estamos já se entende melhor que o que veio a nós de Marx foi apenas servirem-se das descobertas dele não para libertarem, mas para aprisionarem mais o Homem. Marx dizia (eu não sou marxista) que os partidos ditos marxistas são como os de igreja que se servem do que dizem que Cristo disse não para seguirem sua filosofia de vida, mas para exercer poder ao serviço de seus chefes, papas e bispos e governantes desse campo. Visto isto e a seu propósito, Surrealismo e surrealistas que aderiram a partidos comunistas se ficaram por contradições, pois não se pode meter, em um mesmo plano, liberdade e razão totalitária. O absolutismo de mercado é uma das faces dessa medalha, lados que são paralelos. E da lição de Freud o que a classe que domina fez? Fórmulas de fazer manipulação de pessoas, quando muito preparando-as para o quotidiano de mercado capitalista, servos obedientes e *curados* para não causarem problemas a seus donos. E no sector de Leste, casas de saúde e outros eram verdadeiros campos de prisões onde os adversos do regime eram concentrados.

GRACIELA MATURO | Medir o poder do Surrealismo através de figuras como Freud e Marx (sem negar sua importância no século XX e seu potencial para uma época posterior) é limitar seus limites à Modernidade. O próprio Breton conviveu com o marxismo por apenas cinco ou seis anos, até que finalmente rompeu com ele em 1935. Quanto aos surrealistas que continuaram a surgir livremente em diferentes partes do mundo, e especialmente na América Latina, deve-se admitir que eles se afastam da Modernidade e reinterpretam culturas ancestrais, heranças simbólicas, aberturas de uma Transmodernidade que não reconhece cartilhas nem condutores. Atrevo-me a assinalar que, em termos de figuras de referência filosóficas ou científicas, as de Jung e Heidegger são mais valorizadas do que as de Freud e Marx, assim como é possível admitir que o Pensamento Complexo tenha deslocado o racionalismo aristotélico. Vejo o Surrealismo atual como um movimento de limites imprecisos, condizente com o século XXI.

JAN DOČEKAL | Sigmund Freud mostrou a direção possível para o Surrealismo em seu período intuitivo. Os surrealistas acreditavam na onipotência da ideia. A ideia está acima da realidade. Eles se basearam no idealismo filosófico. Eles não eram ativistas sociais. Mais tarde, os surrealistas admitiram a necessidade de julgar a ordem política. Ergueram a voz contra o colonialismo, embriagaram-se com a política de esquerda, espantaram-se com as possibilidades oferecidas pelo socialismo soviético. Foi um erro histórico do Surrealismo. No

entanto, o erro foi superado. O ponto mais alto alcançável do Surrealismo é a criação livre de criadores livres. O teórico surrealista Arnost Budik escreveu em seu ensaio “A estrela com três cristais”: *Os pontos de partida do Surrealismo são poesia, amor e liberdade*. E a revolução do espírito ainda continua.

JOAQUIM SIMÕES | Penso haver já respondido parcialmente à questão nas respostas anteriores, exceção feita a Freud. Freud, como ele próprio disse, não fez mais do que dar forma sistemática e acadêmica a algo que o saber comum sabe desde sempre, subtraindo-o ao domínio da hipocrisia tirânica instalada pelo medo de si, dominante não apenas nas culturas ocidentais e ocidentalizadas. Contudo, a exemplo de quase todos os pioneiros no deslumbramento pelo novo ser que, através deles e neles, se expandem para todo o mundo, caiu em exageros redutores e, até, prejudiciais no que respeita à mente e às respectivas origens e funções. O passo que deu foi, no entanto, decisivo e inestimável. Mesmo após a enormíssima divulgação e consequentes reflexos disseminativos culturais que teve durante um largo período do século XX, entretanto esbatidos graças à concretização das mudanças para cuja necessidade apontava no plano da mentalidade vigente, permanece actual.

LEONARDO FROES | Raciocínios sobre questões sociais não são exatamente o meu forte. Mas comprovo que o chamado mercado, com seu “absolutismo virulento”, costuma ser um obstáculo forte para a liberdade de criação e os avanços de todo tipo que a própria vida sugere, em suas irrupções tão naturais.

LUIS FERNANDO CUARTAS | As revoluções não são mais uma combustão de mudanças, um exercício de buscas para liberar a rotina e o que estagna. Octavio Paz tinha razão nessa avaliação, o século XX é o século de Freud e do surrealismo, mas acredito que Marx, com todos os marxismos de equívocos e as traições dos regimes totalitários, tem sido omitido, para evitar pensar nisso. O marxismo tornou-se mais um ismo, mais sua figura tutelar, Karl Marx, despojaram-no, fizeram-no imberbe, bruto, simplório, tentaram torná-lo invisível e desnecessário. Talvez alguns de seus conceitos não vislumbrassem o caminho que a sociedade capitalista e seus tentáculos poderiam tomar. Mais, creio que é necessário olhar para ela, com olhos críticos, atentos, com olhos surrealistas, se tal expressão se permite, agora ainda mais, em uma sociedade de superexploração dos recursos naturais, que cria fossos abismais entre ricos e pobres, que sufoca pela fome e faz malabarismos para gastar demais, que arruína paisagens e guerras de distribuição de riquezas criam um espetáculo. É preciso tentar entender essa lacuna, essa catástrofe, como também seria preciso reavaliar um pouco o Sr. Freud, tão elogiado, mas tão mal interpretado. Prefiro pensar em Carl Gustav Jung, e naqueles mundos de imagens do poço do subconsciente

coletivo da humanidade. Também penso num surrealismo social e não paro de admirar a revolução neozapatista no México e seu poético comandante Marcos. A existência coletiva, o indivíduo como portador e criador de novas experiências, a reivindicação do ancestral, a capacidade de gerar uma educação entre todos, o olhar para a natureza como um poema a defender. Acredito que como eles existem outras experiências no mundo, algo da bela utopia que sem redutores, ou líderes, das mesmas pessoas tornam possível a esperança. O surrealismo é por si só uma revolução contínua, um compromisso com a humanidade sem grilhões e sem a prostração do espírito e a negação da sua criatividade.

MARIA ESTELA GUEDES | A tríade é constituída por Freud, Marx e Darwin. O Surrealismo, ao divulgar Freud, colheu nele um dos mais singulares filões, dando assim imagem plástica à sua alma.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | Para já continuo a pensar que o Surrealismo realiza, dentro da história das vanguardas do século XX, um grande tento. É a derradeira vanguarda histórica, e esse papel heroico ninguém lhe tira. Também não creio que Marx foi esquecido no andar dessa carruagem – talvez Octavio Paz não tivesse querido mexer num ninho de gatos, nesse enxame de abelhas africanas, de cuja história já ouvimos tanto falar. O fato é que se o Surrealismo buscou fazer frente ao mercado na medida em que se nutre do *escândalo*, do fato insólito e do *espanto* (para citar Adorno: do *shock*, da montagem) como maneira de minar a moral burguesa – o mercado, por sua vez, o assimilou de tal forma, que utilizou (e usa) tais recursos para a sua atualizada implementação e crescimento, como um valor especulativo, tomando o que lhe era contra a seu favor. Não dá para escapar a esse imperialismo consumista, e a arte que se preza passa o tempo medindo forças contra essa heterofagia – que é, a meu ver, o que o Surrealismo continua a fazer desde sempre. Assim, para responder direto a sua última pergunta: as forças deflagradas por Freud e Marx continuam vivas e atentas dentro do Surrealismo e, a cada tempo, engendrando reações próprias à sua respectiva época. Isso é uma parada eterna, é um certame interminável, um litígio infundável – e, de certa forma, o combustível para a teimosa (e gloriosa!) permanência da arte.

NELSON DE PAULA | A mecânica quântica fez ver que as forças dialéticas não eram tão soberanas. Infelizmente não conseguimos desenvolver uma teoria política quântica, ou uma mecânica social quântica. Não acho que a bomba de nêutrons seja um simples traque. Os pacotes de energia liberados pelo pensamento marxista (e muito mais pela engenhosa leitura de Engels) e freudiano. Jung semeou os próximos séculos com constelações de cantinhos, onde deliciosas guloseimas estão guardadas. Uma hora explode, o buraco negro engole tudo, vira supernova do outro lado. Bum!!!!

NICOLAU SAIÃO | Nos tempos de Breton a chamada revolução não era de todo revolução, essa era uma palavra garatujada para justificar o exercer de uma captura total dos ritmos societários pelo comunismo estalinista e pela ditadura sem freio dos marxianos enfeudados a Moscou. No nosso tempo, em que os post-estalinistas fazem coro, discreto, com os postulados islamitas *moderados* e *compreendem* as razões de uma brutalidade jihadista, a outra face do dado é ocupada pelo capitalismo privado, sempre hábil para manipular todos os mercados, incluindo o da arte. As forças deflagradas por essa trindade a que aludes estão pois condicionadas pela atual sociedade e seus meios de manobra, sendo que a lição de Freud foi capturada pelos turiferários da sociedade de consumo, o marxismo ser uma múmia sem salubridade e o Surrealismo – quando verdadeiro e força vital – um cavalheiro a vigiar de perto e a palmatoar quando se mostra vicejante e forjador de muitas e variadas iluminações e descobertas para se destroçarem as feras que por aí cirandam com descarada ou camuflada violência. É pois necessário que sejamos justificadamente ardilosos, visando escapar às armadilhas que todos os dias se abrem aos nossos pés!

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | A revolução, se ainda a chamamos assim, não tem uma condição que a condicione, que a domine, que a estabeleça e instale em uma determinada estrutura, porque se assim fosse seria uma revolução sem revolução, como André Thirion diz, nesse fascinante e belo livro: *Revolucionários sem revolução*. A revolução surrealista é uma e ela mesma, não há comunicabilidade revolucionária, a revolução é incomunicável, neste momento, pelo que todos estão fazendo e se envolvem, com suas tensões e obsessões, em sua revolução. A quem e como e de onde comunicar os princípios de uma revolução que não é a sua? Ninguém pode assumir a revolução alheia, por mais que tente e queira. Cada vez mais, há uma concentração na radioactividade do eu, mas um eu para consigo e para com os outros, o que torna vulnerável a relação revolucionária, fruto da coerência, consistência nos seus métodos e formas de o fazer. A revolução e o sentido revolucionário são, então, de uma quantidade indizível e nova e irritada de personagens revolucionários (La Bruyère). Não há medidas de revolução, ninguém tem como ou modo de saber onde está uma revolução, onde está começando, nada disso. Este é o ideal realizado do Surrealismo, que não há uma revolução determinada, construída para todos, mas sim que cada um começa e termina uma e assim por diante, e outro, quando discordam, se contradizem, se rebelam contra uma ordem estabelecida, contra uma dominação, contra uma instância de submissão, a meu ver, a Benjamín Péret, para nomeá-lo e à sua revolução, e seus críticos tentaram queimá-lo como os Débord etc., quando disse: *O poeta atual não tem outro recurso a ser um revolucionário ou não ser um poeta, já que ele deve se lançar continuamente no*

desconhecido; o passo que você deu no dia anterior não o isenta do passo que dará amanhã, pois tudo está prestes a começar diariamente, e o que você adquiriu na hora do sono cai no pó com o sono. Para ele não há imposição de pai de família, mas risco e aventura indefinidamente renovados. Só por esse preço ele pode se intitular poeta e pretender ocupar uma posição legítima na vanguarda extrema do movimento cultural, onde não precisa receber elogios ou louros, mas sim atacar com todas as suas forças para quebrar as barreiras que nascem constantemente do hábito e da rotina. E aqueles que buscam uma relação com o Surrealismo em Marx e Freud, e neles mesmos, então deixem-nos desenvolver as tarefas necessárias e básicas nesse sentido, a partir do que chamarei de necessidade de construir sua massa tentacular de sentido, e que as medusas zodiacais, não surrealistas, o iluminem, sem mística.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ | O capitalismo é o pior modo de produção, à exceção de todos os demais: nem o feudalismo nem o comunismo foram melhores. O tal do mercado não derrotou nada, foram as próprias revoluções que cavaram suas fossas. Mas essa tragédia não acabou nem com o inconsciente e a sexualidade, nem com o sonho de uma vida melhor ou uma utopia. Essas pulsões vitais favorecem a permanência do surrealismo no coração e nas mentes mais inconformistas e esclarecidas.

RICARDO ECHAVARRI | Octavio Paz aborda o Surrealismo tardiamente – em meados do século XX –. Mesmo quando André Breton visitou Leon Trotsky no México (por volta de 1938), e se encontrou com parte do *Círculo Parisiense*, que vivia exilado na Cidade do México ou arredores (César Moro, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo, Benjamin Péret, José Horna, Katí Horna, Leonora Carrington), Octavio Paz estava muito distante desse grupo e de sua estética. Influenciado pela Guerra Civil Espanhola e por Pablo Neruda, fez uma poesia mais circunstancial, meio panfletária. Ainda durante a Exposição Internacional do Surrealismo (1940) no México, tão importante para a expansão internacional do movimento, Paz incluiu em sua revista, *Taller*, um libelo de estilo stalinista, assinado por Cardoza y Aragón, onde a exposição foi atacada: *É um conjunto de abortos, mistérios, frivolidades, esnobismo*. Os stalinistas e os nacionalistas eram implacáveis. Federico Cantú declarou: *O surrealismo me faz vomitar*, enquanto Lya Kostakowsky, diante das pinturas de Dalí, declarou: *Esses relógios de Dalí! Isto é arte?* É esse distanciamento inicial e sua aproximação tardia, quando o Surrealismo era uma estética *consagrada* – com todos os seus riscos de retortização, que já vimos –, que infelizmente impediu Octavio Paz, porque em outros temas tem grande lucidez, de compreender aquele impulso original de unir as duas pontas do Ouroborus da Modernidade, proposto por André Bretón, que significava unir o Surrealismo com o Marxismo. *Mudar a vida*, disse Rimbaud; *mudar o mundo*, disse

Marx, *para nós, esses dois são o mesmo slogan*. Para André Breton, a plena realização da poesia só poderia ocorrer em uma sociedade igualitária, como a pregada por Fourier, Marx, Trotsky e os anarquistas. E, claro, ao contrário de Octavio Paz (maniqueísta no final da vida identificando o marxismo com o dogma e a burocracia soviética), o marxismo sempre foi apreciado por André Breton como fonte essencial – junto com a psicanálise de Sigmund Freud e o próprio surrealismo – da Modernidade. Acho que André Breton notou esse equívoco fundamental do surrealismo por parte de Octavio Paz e, embora o considerasse um poeta próximo, um dos mais interessantes (especialmente pelo contato com o surrealismo e sua mistura de poesia e mitologia pré-hispânica), e publicado no *Almanach*, em francês, o poema em prosa “Mariposa de obsidiana” (1950), não comungaria de forma alguma da redução do Surrealismo feita por Octavio Paz a uma *estrela de três pontas* (liberdade, amor e poesia) – na realidade, meia estrela –, e não de seis pontas, a estrela bretoniana de Vênus (que incluía a revolução como elemento essencial na busca da beleza convulsiva). Para mim, esse foi o motivo pelo qual Breton não escreveu o prólogo da tradução francesa de *Piedra de Sol* (1957), alegando que estava passando por *um estado de afasia*.

STUART INMAN | Sinceramente, não sei responder a esta pergunta. Nunca fui, digamos, religiosamente marxista, o que entendi, supus entender como sistema crítico e como ferramenta. Nesse sentido, parece mais relevante do que nunca. Talvez seja o único antídoto para *o absolutismo virulento do mercado*.

SUSANA WALD | As expectativas de mudança social que surgiram com grande força no século XX não eram exclusivas do surrealismo. Neste momento, em várias partes do planeta, há uma forte onda de reação conservadora contra os movimentos e reivindicações revolucionárias fomentadas pelas ideias de Marx e Freud. No entanto, observo que na clandestinidade, entre jovens componentes de sociedades que ainda não estão em posições de poder, há muito interesse em resgatar os ideais de correntes de pensamento, entre as quais o Surrealismo. No século XX houve muitos abusos por parte dos comunistas stalinistas, muitas perseguições, por exemplo por parte de anarquistas, entre os quais temos surrealistas ativos. Naquele ambiente em que éramos perseguidos tanto pelo fascismo quanto pelo comunismo, a posição de Octavio Paz era uma lufada de ar. Quando se trata do desenvolvimento da psicologia, há muito trabalho acontecendo e muita atividade. Não são perceptíveis no campo da política, mas ao nível do trabalho interior de muitas pessoas e no trabalho editorial, é uma *coisa viva*, atual, persistente.

VERÓNICA CABANILLAS | Acredito que o Surrealismo e sua revolução não foram completamente derrotados pelo mercado ou pelo capitalismo. Acho que

ainda há algo a destacar que sobreviveu e é atual. Somos nós que temos a nosso crédito os segredos mágicos da flor de laranjeira e do destino, esse caminho a descobrir e reconhecer, uma viagem a ser percorrida por completo. Por outro lado, veremos se finalmente conseguimos consumir a utopia surrealista. As revoluções passarão e o ser humano despertará, o paraíso se estabelecerá na terra. Eis o que desejamos, desde Lúcifer, passando por todas as culturas ameríndias, gnósticas, sempre soubemos, com os românticos, na torre de um castelo medieval, no viajante que ousou se perder e algo no caminho o fez reconhecível. Artaud nos chamou (esse tipo de ser humano) de homem vermelho, eu aceito essa condição como fato e desafio de viver a vida assim. Em cada um de nós, que é um viajante em si mesmo, está a força viva do Surrealismo. Porque aquela revolução inacabada marcou uma parte importante do caminho que fomos construindo com diferentes nomes. Tenho a certeza que talvez com outro nome e em outra altura o Surrealismo deixe de ser uma utopia, para tornar-se o verbo ser em nossas vidas. A partir de Marx se reconhecerá o sentido de justiça e equidade – que nos recordou – para poder alçar o voo de imaginar e o direito de sonhar seja um fato e uma possibilidade em todo ser humano. Freud, vivo até hoje, resta de sua força a descoberta e um certo grau de aceitação na moral média desse outro estado humano nunca antes visto como ele nos fez ver. A alteridade e o lado sombrio foram de alguma forma liberados do peso da religião cristã. A viagem ao interior foi validada e legitimada. E as forças interiores, obscuras e até então vistas sob a ótica da religião católica, podiam ser explicadas e compreendidas a partir de algo chamado inconsciência. Este fato teve um eco importante em nossas vidas. Acho que tem que procurar o rastro que está aí, vivo e brilhante, embaixo da poeira e da areia. Limpemos os olhos e continuemos com os passos, que um dia a frase *utopia surrealista* seja uma consumação no verbo presente e não apenas um desejo ou miragem do nosso grande amor pela humanidade.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Para mim, é a ironia do destino! É o Absurdo da vida humana, como bem definiu Camus. Os idealistas não imaginavam que o comunismo, que partiu de princípios humanitários e de solidariedade, se transformasse em uma ditadura, em uma matança de pessoas através da fome ou da violência do estado, como na Rússia stalinista e na China maoísta. Certamente, Karl Marx estaria horrorizado com isso, como os poderosos usaram a sua ideologia para criar um regime de repressão, censura e perseguição. Também do lado do capitalismo são cometidos muitos crimes contra a humanidade, gerando guerras, perseguições e explorações. Também o capitalismo falha. Neste sentido, eu seria por uma mescla do lado bom do capitalismo e do comunismo, *à la* Joseph Stiglitz, um capitalismo progressista, uma democracia socialista. Porém, não culpo o mercado. O mercado é algo manipulável e criado pelo ser humano. As atrocidades causadas pelos seres humanos, na minha opinião, não resultam do capitalismo ou do socialismo em si,

mas de determinados grupos de seres humanos gananciosos de poder e riqueza. Estes grupos sempre utilizaram as ideologias para alcançarem os seus objetivos que é: poder e riqueza. E sempre se utilizarão de qualquer sistema econômico ou social, de qualquer regime político ou ideologia para imporem e alcançarem - riqueza e poder. Deturpam qualquer ideologia para que possa se transformar em um instrumento que os auxiliem nesta empreitada. Portanto, para mim, os Direitos Humanos são a máxima a serem defendidos. Os Direitos Humanos e a Democracia. Infelizmente, tenho a forte impressão que estamos caminhando para uma era sombria. As catástrofes climáticas e o avanço da extrema-direita são duas combinações que levam à formação de regimes ditatoriais. A propagação de *fake news*, que colabora para desorientar as pessoas, cria um cenário de confusão e insegurança, facilitando a crença nos populistas, a crença em soluções rápidas e fáceis para problemas complexos. O desenvolvimento célere da internet e da IA conduz a transformações também rápidas no modo de vida e de pensar, sem proporcionar tempo para analisarmos essas mudanças mais profundamente. Nestes regimes ditatoriais, a arte e a imprensa livre são as primeiras a serem perseguidas, amaldiçoadas e banidas. Precisamos da arte, porque ela nos auxilia a desenvolver um julgamento cognitivo em relação à realidade, aos acontecimentos, e porque, “A arte existe para que a realidade não nos destrua”. A vida humana sempre foi repleta de conflitos bélicos. O ser humano é um ser conflitivo por natureza. Mesmo sozinho, ele pode encarar a si mesmo como inimigo. Há quem diga que a guerra pertença ao humano. Ao ser humano masculino, acredito eu! Sou idealista e imagino que possamos amadurecer a ponto de nos relacionarmos uns com os outros de forma pacífica, com discórdias e brigas, mas sem guerras. Toda guerra é um ganho econômico para a indústria bélica, e cresce o seu poder. Por outro lado, “o mundo não é ameaçado apenas por pessoas que são más, mas também por aquelas que permitem o mal.”, para mencionar Einstein. Portanto, temos que combater e resistir, e criar arte e defendê-la. Hoje em dia, os desafios gerados pelo aquecimento global exigem soluções globais. Portanto, o mais lógico seria nos unirmos. Mas o ser humano não é um ser totalmente lógico! Freud explica! E o surrealismo ilustra e poetiza!

ZUCA SARDAN | A Freud o que é de Freud e a Marx o que é de Marx. Freud já está sendo comercializado, em romances e filmes para dar um ar de seriedade científica à sacanagem fina para o grande público. E o Marx?... Ora, agora que o Comunismo soviético perdeu o prestígio após a queda do Muro de Berlin, pois... o Marx passa a ser bom rapaz nas Universidades norte-americanas e europeias. O Comércio, porém, desconfia da rentabilidade do Surrealismo. Não somos aproveitáveis. Nem sequer para fazer sacos plásticos que, após utilizados no comércio, ainda servirão de comida para a... Baleia do Iluminismo.



As formas se buscam no escuro, se atraem, jogam com suas essências em um bordado de ramos e veias. Confabulam suas vertigens aprendidas a pleno abismo. Cantam sempre a última canção. As formas, se não sabem ao menos intuem, intuem as preciosas, que não possuem outro corpo senão o traje único com que frequentam nossas vidas. As formas assim se sentem bem, e se empenham em ser mais nitidamente o que são. As formas falam e não nos deixam sem saber o que desejam. É preciso localizá-las, as formas, em suas variadas maneiras de ser. Quando se risca um fósforo, toca uma pele, amordaça alguém – saem formas de toda parte. As que julgamos não nos dizerem respeito, as que esmolamos por sua atenção, as que usamos contra as demais. As cidades emergem de nosso íntimo como uma revelação. Muitas formas não necessitam plano. Os ciclos naturais com que a vida se extingue, no entanto, passam a desconfiar de sua naturalidade. O milagre também tem seus pudores, suas formas secretas. Planejar formas tornou-se uma atividade criminal. O mito desconhece seus princípios. É de se supor que muitos não façam a menor ideia do papel que representam. Por sua vez, o homem só esquece que Deus é uma invenção sua quando necessita transferir a alguém a responsabilidade de seus atos. A ideia é exatamente esta: jogar com diversos papéis, mesclando representações, desgastando as formas. Aos poucos as formas vão perdendo ancestralidade. Acatam ou rejeitam uma filiação de destroços. O homem converte o desastre em criação. Esta é sua obra, não importam os escombros. As formas aprendem rapidamente e sabem que o teatro da representação não dispõe de tantos lugares ou mesmo contrato para sessões infinitas. O mundo se esgota em si mesmo – máxima que se repete até apagar-se por completo. As formas deixadas para trás o são a cada segundo. Quase todas se reagrupam, porém algumas cobram atenção pela função não cumprida. Como livrar-se delas é curiosamente uma preocupação de quem as criou. Talvez estabelecer novas regras para a representação. Talvez simplesmente esquecer tudo isto. Talvez já ninguém dê importância ao que se passa. O problema assim estaria contornado. Novas formas seriam bem-vindas. As cidades são destruídas de muitas maneiras. Por um terremoto ou uma explosão demográfica. E como muitas cidades são destruídas a cada instante, criamos uma escala de valores. O jogo é tão bem-disposto que a dor de uma destruição requer para si mais atenção que a outra. Uma dor anula outra. As dores não são formas aliadas. O homem aceita a múltipla falência de órgãos, porém rejeita conciliar céu e inferno em sua barbárie irrevogável. Os desastres possuem características próprias. O sofrimento humano é quem as define. A insistência na permanência de um governo autoritário. A sagacidade de um governo democrático em perpetuar-se em substituição de um mandatário. A distração que nos leva a crer na irrisória importância de tal crédito. As formas sem saber ao certo as regras do jogo. As formas somos nós.

Episódio 3 – O mundo descontínuo

Ela me mostrou livros de madeira que se abrem com o deslocamento do dorso e outros de papelão que são, como gavetas, prestígios da memória. Em um mundo de incontáveis pequenas caixas e gavetas que davam para outros sítios, ela me mostrou que os totens se escondem por trás de imagens que alimentam fracassos e capturas felizes da realidade. Ela poderia escrever sobre a multidão misteriosa de seus guardados, porém tudo o que pareceu lhe atrair era mostrar a disciplina de preservar a imaginação e suas pontes entre todos aqueles curiosos objetos. Nunca sabemos quantos somos quando estamos a bordo de um enigma. Em uma das paredes vejo um quadro que fixa em mim seu múltiplo olhar. O rosto de uma mulher com seus olhos recortados e deslocados, um para cada lado, o que nos dá a impressão de uma observação infinita. Assim como a pintura me vê eu desconfio que seja o que vejo agora na multiplicidade dessa matéria, os olhos postos em cada peça como um desígnio, o que investigo em meu íntimo como a flâmula errante de um destino que sangra como a transcrição de uma memória furtada. Há sempre a ilusão de que a estrada evolui em duas direções, como se fosse impossível seguir outro percurso. Quando a estrada cai fora de si, não estamos mais indo ou vindo. Uma das pequenas caixas me trouxe essa confirmação, quando a abri e dali retirei a mesma foto reproduzida sem previsão de fim. Era para ser isso mesmo? Talvez tenha sido isto que o destino indagou. Mas ela me fez crer que não estávamos em busca de um declínio. Do lado de fora o rio seduzia duas rochas surgidas de cada margem a se encontrarem ao centro e abocanhar um ovo que talvez contivesse em seu útero a última serpente da imaginação. Era impossível prever o que o passado desejava de si. A todo instante somos desfigurados por uma extensão do tempo esvaziado de sua cobiça. Ela me mostrou que as gavetas sangram evidências invisíveis e que quase ninguém se interessa pelo imprevisível. Para onde iríamos, ao sair dali, é algo que tateamos quando a próxima cena se refaz.



Com o surgimento do *Primeiro Manifesto do Surrealismo* vem à tona uma confusão que, embora parcialmente, perdura até os dias de hoje. Em uma passagem já célebre – a que todos recorrem, para o bem ou para o mal –, Breton se refere à criação como *isenta de qualquer preocupação estética ou moral*. A confusão: tais preocupações devem se impor no instante da criação, de modo a frear quaisquer submissões a um receituário. No entanto, quando de criação artística se está falando, evidente que, uma vez criada, ela se move por trilhas da estética e da moral. Tanto melhor se tal dinâmica não é determinada por balizas já existentes e, ao contrário, trata de fundar seus próprios princípios. A inevitável ortodoxia estabelecida pelo Surrealismo acabou por trazer consigo uma rejeição a esses elementos. Décadas depois, em 1953, no ensaio-manifesto *Do Surrealismo em suas obras vivas*, ao afirmar que o Surrealismo nasceu em uma operação de grande envergadura

que tinha por objeto a linguagem, observa que esta vinha se convertendo em algo meramente utilitário, e atribui essa perda à estética.

Indago como é possível ler a poesia de Breton desprovido de percepção. E mais: como ele próprio poderia tê-la escrito em iguais circunstâncias. Pois aí está o domínio filosófico da estética, que não trata da beleza em seu território cosmético, mas sim dos fundamentos da criação. Como viajar pelo convulsivo labirinto de analogias proposto por Lautréamont, por exemplo, sem perceber que a sua linguagem, no dizer do próprio Breton, é, *por igual, um dissolvente e um plasma germinador*? Ao dizer que a poesia de Lautréamont é *bela como um decreto de expropriação*, as palavras de Breton elucidam o caráter estético dessa poesia, ou seja, seu fundamento. Evidente que há que se considerar a liberdade, tanto de criação como de compreensão das obras, concordando com Paul Éluard, para quem *a liberdade é um nascimento perpétuo do espírito*. Na verdade, o que Breton condenava era o caráter reiterativo das fórmulas, algo imensamente danoso quando aplicado à criação artística. A devoção carismática pela beleza ou a fealdade – cujo princípio é o mesmo – se rivalizam ao correr de cada época, e curiosamente se aplica a muitos artistas, surrealistas ou não, seja no sentido de copiar uma poética alheia ou de criar um replicador estético de sua própria poética. Inconsciente ou não, é fato que muitos artistas, lidem com a imagem plástica ou poética, se consagram à destilação enfadonha de um *déjà vu* retórico.

O ambiente estético tanto comporta transgressão como escavação do inconsciente. Transgredir o inconsciente implica em desafiar o inaceitável. E não se chega a ele sem um sentido profanador de todos os valores identificados e aceitos. A transgressão do inconsciente é uma ousadia que almeja a revelação do que há de mais profundo no ser. Como a entendo ela se manifesta na vida e na obra de muitas mulheres surrealistas e paira sobre sua ocultação – a percepção e aceitação dessa manifestação – uma das falhas inadmissíveis do Surrealismo. Ou pelo menos de suas formações grupais sob a pena de Breton. A limitação do entendimento da mulher como um objeto de idealização naturalmente afeta a grandeza do movimento. O período que define o encontro ora proposto é bastante abrangente – desde mulheres nascidos em 1882 até 1958 –, assim como as suas áreas de atuação, que incluem tanto a linguagem plástica como poética. Aqui estão pintoras, narradoras, fotógrafas, poetas, pintoras, mulheres que alcançaram uma indiscutível renovação estética, todas elas paradigmáticas da percepção e realização das forças fundamentais postuladas pelo Surrealismo no que diz respeito à liberdade, à poesia e ao amor.



Os verdadeiros retratos, a meu ver, só se justificam quando rompem com suas molduras. A biografia de qualquer personagem retratado não se encontra limitada ao factual. Nela também

nos deparamos com a graça dos sonhos e dos mistérios. Ao estudar o Surrealismo, naturalmente que despido de qualquer modelo de devoção inquestionável, cedo observamos restrições à configuração de seus preceitos básicos: o amor, a poesia, a liberdade. Tais restrições são propiciadas pelas condicionantes impostas à realização de cada um desses tópicos, onde a mais arbitrária de todas diz respeito à configuração da mulher como um objeto do desejo em suas diversas modulações, que confluem para um centro desfigurador: a mulher idealizada. De tal forma que as mulheres surrealistas, sufocadas em vida e desconsideradas por seus pares após a morte, tinham que reescrever a si mesmas, destruindo o fardo dessa existência interdita. Para compreendê-las era também preciso rever nossas ideias acerca do Surrealismo, interpretando suas obras artísticas como uma essência de rupturas, como uma ressurreição de linguagens vitimadas, como a proposição de um mundo novo após sua inevitável destruição.



André Masson dizia que o erotismo no Surrealismo assumia uma condição idealista, o que reforça o curador Vincent Gille, quando adverte que esse idealismo é de uma violência física, de uma bestialidade deixada livre para ir ao choque, à erupção, à febre pura. Vincent não deixa de recordar que o erotismo melhor se resolve no seio dessa tríade inseparável: o amor, a poesia, a liberdade. Ou seja, que o mesmo perde quando é visto por uma brecha em isolado. Deve assim encontrar sua fonte primogênita do desejo o mais longe possível de qualquer perspectiva moral, alheio às demarcações limítrofes. Transfigurado e transfigurador, com a ascendência iluminada de uma exaltação. Cito ainda uma passagem do estudo de Vincent: *Essa exaltação do amor e do desejo mantém assim seu valor revolucionário. O amor continua sendo um modo privilegiado de conhecimento e expressão, se de fato podemos preservar a parte do enigma: não há amor sem mistério, dizem os surrealistas novamente em 1968, e não há amor físico sem metafísica. Marcam assim sua distância com a sociedade que, em trinta anos, obviamente mudou, onde os tabus, a censura, a repressão sexual, foram reduzidos, mas onde a liberação sexual também leva, aos seus olhos, à hipocrisia, ou a um beco sem saída.* Atualizando o tema, para este primeiro quartel do século XXI, verifica-se uma onda crescente de dissimulação em torno da qual orbitam tanto um vandalismo desregrado quanto uma intimidação farsesca.

Ao organizar o catálogo da exposição *Le surréalisme et l'amour* (Paris: Gallimard/Electa, 1997), realizada no Pavilhão das Artes, na capital francesa, seu curador, Vincent Gille, inseriu no livro uma enquete que buscava atualizar alguns assuntos pertinentes à concepção do amor segundo os surrealistas. Porém se a princípio observa: *Quisemos fechar este livro retomando as duas enquetes que, em 1929, dedicada ao amor, e em 1933, ao encontro, deixaram em aberto certas questões, logo ressalta que a enquete do encontro não foi pensada, em 1933, exclusivamente pelo ângulo do amor. Anexá-la assim à enquete do amor poderia reduzir seu significado e alcance. Estávamos cientes*

disso. Lúcida ressalva de Vincent, embora o que nos traz até aqui seja a natureza das questões em aberto, como logo veremos. Os convidados de Vincent são diversos e bem distintos entre si, embora mantenham em comum a relação com o Surrealismo. Os tópicos apresentados indagam sobre a compreensão do amor, a atualidade das enquetes anteriores, a noção de sacrifício, a reincidência dos encontros capitais etc. Alguns responderam às perguntas em separado, item por item, outros preferiram dar um depoimento concentrado. No caso português, por exemplo, Mario Cesariny levanta a voz para lembrar que *o Surrealismo não é francês, assim como não é inglês, nem alemão, nem espanhol. Todas as forças de Breton se elevam para o homem universal e para um paraíso terrestre que não tem abrigo. Sem dúvida, ele concordaria com a opinião de Fourier: onde quer que você leia a palavra civilização, leia sempre barbárie.* A Isabel Meyrelles o que lhe chama a atenção é a preocupação com o sacrifício eventualmente implícito no amor, e defende que jamais sacrificaria a sua liberdade em nome do amor. Mas vem de Cruzeiro Seixas uma intrigante menção: *Eu me sinto incomodado de responder a essa enquete em face de minha condição de homossexual.* Ainda assim, reflete serenamente: *Durante minha intensa vida amorosa e sexual, a beleza sempre esteve presente, como a certeza de uma revolução contra a sociedade da época. Parece-me que o amor que Breton e seus amigos viviam apaixonadamente não existe mais. E por que deveria existir se a evolução dos costumes dos últimos vinte anos foi tão importante? [...] O amor assume mil formas diferentes, o Kama Sutra e outros textos deixaram isso claro ao longo dos séculos, e todas elas são certamente verdadeiras.* Isto me lembra a contradição em Breton que, de um lado considerava inaceitável a libertinagem e de outro aclamava a tragédia do amor em Sade. Amenizar a discrepância sugerindo o recorte de uma libertinagem poética, como queria Sarane Alexandrian, em seu livro *Les libérateurs de l'amour* (1977)?

Acompanhando ainda a enquete proposta por Vincent Gille, lemos a resposta do poeta ensaísta francês André Coyné à indagação sobre seu encontro capital:

Quando desembarquei em Lima (Peru), aos vinte anos, o encontro com César Moro. Em 1933, em Paris, publicou no número 5 de L.S.A.S.D.L.R. um poema chamado "Renommée de l'amour". Em breve, ele dará título à sua última coleção, Amour à mort. De sua longa adesão ao Surrealismo, que por mais de três décadas constituiu sua razão de ser, ele conservou um senso selvagem de descoberta, maravilha e perigo, bem como um humor que nada, nem mesmo o desespero, o silenciava. Seu único livro em espanhol, La tortuga ecuestre, que publiquei após sua morte prematura, tornou-se um livro de culto para as jovens gerações poéticas hispano-americanas. É um dos mais belos livros de amor apaixonado que o Surrealismo, em qualquer idioma, inspirou, e é sobre o amor homossexual.

Não quero insistir na presença homossexual no ambiente de nossa conversa, por não se tratar de sítio oportuno para tanto. Remeto à resposta de Sarane Alexandrian à enquete que estamos acompanhando: *Estou ainda menos tentado a responder à pesquisa sobre o amor em La Révolution Surréaliste, que agora está completamente obsoleta, pois o próprio André Breton não respondeu a ela. Foi sua amante na época, Suzanne Muzard, quem fez isso em seu lugar, concluindo: Eu acredito na vitória do amor admirável. Sarane, no entanto, acaba por dar seu testemunho e a certo momento observa que, de qualquer modo, o amor louco não é medido por uma pesquisa. Apenas uma série de depoimentos de pessoas que o viveram e descrevem como aconteceu entre eles, ou que, sem nunca o conhecer, imaginam o que deve ser, com nostalgia, lirismo ou humor.* Eis um modo de encerrar a discussão. O mesmo Alexandrian que no livro já referido assim conclui sua introdução:

A literatura só terá alguma virtude se for uma iniciação à liberdade, se não mesmo uma incitação às liberdades. Ao vê-la favorecer tais desígnios no amor, isto é, na mais alta apetência do indivíduo, quem pode ignorar que se lhe está simultaneamente a conferir uma forma de ação nos outros domínios da vida?

Repete o espírito sentencioso de Breton. Ora, considerando que os outros domínios da vida em nada se separam do que almejava o Surrealismo, afinal a sua grande aposta era justamente na fusão de todos os contrários, como acatar que justamente no amor – o que diríamos então da poesia e da liberdade? – haja um preço especial para sua atuação no tablado das perversões humanas? Pensei agora mesmo no Salvador Dalí, quando pondera que atribui no amor *um preço especial a tudo aquilo que se conhece normalmente como perversão e vício*, isto sem esquecer que ele mesmo considera o vício e a perversão *as formas de pensamento e de ação mais revolucionárias*, ao mesmo tempo em que considera *o amor como a única atitude digna na vida do homem*. É certo, como quer Alexandrian, que o tempo engoliu a emissão daquelas ideias sobre amor da terceira década do século passado. O que não se pode aceitar é que o Surrealismo, como uma falsa entidade moralista, siga preconizando que o amor ainda pode encontrar nas palavras de Breton uma razão de ser. Vejamos em 1969 – e isto já faz tempo, Breton já estava morto – o que diz a respeito Jean Schuster (1929-1995): *O amor, ativo e passivo são o anverso e reverso de duas medalhas. O homem nunca toma à mulher que acredita, a mulher não se entrega nunca ao homem que ela supõe. A menos que sejam dois seres atrozmente desprovidos de imaginação, esse perpétuo mal-entendido dita sua lei.* Quem Jean Schuster amou? Terá sido amado? Sabe-se que foi um moderador e que, ao lado do José Pierre, criou um arquivo geral do Surrealismo que determinava seu começo e fim. Algo mais?

O Surrealismo sempre rasgou o tecido mais duro do tempo com suas incontáveis interrogações. Eu sempre penso nele como o plano mais arguto de

demover as certezas petrificantes, o lugar mais propício para assumir que as experiências pessoais são ricas justamente por suas interrogações acerca da norma, da lei, das atitudes sob encomendas. Tratamos aqui da enquete providenciada por Vincent Gille, porém o assunto nos leva a mil paragens, esse mergulho dentro e fora do tempo que nos permite compreender que a violência é também parte inseparável do homem, e que o amor não é um cetim que enleva a alma. Pensemos que ele é inseparável, pelo menos, do erotismo e da sexualidade. E que a soma desses três conceitos não se realiza longe da correspondência com paradoxos inflamados. Georges Bataille destaca que *a linguagem comum se recusa à expressão da violência, à qual não concede mais que uma existência indevida e culpada*. O desejo é o lugar mais distante da linguagem comum, pois ele se realiza (sonha com isto) justamente na impossibilidade de suprimir a violência. Por mais que eu sofra com a escritura do bilhete no qual me despeço de meu amor, a poética desse adeus constitui a delícia de sua legitimidade na arte, seja o romance, o cinema, o poema. Os personagens da arte são as referências inescapáveis, a constituição de nossos seres, aquilo que Bataille afirmava de que *o homem normal tem por doentio o paradoxo do divino ou do erotismo*. Nem mesmo no Surrealismo cabia a ilusão de encontrar um *homem razoável*.

Não importa embaralhar os corpos, em uma performance erótica, como se a natureza do lúbrico só se realizasse na negação do indivíduo. Há um plano racional curioso que buscamos sempre que caímos na floresta de signos que apontam na direção de uma deglutição de tudo: o que somos ali em pleno devorar-se a si e aos demais, ainda importa? De onde queremos tirar um valor para a vida em meio à sanha de acabar com tudo? No entendimento filosófico do Surrealismo, de acordo com o *Primeiro Manifesto*, André Breton defende que o mesmo *se baseia na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento*. Em seguida faz uma dupla referência, primeiramente àqueles criadores que, segundo ele, *fizeram ato de Surrealismo absoluto*, que são os signatários do manifesto, vindo então a tão conhecida lista de poetas que, ao dizer de Breton, *poderiam passar por surrealistas*. Dois aspectos sempre me chamaram a atenção: com exceção do irlandês Jonathan Swift e do estadunidense Edgar Allan Poe, todos os demais citados são autores de língua francesa; das duas listas não consta o nome de uma só mulher. Também poderia ainda estranhar o seu desdém pela obra de François Rabelais (1494-1553), que bem caberia lembrar como um ancestral valioso do Surrealismo – mas deste tema trataremos mais adiante.

A condição de um *Surrealismo absoluto* obteve interpretações curiosas, escoradas em um sentido ortodoxo que não resistiu ao tempo, criando certa confusão entre argumentos incondicionais e impossíveis. Tanto de relatividade encontramos em surrealistas declarados que até hoje têm presença temporária em formações grupais, quanto naqueles que sempre optaram por uma aventura

independente, aos quais devemos ainda incluir diversos outros cujos desdobramentos estéticos de suas obras foram agregando novos horizontes na percepção do Surrealismo. De fundamental contribuição fomos descobrindo criadores de incontáveis idiomas, assim como foi sendo dissipada a névoa que ocultava a presença feminina.

Talvez até pudéssemos evocar uma paródia do primeiro manifesto do Surrealismo, dizendo que Nahui Olin é surrealista em seus disfarces ambivalentes; Niki de Saint Phalle é surrealista no mundo projetado por sua nudez; Marosa di Giorgio é surrealista na manifestação anômala de suas metamorfoses; Lee Miller é surrealista na ramificação elétrica da beleza; Remedios Varo é surrealista nas texturas enrugadas do mistério; Susana Wald é surrealista na arqueologia intuitiva de seu próprio ser; etc. Mas não se trata disto. Importa recuperar zonas que foram aviltadas no Surrealismo pelos excessos ortodoxos e a misoginia que imperava no ambiente de seu nascimento. Importa desfazer-se de equívocos que impediram no Surrealismo os efeitos de uma luz ainda mais intensa do que a obtida sob o manto de confusas arbitrariedades. Cabe recordar que o mesmo Breton, no manifesto *Do Surrealismo em suas obras vivas* (1953), destaca que *o essencial, para o Surrealismo, foi convencer-se de que havia tocado com as mãos a matéria prima (no sentido alquímico) da linguagem.*

A perspectiva da linguagem, desnecessário dizer, inclui tanto a reflexão manifesta em quaisquer idiomas, quanto a compreensão de que a criação não se limita a gêneros. Neste mesmo e último manifesto, Breton recorda que *no Surrealismo a mulher terá sido amada e celebrada como a grande promessa, a que subsiste após cumprir-se*, deixando de dizer que a mulher em sua concepção sempre foi evocada e idealizada como personagem e não como a figura real que, sabemos hoje, tem sido sempre uma das alavancas inestimáveis na construção da linguagem surrealista.

Em uma entrevista publicada na *Agulha Revista de Cultura* # 146 (novembro de 2019), Maria Estela Guedes (Portugal, 1947) comenta que, em seu país, *para a maior parte dos intelectuais, o Surrealismo é algo que pertence ao passado.* Para desmontar essa lógica perversa é necessário trazer o Surrealismo para o presente, o que é impossível de fazê-lo sem averiguar seus principais dilemas, suas falhas de origem. A mesma Estela Guedes salienta ainda: *Não existem dogmas em arte. O Surrealismo não pode confundir-se com uma ideologia.* Nesta afirmação radicam tanto o dogma quanto a dificuldade de entender como inesgotáveis as fontes de relacionamento do Surrealismo no que toca a uma multiplicidade de leituras da realidade e a utilização de uma gama infinita de recursos estilísticos na criação artística.

Há um plano racional curioso que buscamos sempre que caímos na floresta de signos que apontam na direção de uma deglutição de tudo: o que somos ali em pleno devorar-se a si e aos demais, ainda importa? De onde queremos tirar um

valor para a vida em meio à sanha de acabar com tudo? Em 1928 o grupo surrealista francês realizou uma série de encontros destinada ao registro de ideias em torno da sexualidade. Sob a regência de André Breton, dela participaram poetas como Pierre Naville, Benjamín Péret, Jacques Prévert, Man Ray, Raymond Queneau, Louis Aragón, entre outros. Há dois aspectos que apequenam a importância ideal dessa enquête ao vivo: a ausência de mulheres e a restrição temática que contemplava apenas as preferências sexuais, tais como gênero, posições, ausência ou presença de orgasmo etc. Louis Aragón chega inclusive a reclamar dessa induzida contenção de temas. A partir de sua leitura me pareceram necessárias medidas de ajuste na configuração do encontro. Sem me preocupar com o fato de que a inversão da polaridade pudesse refletir uma espécie de revanche, considero indispensável criar um ambiente para a avaliação das mulheres acerca parcialmente daqueles temas discutidos em 1928, tratando de ampliar o quadro temático, dando a ele uma maior profundidade. Também tratei de buscar a opinião de mulheres não apenas poetas ou mesmo necessariamente surrealistas. Mesclei idades, profissões e países. Ao conversar com uma das convidadas, a poeta Leila Ferraz, que optou por não responder ao questionário, sua justificativa resulta em valioso depoimento, que trato de reproduzir:

Boa parte dessas indagações invade o local mágico onde nascem todos os mistérios que se transformam no meu ato de criar. De certa forma, é o oculto de meu ser alquímico. O meu andrógino primordial desvelado. As minhas bocas do desejo que estão além do meu corpo. Parte na memória não circunscrita ao Sexo. Masculino ou feminino. Minhas memórias da sexualidade e do erotismo se fundem. E os rituais do amor, fossem estritamente sexuais ou mentais, sempre foram abençoados por Eros. Se eu me permitisse responder a perguntas tão objetivas, em minha idade, hoje, estaria fechando os olhos para o sagrado. O intangível. Perderia as fontes úmidas que se derramam em meus versos.

Outra observação enriquecedora veio da artista plástica Susana Wald:

No meu entender o amor inclui, mas também supera o sexual. Em espanhol temos duas palavras para definir o amoroso: amar e querer. Para mim, querer se refere ao apaixonado, ao sexual. É também algo em que a pessoa se refere a si mesma ou se inclui no amor. O amor, no meu léxico, tem a ver com um ato em que se dá, independentemente de receber ou não algo em troca.

Os leitores da presente enquête sobre Erotismo e Sexualidade notarão que a expressão do feminino possui um radical de maior sensualidade, sentido de doação e comunhão, assim como uma compreensão mais humana e abrangente de todos os temas. Não se trata, no entanto, de um manifesto contra a expressão

do masculino. Embora a ideia desta aventura tenha partido de algumas discordâncias minhas em relação aos encontros do grupo surrealista francês, em 1928 e 1933 – sem deixar de fora a terceira enquete, proposta por Vincent Gille –, reafirmo que procurei sugerir mais profundidade e sensibilidade a cada tema evocado.



Em seus estudos sobre o Erotismo, Georges Bataille adverte uma expressiva relação entre a transgressão e a repetição. Para ele, a transgressão é um ato irrepetível, a menos que se altere o objeto. Igual analogia é possível encontrar na relação com a linguagem, ou seja, transgressão e retórica atuam, uma como imolação da outra.

No cenário das transgressões, um imperativo a toda a criação artística, momento de reconhecer e desafiar os obstáculos do interdito, sempre coube às mulheres um item a mais na ceia de recusas e despertares, um ingrediente do qual os homens estão isentos: a emancipação, a ruptura com todos os artifícios da moral e da razão impostos pelos homens.

Antes de tratar da emancipação, no entanto, cabe remexer os escombros do passado. Pouco ou nada importa a ocasional simpatia que tenhamos por outras religiões. Vivemos sob o reinado de seus dogmas, aceitos ou não. Muito além da indiferença, os textos bíblicos condenam a mulher à condição de objeto, moeda de troca no desdobramento dos poderes, ocupando as funções de filha prometida, serviçal e amante. Este mandado de impotência só encontra sua primeira resistência na prostituição, porém logo o que nascera de um gesto de enfrentamento foi marginalizado. Transgressão mais eficaz teria sido a da vidente. O efeito mágico e inesperado de suas adivinhações traçou um percurso mais contundente e, de certa forma, transformador da condição que até então identificava a presença da mulher no mundo.

De todos os movimentos artísticos, foi o Surrealismo aquele do qual mais se poderia esperar – em garantia de sua defesa central do amor, da poesia e da liberdade – uma reviravolta no tema; no entanto, nele a mulher permaneceu em segundo plano, sempre idealizada, inclusive como aparente protagonista de obras escritas por homens. Destaque maior para Nadja, personagem do romance homônimo de André Breton. Concebida como representação de um mito imaginário, são evidenciados através dela os tópicos elementares do Surrealismo, tais como o acaso objetivo e os encontros fortuitos, de modo que o verdadeiro e único protagonista de toda a narrativa de Breton é ele próprio. Na busca pelo estabelecimento de uma nova mitologia, no que diz respeito à atuação das mulheres destacam-se a mulher-esfinge, a mulher-amante (sem a realização carnal), a mulher-errante, ou seja, se repete o rótulo inalterado da mulher-objeto. Objeto do desejo de Breton.

A exigência natural de uma emancipação no Surrealismo surge quando a mulher se vê amada e enaltecida, sem que seja percebida como grande criadora, por vezes até mesmo com um espírito mais revolucionário e consequente realização estética mais renovadora.

Visito alguns livros sobre Surrealismo. A ética e a estética dos contrários parece não encontrar lugar para a mulher, sobretudo as poetisas. Em 1953, vem a lume *Introducción al Surrealismo*, de Juan-Eduardo Cirlot. Há duas ou três menções a Leonora Carrington, Leonor Fini, Sage Kay e Toyen. Dentre as escritoras recordadas apenas duas: Nora Mitrani e Gisèle Prassinos. Da primeira, em um subcapítulo dedicado ao *Surrealismo como sadismo*, encontramos uma citação: *Quando o amor não pode ser vivido, o desejo amoroso se exaspera e se converte em uma dor a ser suportada; então se exerce o erotismo. Então, quando toda ação é dura para seu objeto, para ele são abertos os caminhos da crueldade.* Sem mais nenhum comentário a respeito. No caso de Gisèle há apenas uma referência nominal. Em 1969 surge *L'art surréaliste*, de Sarane Alexandrian. Embora o estudo se destine unicamente às artes plásticas, as mulheres referidas o são em número inexpressivo: Dora Maar, Dorothea Tanning, Kay Sage, Leonor Fini, Leonora Carrington, Toyen e Valentine Hugo. Leonor é por ele considerada *à margem do Surrealismo*, embora a situe como *a mais notável*, dentre todos. Acerca de Dorothea, Sarane recorda as *heroínas perversas* de sua pintura. As menções a Leonora, Dora, Kay e Valentina são apenas pontuais, brevíssimos parágrafos de tom biográfico. Curiosamente ele aborda a prosa de Leonora, ao invés de sua pintura. Por último, Toyen, a mais ampla referência, chegando inclusive a mencionar que ela *contribuiu ativamente para a fundação do Surrealismo checo, de que se tornou a maior pintora*. Na biografia de Breton escrita por Sarane: *André Breton par lui-même* (1971), constatamos que nenhuma das escritoras ocupou papel relevante em sua concepção da imagem poética. Mudemos de livro: *La búsqueda del comienzo* (1974), de Octavio Paz. Nenhum comentário expressivo sobre a presença da mulher no Surrealismo. É bem verdade que, até por acomodação às leis de mercado, se escreveu mais sobre a plástica surrealista. No entanto, mesmo aí é insuficiente a leitura crítica das pintoras, escultoras e fotografias surrealistas. Último livro, para que o tema não se torne excessivo (embora lembrando que a tônica se repete quase sem exceções): *Scrap book 1900-1981* (1981), de Roland Penrose. Volumoso relato de viagens – cabe igualmente destacar sua riqueza iconográfica –, ali encontramos boas referências a Dora Maar, Lee Miller, Leonora Carrington e sua esposa, Valentine Penrose. O fato é que, além das referências ínfimas, os nomes se repetem, *marginalizando* (para usar terminologia de Sarane Alexandrian) poetisas e artistas fundamentais aos desdobramentos estéticos do Surrealismo. Dentre elas, enumero Alice Rahon, Claude Cahun, Emmy Birdgwater, Emmy Hennings, Gertrude Abercrombie, Joyce Mansour, Lise Deharme, Maria Martins, Marianne von Hirtun, Matsi

Chatzilarazou, Maya Deren, Mina Loy, Olga Orozco, Thérèse Renaud e Unica Zürn, para referir-me tão-somente a grandes vozes surrealistas nascidas até 1930.

Ao escrever o primeiro manifesto – por ele considerado um estudo consagrado ao Surrealismo poético –, André Breton não inclui senão homens entre seus amigos ali mencionados, e mais, suas referências se limitam unicamente à lírica de língua francesa. Seis anos após, em 1930, surge o segundo manifesto – palco em que Breton condena a todos que discordem de suas ideias –, e ali vemos uma vez mais a ausência das mulheres. E 1942 é a vez do terceiro manifesto, em que igual cenário se repete, com uma única exceção e apenas de ordem nominal: Leonora Carrington. Evidente que os três manifestos merecem uma leitura à parte, consagrada a seus inúmeros acertos e umas tantas falhas. O presente estudo, no entanto, se limita a investigar a presença feminina no Surrealismo.

Em 1947, Meret Oppenheim sublinha que *após o estabelecimento do patriarcado que institui a desvalorização de tudo aquilo que é de natureza feminina, os homens projetam sobre as mulheres a feminidade que levam consigo porque a creem de essência inferior à sua. O resultado é que as mulheres devem viver ao mesmo tempo sua própria feminidade e suportar a que os homens projetam sobre elas*. E logo conclui que *querer que a mulher se torne mulher multiplicada por dois, é querer desnaturalizá-la. E é, sobretudo, lhe impedir de criar e incorporar a si mesma o elemento espiritual masculino que forma parte de sua própria natureza*. Nora Mitrani, por sua vez, em 1957, que assinou praticamente todas as declarações públicas surrealistas e seus folhetos coletivos, refere-se à *mulher convertida em objeto, anuente até esse extremo porque é seu prazer, açoitada, porque isto representa uma forma de agressão com respeito aos homens que já não se reconhecem*. E arremata: *Que nesse estado a mulher não se esqueça de permanecer completamente insubmissa; ciente do que ainda não lhe foi dado: a liberdade do espírito*.



FM | Qual é a primeira lembrança de algo em tua vida relacionado à sexualidade?

AMIRAH GAZEL | Artista plástica (Costa Rica, 1964) | O prazer que os lápis de cor e seu cheiro sempre me trouxeram foi minha primeira relação sexual, porém, lembro que conscientemente, aos seis anos, em um jogo inocente comigo mesma, encontrando sensações, descobri – Floriano, você pode dizer, que foi um pouco cedo, mas não duvides, nós meninas despertamos muito cedo –, um lugar secreto em meu corpo que liberou uma torrente de energia mágica e me deu tranquilidade, alegria e harmonia. Curiosidade impertinente que com o tempo aprendi era o lado oculto da história sexual. O íntimo, o proibido para as mulheres: prazer. Hoje grande parte de nós é fascinada por duas imagens extremas de nós mesmas: a rainha e o selvagem, embora poucos de nós se

autorizem a reconhecer as múltiplas facetas da feminilidade que nos habitam. O que mais nos interessa, atualmente, é a conquista da liberdade, da nossa autoestima. A rainha *reina* sobre si mesma e não abaixa a cabeça diante da dominação dos outros. Ela leva a vida como quer, sem se comparar com os outros, de forma totalmente autônoma. Ela é rainha em seu reino. Enquanto a mulher selvagem não se deixa definir pelo seu exterior. Ela vive em seu interior. Não se submete às regras que lhe são impostas, vive sua vida de acordo com as próprias regras e tem noção do que a leva à vida e do que a impede de existir. Lobas, como nos descreve tão bem Clarissa Pinkola Estés, a natureza instintiva das mulheres em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*. Como funciona a mente feminina? Qualquer coisa pode acontecer com nossas mentes... Só porque uma mulher se sente excitada não significa que ela vai entrar em *Um bonde chamado desejo*. Essa natureza complexa da sexualidade feminina torna interessante amar e viver conosco. Grandes quantidades de textos, manuais e volumes escritos por psicólogos, sexólogos e todos os tipos de intelectuais, tentam nos explicar como funciona a mente feminina, como funciona sua sexualidade, alguns deles conseguem encerrar conceitos tão complexos quanto quadros estatísticos, em números, modelos e legislações reducionistas, diante desse encontro particular com o real, o imaginário, o simbólico, o mágico e o inexplicável que é a experiência amorosa com o outro ou consigo mesmo. Atrevo-me a dizer, amigo, que não tenho as informações necessárias para falar sobre sexualidade feminina, mas posso lhe dizer que tenho a certeza, talvez a única, de sempre ter amado louca e apaixonadamente.

ANA MENDOZA | Artista plástica (Venezuela, 1974) | Não tenho uma memória precisa como dizer: *a primeira vez que fui à praia* ou *a primeira vez que tive um guarda-chuva fúcsia*, tenho memórias desses acontecimentos. Acho que você não pode ter nenhuma lembrança de um fato natural da vida, a sexualidade faz parte da nossa natureza humana, assim como o desejo. Não posso falar da primeira vez que respirei, e se há lembrança desse fato, pode ser subconscientemente, algo que faz parte de mim, só se sente, não se questiona por que nem quando. Não devemos falar sobre desejo sexual e sexualidade sem nos referirmos ao conhecimento prévio sobre o que se baseia cada cultura. Qual é a verdade então? Se tivermos apenas memórias sensoriais, se o mito da sexualidade e a pulsão sexual remontam às civilizações grega e romana e cada geração vive como seus pais viveram. Minha lembrança mais vaga de natureza sexual pode ser a modéstia das mulheres em esconder seus corpos nus dos olhares e olhos dos outros. Isso me causou grande curiosidade sobre o tabu dos adultos. A nudez costumava ser algo natural em casa, isso nunca se misturava com sexualidade, era apenas o corpo sem roupa. Enquanto para o resto esconder, reprimir e até falar era um fato misterioso. Tenho pensado que fizeram mais por pudor, medo de críticas e opiniões, medo de não

atender a padrões de beleza e estereótipos marcados por tendências pré-estabelecidas que poderiam afetar seus humores e aceitação dentro da sociedade e cultura atual. A sexualidade como processo de conhecimento é um ato de descoberta, exploração, reconhecimento, consciência do corpo sexuado.

ANA MIRANDA | Romancista (Brasil, 1951) | Menina, fugindo dos olhos de um homem, ruborizada, me joguei na piscina.

BEATRIZ HAUSNER | Poeta (Chile, 1958) | No Chile, eu tinha uns dez anos, lembro que gostava de ler (em segredo) algumas revistas de histórias de amor, tipo histórias cômicas, mas baseadas em fotografias. Elas não tinham nada gráfico em si; em vez disso, era uma sugestão de situações possivelmente sexuais.

BETTY VIDIGAL | Poeta (Brasil, 1948) | É difícil separar vida de sexualidade. Quem, como eu, tem irmãos e irmãs, sabe muito bem que há meninos e meninas no mundo. Isso já é uma percepção da sexualidade? Um dia uma prima me contou como um homem e uma mulher fazem um bebê. A ideia não pareceu muito atraente, naquele momento. E, por alguma razão, ela disse para a mãe dela que tinha sido o contrário: que eu é que contei isso a ela... Acho que teve medo de que eu a acusasse de ter me revelado esse grande segredo... E a mãe dela foi tirar satisfações com a minha, num jantar de família. Gerou uma pequena comoção. A primeira revelação de erotismo veio de encontrar um catecismo de Carlos Zéfiro, pertencente a um tio solteiro. Comecei a ler pensando que fossem quadrinhos românticos, a estória começava com uma festa de debutantes... E então – surpresa!

ELIANE ROBERT MORAES | Ensaísta (Brasil, 1951) | Não sei se consigo demarcar esse momento inaugural... Creio que a tomada de consciência da sexualidade é um processo que se faz aos poucos, devagar e silenciosamente, sem que a gente se aperceba, e – de repente – ela está lá! A bem da verdade, ela nasce conosco e, inclusive, nos antecede já que repousa na nossa origem.

ESTER FRIDMAN | Filósofa (Brasil, 1963-2020) | Minha mais remota recordação ligada à sexualidade é de uma ocasião na qual eu tinha por volta de três ou quatro anos de idade. Minha mãe conversava com uma amiga que estava acompanhada de seu filho da mesma idade que eu. As duas conversavam em pé, enquanto eu e o menino, também em pé, nos olhávamos. Nossas alturas eram a de seus vestidos, entre seus joelhos e quadris. Não me lembro de quem foi o primeiro, se eu ou ele, a abaixar as calças, mas os dois abaixaram. No primeiro momento, notamos que éramos diferentes. Em seguida encostamos os bumbuns um no outro, acho que porque neles encontramos uma identificação, uma

igualdade (risos). Nossas mães, entretidas em seus assuntos, nada perceberam. Não me recordo da fisionomia do menino, apenas da sensação.

GISELDA LEIRNER | Romancista (Brasil, 1928) | Tinha dez anos quando minhas primas mais velhas desvendaram o que seria para mim o mistério até o meu casamento.

MARIA ESTELA GUEDES | Poeta e dramaturga (Portugal, 1947) | Não tenho recordações de infância, a menos que recorra uma fotografia muito sugestiva dos meus 6-7 anos, em que estou ao fundo de uma escadaria e um adulto me dá a mão para me ajudar a subir. Na minha imaginação, esse adulto, que não sei quem é, ter-me-á pedido que tirasse as calcinhas para ele ver. Havia um *se*: *Se fizeres isso, dou-te...* Pode ser tudo imaginação adulta estimulada pela fotografia.

SUSANA WALD | Artista plástica (Hungria, 1937) | Quando eu era criança me impediam de deixar minhas mãos sob o cobertor da cama. Eu tinha que tê-las ao lado do meu rosto *como um anjinho*. Não se deve ter as mãos ao lado do próprio sexo.

VANESSA DROZ | Poeta (Porto Rico, 1952) | Não foi algo direto ou concreto, ou seja, não foi com o corpo. Tratou-se antes de uma descoberta cheia de surpresa e apreensão. Estudei em uma escola católica muito conservadora dirigida por freiras espanholas. Durante um dos *retiros espirituais* (eu tinha uns 9 ou 10 anos), um dos padres encarregados nos deu um conselho: que, ao acordar, deveríamos sair imediatamente da cama, que nunca deveríamos ficar muito tempo nela porque *a cama conduz ao pecado*. Se o padre proibiu, tinha a ver com sexo (não necessariamente sexualidade), aquela *coisa* que não sabíamos o que era, mas que estava envolta em mistério. Na minha tenra idade, comecei a olhar para a cama com desconfiança, mas também com curiosidade. Depois veio o resto.



FM | O ambiente de realização sexual deve se restringir apenas à busca de posições que variem ou renovem o prazer?

AMIRAH GAZEL | O espírito aspira a ser livre. Criatividade, imaginação e espontaneidade no encontro sexual ajudam a conjugar a experiência da alegria. Este aspecto no encontro maravilhoso da união sexual nos permite experimentar impulsos sexuais que abrem as portas para o cosmos, fazendo-nos sentir a união entre o finito e o infinito. Através do prazer inesgotável. Se falamos de posições, *posições* é uma palavra que me transporta, claro, diretamente para o *Kama Sutra*, o

livro hindu do amor e do sexo por excelência. O ato sexual é uma honra. Os gestos eróticos ou as posições extravagantes, variadas, acrobáticas ou não, são apenas o resultado de um clima de verdadeiro desfile de amor, onde os olhos, as mãos, os perfumes, as cores, as joias, os poemas, as flores, a música, rumores e inúmeros sinais falam, expressam todos os matizes de sentimentos, todos os matizes de desejo.

ANA MENDOZA | Não, não há regras, a variação se dá de acordo com as necessidades de um ser para outro, estou mais preocupada com a intensidade de como as pessoas vivem; a sociedade de consumo, e o que funciona a nível cinematográfico, ou estatisticamente visual, não tem nada a ver com as necessidades individuais. O corpo, o sexo e a mulher que se tornam espetáculo que é *oferecido* ao espectador nada tem a ver com a realidade em que o ato sexual acontece. A intimidade, a sensualidade, o erotismo, dão um toque mágico a cada experiência entre os amantes que se torna única.

ANA MIRANDA | Não deve haver nenhuma restrição, nem mesmo a procura de novas posições, um casal pode perfeitamente ter mais prazer com a repetição do que com a variação. O ambiente de realização sexual é estar bem consigo mesmo.

BEATRIZ HAUSNER | Acredito que a realização sexual pode ocorrer na repetição de posições conhecidas, onde o prazer pode mudar e ocorrer de forma diferente a cada vez. Acontece também que a invenção de posições até então não testadas ocorre espontaneamente. O prazer muda em sua intensidade em sua projeção de acordo com a situação.

BETTY VIDIGAL | Como se restringir a alguma coisa? Não é algo que permeia tudo e é permeado por tudo?

ELIANE ROBERT MORAES | Decididamente, não! O erotismo não se limita a uma pragmática, como quer nos fazer crer o repertório sempre renovado – mas também sempre limitado – do mercado pornô. Os caminhos da procura do prazer sexual não se encontram em um só mapa.

ESTER FRIDMAN | Mais do que as posições, o que dá prazer é quando as energias batem. Quando isso acontece, nem sequer percebemos se estamos de ponta cabeça, no chão ou na nuvem.

GISELDA LEIRNER | O ambiente sexual pode ser qualquer um quando existe a relação amorosa.

MARIA ESTELA GUEDES | O ambiente é importante, se por tal entendermos a casa, o campo ou a praia, distintos de um recanto numa ruela escura. Quanto às posições extraordinárias, só interessa procurá-las se as normais, as mais confortáveis, não funcionarem por qualquer anomalia física. De outro modo, as posições do Kamasutra só não são ridículas se praticadas por contorcionistas. Mudanças de posição desconcentram, desviam os corpos dos pontos de fricção, por isso interrompem o fluxo que leva o prazer até ao clímax. Essencial, para estimular o corpo, são as carícias, quer localizadas quer não. É bom que as carícias sejam ténues, porque há zonas acariciáveis hipersensíveis, em que o demasiado entusiasmo provoca dor, caso dos mamilos, caso do clítoris, e depois a situação não é propícia a proibições: *Não faças isso!* E como a mulher não tem coragem de falar, tudo se estragou para ela ainda antes do prefácio.

SUSANA WALD | O ambiente em que a atividade sexual ocorre não pode e não deve ser restringido. Não se trata apenas de posições na cama ou em outro lugar. O prazer pode ser renovado de muitas maneiras.

VANESSA DROZ | Renovando.



FM | O que entendes por alquimia sexual?

AMIRAH GAZEL | Cito alguns dos conceitos de alquimia que se juntam em sua variedade e erotismo e nos ensinam a mesma coisa: na alquimia chinesa o masculino é fogo e o feminino é água, eles se unem para criar uma harmonia através da qual sua condição original é restaurada e conseguem entrar na união de pureza e clareza chamada *Tao*. Cada um de nós está ciente da energia masculina e da energia feminina além de nossa condição genital. Essas energias canalizadas nos permitem um equilíbrio entre corpo e alma. Nossos corpos secretam líquidos que poeticamente podemos chamá-los de milhares de maneiras, digamos *águas celestiais*, que quando misturados inflamam meridianos permitindo-nos experimentar conjuntamente o despertar da *kundalini* ou energia cósmica que dorme em cada uma de nós. A alquimia é a arte de transmutar essa energia bruta em energia afetuosa relacionada ao amor incondicional e depois em energia espiritual. Fazer amor é uma arte, a sexualidade é substância da vida.

ANA MIRANDA | Alquimia sexual talvez seja a Pedra Filosofal, a panaceia da comunhão perfeita entre dois corpos e suas almas.

BEATRIZ HAUSNER | Para mim, a alquimia sexual é viver uma situação em que dois seres se amam a tal ponto que podem se dar um ao outro sem medo, sem reservas. Quando é assim, há aquele derramamento de um no outro, como vasos comunicantes, em que um renova o outro e a si mesmo, num movimento sem fim.

BETTY VIDIGAL | Certamente existe algo que torna uma pessoa cobiçável e única. Felizmente, esse *algo* não é o mesmo para todos, cada um é atraído por características diferentes. Devemos chamar de alquimia ao encontro dos desejos e dos dotes desejados? Fala-se em *uma coisa de pele*. E se for *uma coisa de cérebro*? Certamente se manifesta através da pele, mas será realmente *da pele*? Fala-se em *química*, creio mais em *física*. Eletromagnetismo.

ELIANE ROBERT MORAES | Para mim, é o ponto de encontro entre o amor e o sexo.

ESTER FRIDMAN | A alquimia se dá quando as energias são compatíveis. É um encontro de almas, pois estas tem a ver com o emocional, que por sua vez, está totalmente ligado ao corpo. Muita gente confunde alma com espírito, mas este não precisa dos prazeres terrenos, quem precisa é a alma e o corpo. Não é preciso gostar da pessoa para que ocorra uma alquimia. É um encontro sexual, não de vidas ou de personalidades. Estas podem ser incompatíveis, e isso não impede de haver alquimia, desde que a mente não bloqueie.

GISELDA LEIRNER | Segundo Anais Nin, *O único transformador, o único alquimista que muda tudo em ouro, é o amor. O único antídoto contra a morte, a idade, a vida vulgar, é o amor.*

MARIA ESTELA GUEDES | Alquimia sexual é um princípio da psicanálise jungiana. Eu precisaria fazer pesquisa para responder.

SUSANA WALD | Como a alquimia procura as mudanças profundas do ser humano e nelas se inclui o sexual, suponho que o sexual possa ser mencionado em conexão com a alquimia.

VANESSA DROZ | A alquimia sexual é aquela agitação entre dois seres humanos, independente de quem compõe o casal, como resultado da exaltação dos órgãos sexuais de cada um antes e durante o ato sexual. Pareceria restrito ao domínio da genitália/ato de penetração. Prefiro falar sobre alquimia erótica. Esta, embora inclua a inflamação da genitália, não está sujeita exclusivamente a ela e tem todo o corpo.



FM | Segundo o Tantrismo, a satisfação máxima do ato sexual mágico é o prazer de saborear o suco de uma fruta e a grande emoção da paixão concentrada no mais alto grau de energia. Nesse sentido, o papel desempenhado pelo orgasmo seria menor. Qual a tua opinião?

AMIRAH GAZEL | O que é primoroso na arte da sexualidade é desfrutar o prazer em toda a sua essência. Deleitar-se com a alegria do outro é um jogo precioso, saboreando os frutos deliciosos, suculentos por natureza. O gozo então acende, até perdermos a consciência e iniciarmos a jornada cósmica de calafrios, tremores, altos e baixos de energia em fogo até morrermos no orgasmo. Não esqueçamos que a satisfação é um fator importante em nossa saúde sexual. Existem três tipos de Tantrismo: Tantrismo Branco, Tantrismo Negro e Tantrismo Cinza. O fogo transcendente só se desenvolve com o Tantrismo Branco. Nele não há orgasmo ou ejaculação de sêmen. Com este tantrismo desperta-se a *Kundalini*, ou seja, o Fogo do Espírito Sagrado. O objetivo dessa união é a criação dos Corpos Existenciais do Ser. Retirar ou acabar com a prática do Sexo sem derramar a Energia Sexual Criadora, ou seja, sem ejacular ou atingir o orgasmo. Essa prática deve ocorrer sempre entre um homem e uma mulher, falo dentro da *yoni*, e não inclui fornicação. Deve ser sempre presidida pelo Amor. Com isso não quero dizer que o Amor não exista entre duas pessoas do mesmo sexo. Os outros dois tantrismos, Preto e Cinza, não buscam transcender, portanto o orgasmo é o que se deseja, essas duas práticas não são necessariamente precedidas pelo amor. É um livre arbítrio, ejacular excessivamente envelhece um homem, muito zinco se perde no sêmen, reter sêmen ao extremo também pode ser fisicamente prejudicial devido à pressão arterial. Como tudo, a chave é a moderação, o orgasmo também desempenha um importante papel físico e mental. O relevante é que a prática sexual é sagrada, é nossa energia criativa que, bem canalizada, nos dá felicidade, bem-estar, saúde e muito poder criativo em outros aspectos da vida. O orgasmo é o momento de maior elevação e prazer dentro da experiência do amor sagrado. A energia vital é uma, mas pode se manifestar em muitas direções. O sexo é uma delas. Quando a energia vital se torna biológica, torna-se energia sexual. O sexo nada mais é do que uma aplicação dessa energia vital.

ANA MENDOZA | O tantra ou o fato de um ato sexual já deve ser mágico por excelência, caso contrário, não acho que poderíamos dar mais importância do que se exige, todo ato sexual é marcado por atração e expectativa, concentrando-se no fato de que toda a força é colocada no clímax e o prazer de agradar e agrada um ao outro; li certa vez *o abismo onde toda diferença se extravía*, não sendo o objetivo o orgasmo, mas toda a jornada para chegar a um estado onde

haja a união do simbólico e espiritual das almas, o resultado físico torna-se a resposta de uma série de eventos que nos conectam para nos sacudir da inércia e nos levar à liberdade sem saída.

ANA MIRANDA | Diz um escritor que o orgasmo é apenas um acidente. Uns dizem que é um desperdício de energia. Reich dizia que o orgasmo tem uma função terapêutica. Mas há realmente formas de prazer sem ser o orgasmo. De todo modo, o orgasmo é algo muito delicioso, para ser desprezado.

BEATRIZ HAUSNER | Certamente, o orgasmo não é a única expressão de êxtase mágico. Há na repressão do orgasmo um acúmulo de energia impossível de comparar com outras energias. O alívio que o orgasmo significa põe fim a esse acúmulo de energia.

BETTY VIDIGAL | As correntes de pensamento orientais me dizem muito pouco, embora eu tenha poemas que falam em mantras e universo tântrico. E tenho muitos que falam em magia, mas sempre do ponto de vista da cética – mesmo que seja a cética apaixonada pelo mago. Já *a grande emoção da paixão concentrada no mais elevado grau de energia* – isso me interessa. Mas não precisamos do tantrismo para isso, precisamos?

ELIANE ROBERT MORAES | Minha opinião? Viva o tantrismo, que erotiza a vida em todos os seus aspectos!

ESTER FRIDMAN | O sexo tântrico prolonga o ato, pois seu propósito não é o orgasmo físico, mas a transcendência. A energia sexual é a mais potente energia que temos, e o orgasmo interrompe essa potência energética. O intuito é justamente fazer com que essa energia toda seja direcionada para outro propósito, que não o orgasmo. Acho isso fantástico.

GISELDA LEIRNER | O orgasmo não é mais do que o resultado deste ato sexual mágico fruto do mais alto grau de energia prazerosa. Não é menor o papel desempenhado pelo orgasmo.

MARIA ESTELA GUEDES | Sei, em teoria, de técnicas de suspensão do orgasmo, mas, segundo a minha experiência não-oriental, sempre que o meu orgasmo ficou suspenso foi por performance de pior qualidade do parceiro. Isso é mais frequente do que o desejável e causa tremenda frustração.

SUSANA WALD | Até onde eu sei, o que é muito pouco, no tantrismo a excitação sexual é retida o máximo possível, sem se permitir chegar ao orgasmo,

para poder usar a lucidez mental que se produz e poder projetar a energia sexual. Nesse estado de espírito, qualquer outro estímulo, como o exemplo do suco de fruta, pode ser especial. A própria energia, a paixão concentrada no mais alto grau, parece-me projetada com o orgasmo.

VANESSA DROZ | Refiro-me a isto em minha resposta à pergunta anterior.



FM | Qual é o papel do ambiente (luz, objetos, música etc.) na plena realização do ato sexual?

AMIRAH GAZEL | Deixar a imaginação fluir é uma porta aberta para o infinito. O feminino exige excelência em todas as suas áreas, o sexo tem a ver tanto com a conexão quanto com o clímax. A intimidade emocional que resulta do sentimento de conexão com o parceiro é um componente primário do bom sexo para as mulheres. Pode-se afirmar que nossa intimidade sexual, a forma como percebemos a sexualidade, a forma como nos sentimos eroticamente atraídas por outra pessoa, está diretamente relacionada ao relacionamento e não ao comportamento sexual em si. A sexualidade feminina é um fenômeno complexo, mas um bom *parceiro* pode direcionar nosso olhar para a tapeçaria de nossos eus sexuais e estimular a curiosidade aumentando a consciência mútua. É claro que objetos sexuais e atmosferas púrpura-escarlates desempenham um papel importante na cumplicidade do relacionamento, sem serem indispensáveis. Quando decidimos integrar os *brinquedos* sexuais em nossa vida íntima e ambientes voluptuosos, começamos a desfrutar de relações sexuais mais divertidas e abertas, e começamos a conhecer nosso corpo e o de nosso parceiro de uma maneira diferente.

ANA MENDOZA | A estimulação dos sentidos através das sensações que determinados ambientes podem criar é de suma importância, não deve ser o fato primordial para que possa ser gestado um ato que nos assegura prazer sem fim, mas é um alto recurso afrodisíaco de experiências que nos impulsionam a uma vida sexual mais prazerosa. Espaços quentes, certos tons de luz, horas do dia, texturas, cores, sons. Um ambiente agradável, intimista, repleto de aromas exóticos, a cara do prazer do casal é a melhor forma de conceber um fato criativo sugestivo e repleto de estímulos racionais e fantásticos.

ANA MIRANDA | Depende da sensibilidade da pessoa. Mas o grande estimulante é o amor, a paixão, é estar com a pessoa amada e não outra.

BEATRIZ HAUSNER | Não é essencial, mas um ambiente bonito enriquece a experiência amorosa. Luz suave e silêncio é o ideal.

BETTY VIDIGAL | Suponho que esses acessórios sejam importantes para algumas pessoas. Para mim, são irrelevantes. Se o ambiente é lindo, ótimo. Se não é, perfeito também. Luz, objetos, perfumes e melodias vão ser importantes depois, para evocar momentos.

ELIANE ROBERT MORAES | Tudo e nada... Eros pode, por vezes, desfrutar dos estímulos que lhe oferece um *décor* elaborado, embora por outras lhe baste a simples presença dos corpos.

ESTER FRIDMAN | Nenhum, se você está com uma pessoa que você sente uma atração enorme e é correspondida. Quanto menor a atração ou a compatibilidade energética, mais recursos externos você precisa, seja de luz, objetos, música ou o que for. Mas tem algumas pessoas que, independentemente do grau de atração que sentem, gostam de fetiches e fantasias. A música sempre interfere. Se está tocando algo que a pessoa não gosta, melhor desligar.

GISELDA LEIRNER | Totalmente irrelevante.

MARIA ESTELA GUEDES | Tudo isso tem importância nas preliminares, aliás, na fase de cortejamento. Entrados no ato sexual, há grande concentração no processo corporal e no objetivo, por isso são indesejáveis todos os fatores de distração.

SUSANA WALD | Tudo depende do momento. Se o ato sexual é apenas isso, uma urgência física que não pode ser adiada, não me parece que haja problemas com os elementos que o ambiente possui. Por outro lado, no caso da sedução, nos jogos que antecedem o ato sexual entre dois seres que se amam, parece-me que a música, a luz, os objetos adquirem um significado especial porque ajudam a aumentar excitação.

VANESSA DROZ | Durante o desenvolvimento da alquimia erótica, muito. É fundamental. Durante o desenvolvimento e culminação da alquimia sexual, nem tanto.



FM | Qual relação deve existir entre o ato sexual e a religiosidade?

AMIRAH GAZEL | Sexualidade e religião, poderíamos acreditar que não se complementam bem. Mas não é assim, a religiosidade influencia a sexualidade, e a sexualidade pode modificar as ideias religiosas. A sexualidade, sem a ideia do pecado original, pode ser um caminho para alcançar o sagrado. Essa suposição está muito presente nos círculos ocultistas. Estes sempre consideraram o órgão sexual com um duplo papel, o inferior de procriação e o superior que é o meio pelo qual se entra em contato com o estado divino. Este segundo faz da sexualidade uma iniciação. Inúmeros estudos têm sido realizados sobre o assunto e as estatísticas são surpreendentes, alguns dos resultados obtidos apesar da diversidade de contextos religiosos de onde vieram, revelaram que a maioria dos jovens analisados gerou uma ética sexual para suas vidas, influenciada por sua fé religiosa. Estamos construindo um eu moderno. No entanto, quando penso na questão dos escândalos de abuso sexual envolvendo menores cometidos por religiosos..., não posso deixar de acreditar que as religiões gostam de acumular negações. Atualmente a religiosidade é identificada como um mecanismo positivo ou negativo para enfrentar as adversidades da vida. Espiritualidade e sexualidade... Em suma, ilustro esta pergunta com a frase de William Blake em *América, uma profecia: Porque tudo que vive é santo, a vida se deleita na vida.*

ANA MENDOZA | Uma relação dual, que mostra dois extremos, morte e salvação, pecado, culpa, redenção, a expressão da carne como expressão do mal de rejeição, a sexualidade como obstáculo, a mistura do bem e do mal dividindo, separando o amor do sexo. A relação que deve existir é evitar o discurso da duplicidade de critérios, a cultura afetiva presa aos ossos dos amantes, presa ao universo afetivo, emocional, cognitivo, impregnada de desejo.

ANA MIRANDA | Considero o ato sexual sagrado, e coberto de aspectos divinos.

BEATRIZ HAUSNER | Há um aspecto ritual no ato de amar, ao qual se soma uma emoção profunda, que o exalta e liga ao sagrado.

BETTY VIDIGAL | Se existe uma relação entre essas duas coisas, jamais percebi, jamais me atingiu. Sou ateu tardia, demorei a ver a Luz, pois a religião é muito sedutora. Acreditar na existência de deuses é confortável. Mas, mesmo no tempo em que era beatificamente crédula, jamais enxerguei nada de religioso no ato sexual. A paixão pode ser tão intensa e absorvente que nos parece sobrenatural, transcendental, predestinada. Nada disso se liga ao *re-ligare* dos religiosos. [Digo ateu e não ateia, porque, afinal, trata-se de saber que não há nenhum *deus* e não *deusa*.]

ELIANE ROBERT MORAES | Sexo e religião dizem respeito aos grandes mistérios que nos constituem, remetendo, ambos, à nossa origem. São caminhos paralelos que por vezes se tocam, abrindo frestas para o vislumbre de inesperadas revelações.

ESTER FRIDMAN | O ato sexual é religiosidade pura, no sentido etimológico da palavra religião, que vem de *religare*, ou seja, nos religar com o divino. O corpo é sagrado, é nosso templo, e entregar-se de corpo e alma é a consagração e integração dos opostos – o hierogamos ou casamento sagrado. Neste sentido, o ato sexual é um caminho, um meio para a integração psíquica de cada um dos envolvidos, se estes estiverem dispostos a fazer essa integração dentro de si mesmos. Evidente que não falo aqui do ato sexual como mera masturbação a dois, mas do mais alto grau de vivência da união sexual.

GISELDA LEIRNER | No meu livro *Naufrágios*, tenho um conto que responde exatamente a esta pergunta, “O sacrifício”:

Ao amanhecer teve um sonho curto e violento. Sua mulher o olhava e ria. Um riso luciferino. Subiu em seu corpo e, ainda rindo, cavalgou sobre ele e fez com que a penetrasse. Quando olhou para o rosto da mulher, eram as duas cabeças das gêmeas, assim como Janus, viradas para lados opostos. Acordou com seu próprio grito de terror. Foi até a cama e, com inusitada selvageria possuiu, primeiro uma, depois a outra, e assim continuou até chegar ao ponto de exaustão, quando adormeceu pesadamente. As duas virgens deitadas, silenciosas, se abraçaram em um longo e amoroso encontro. Beijavam-se, encontrando uma o corpo da outra, quando o prazer surgiu pela primeira vez. E o amor era tão grande, e tamanha a doçura de suas carícias, que, sem falar, planejaram juntas, em pensamento, o que sucedeu depois.

Na literatura encontramos vários exemplos desta relação.

MARIA ESTELA GUEDES | Infelizmente, só uma elite culta encara o ato sexual com naturalidade, a maioria das pessoas está sujeita ao peso da cultura, e nessa cultura domina a moral religiosa. De outra parte, nem sempre a mulher é mais forte do que a moral religiosa, para se proteger de doenças e maternidades indesejadas. Outro tipo de situações, corrente na poesia e no mito, como o caso da prostituição sagrada, deve ser evitado na vida prática e corrente, pois arrisque-se o sacerdote a ir parar à prisão por abuso de menores que tenha à sua guarda. Casos de clímax devidos à contemplação de imagens sagradas podem ocorrer, claro, como aconteceu com Yukio Mishima, que teve o seu primeiro orgasmo diante de uma imagem de S. Sebastião, mas tais práticas *religiosas* parecem mais literárias do que reais e a excitação que despertam – em mim – fica próxima de

zero. Também é conhecido o ensaio de Lacan sobre os êxtases de Santa Teresa. Em países de cultura católica, mesmo entre ateus, e mesmo quando existem figurinhas obscenas no recinto sagrado, o elemento religioso coloca o erotismo dentro de uma arca frigorífica. Aliás não é só o religioso, é também a opinião pública, o bom senso.

SUSANA WALD | Para mim, se não há religiosidade, o ato sexual não tem interesse. Não se trata de religiões estabelecidas e hierarquizadas, mas de religião que é entendida como transcendência. O ato sexual, para mim, precisa ser transcendente.

VANESSA DROZ | Nenhuma. Sim, deve haver entre o ato sexual (repito: prefiro a atividade erótica) e a espiritualidade, que é outra coisa que não a religiosidade; a espiritualidade do cérebro com o corpo quando estão em sincronia.



FM | É possível fazer amor com um companheiro invisível?

AMIRAH GAZEL | Lembra o jogo que costumávamos jogar quando éramos crianças: *Meu amigo invisível*, uma projeção de nossos desejos, medos, sonhos, dar presentes para quem correspondia a você no sorteio... Porque não brincar com um invisível parceiro sexual isso o torna *apimentado* para o relacionamento surpresa, soa erótico. Apesar da religiosidade voltar ao assunto... hahahaha... Também podemos chamar esse amigo invisível: Masturbação. Ao contrário do que costumamos pensar, o orgasmo obtido sozinho é, com poucas exceções, mais intenso do que o obtido em uma relação sexual com um parceiro. Damos alegria ao corpo. Ele libera a tensão, cura doenças patológicas, fortalece o sistema imunológico liberando cortisol e as endorfinas liberadas na corrente sanguínea reduzem a depressão.

ANA MENDOZA | Na verdade, sozinha ou acompanhada fisicamente, é assim que deve ser, creio que o prazer de nossa sexualidade não deve depender de um ser ou elemento externo, devemos ter claro que os resultados não dependem de um terceiro, mas sim de nós com nosso interior e nós mesmas com o mundo. Concordo plenamente com a fantasia gerada por um parceiro na imaginação criativa, como a fantasia de uma pessoa existente em nossa vida que nos impulsiona e nos parece atraente. A fantasia que pode liberar e elevar, gerar um estado de prazer, pode ser utilizada como mais um recurso para a intimidade sexual.

ANA MIRANDA | A imaginação pode nos propiciar vivências extraordinárias e às vezes mais intensas do que a realidade.

BEATRIZ HAUSNER | Sim. Especialmente quando a pessoa amada não está presente no corpo, a pessoa o visualiza e sente, ouve sua respiração e olha em seus olhos.

BETTY VIDIGAL | Sim.

ELIANE ROBERT MORAES | Creio que sim, e talvez essa seja até uma modalidade bastante praticada no mundo contemporâneo. Pode-se fazer amor por carta, por telefone, por internet e até por transmissão de pensamento! O objeto do desejo, como sustentaram Pierre Louys, Louis Buñuel, Sade, Freud e tantos outros conhecedores do assunto, é sempre obscuro.

ESTER FRIDMAN | Pode-se imaginar um ato sexual e chegar ao orgasmo, pois tudo acontece em nossa mente. Mas somente com a imaginação não se consegue o circuito energético completo. Este só se dá com um parceiro visível e presente.

GISELDA LEIRNER | Não.

MARIA ESTELA GUEDES | Ah, sim, é perfeitamente possível e mesmo banal fazer amor com o presente a pensar no ausente.

SUSANA WALD | Se invisível se refere a ausente, acho que não. Se invisível é um jogo de não poder ver, me parece que sim.

VANESSA DROZ | Sim.



FM | Um homem e uma mulher fazem amor. Em que medida um é consciente do gozo do outro?

AMIRAH GAZEL | O objetivo do ato sexual é cultivar o prazer. A essência da vida nos mostra que somos um, o que nos leva a colocar intenção em nossas ações e atenção ao outro que é o reflexo de nós mesmos. Um dos momentos excelentes que há no ato sexual, é contemplar a cara de satisfação do amante quando o fazemos feliz, quando ele está desfrutando do êxtase que nossas carícias, atos etc. produzem nele... E isso, é claro, ocorre em ambos os casos. Um dos fatores da miséria humana é a chamada *batalha dos sexos*, que nada mais é do

que um sintoma da loucura coletiva, do separatismo e da busca do prazer individual, egocêntrico. A única razão pela qual muitos relacionamentos hoje não duram e se aprimoram mutuamente é porque eles esqueceram a verdadeira natureza da união entusiástica um com o outro. Eles simplesmente esqueceram os caminhos da natureza. Muitas vezes é esquecido que a vontade mútua de crescimento espiritual, alimentada pela paixão, pode se tornar extática, o Supremo.

ANA MENDOZA | Não há como determiná-lo, depende da inteligência emocional como assimilamos condutas e comportamentos, reações do outro, o quanto você está disposto a atender às necessidades físicas e espirituais, tudo depende da comunicação e do nível de confiança de um casal em poder discutir sobre sua sexualidade e sua forma de perceber o mundo e os mundos do casal, para alguns pode ser mais prazeroso, esquecendo-se de si e do outro. A troca pode ser saturante se formos bombardeados com tudo o que se refere à comunicação dos casais. Não há como determinar o pensamento do outro se ele não o expressar agora qual seria o propósito disso.

ANA MIRANDA | Quando há verdadeiro amor, o prazer de um é o prazer do outro.

BEATRIZ HAUSNER | A força do amor é tão poderosa que não apenas a pessoa está ciente do gozo do outro, mas também assume esse gozo como seu próprio gozo.

BETTY VIDIGAL | Acredito que inteiramente conscientes um do outro, embora muitos digam que o prazer sexual é sempre solitário.

ELIANE ROBERT MORAES | Não há resposta genérica. Isso vai depender de cada homem e de cada mulher envolvidos no jogo do amor...

ESTER FRIDMAN | Se a pessoa está inteira no ato, ela tem consciência do gozo do outro. Mas consciência é diferente de sentir. Por mais sensível e receptiva que a pessoa seja, ela não consegue sentir o gozo do outro, assim como não sente a dor do outro. Pode até sentir algo quando há bastante empatia, mas são raras as pessoas que conseguem sentir pra valer o que o outro está sentindo.

GISELDA LEIRNER | Quando há a perda em si mesmo de seu próprio gozo, o outro não existe. Só passa a existir quando a sua consciência se dirige ao prazer que se deseja dar ao outro.

MARIA ESTELA GUEDES | Em situação normal, um sente o prazer do outro, e é muito boa a sensação, é mesmo o ponto mais emocionante do ato sexual, a consciência da plena união, o apaixonamento. Porém a situação normal não é tão frequente como se pensa, de modo que o fingimento de prazer faz parte do ato sexual. Aliás o sexo está envolto numa grande teia mitificadora e mistificadora, porque o envolvimento não é livre: há sempre domínio e sujeição, por parte de um ou de outro. Na maior parte da população feminina do mundo, o fingimento nem existe, porque a mulher não sente prazer, não sabe o que isso é, e, caso sentisse, esse prazer seria indesejado e culpabilizado pela sociedade. Em certas culturas, a excisão do clítoris evitaria até a pergunta. Mas é porque essas atrocidades existem que assume importância a resposta das mulheres a inquéritos como este. A maior parte das mulheres continua sendo objetos sexuais, mesmo com maternidade no horizonte: para muitos homens, ocidentais e de cultura de topo, o máximo que conseguem dizer em louvor da mulher/esposa é que é a mãe dos filhos dele.

SUSANA WALD | Uma mulher sabe quando um homem sente prazer quando ele a penetrou. A vagina tem terminações nervosas semelhantes ao toque. Sente o que acontece com o pênis.

VANESSA DROZ | Isso depende do nível de consciência que cada um tem (1) de que o outro é outro; e (2) que esse reconhecimento não significa desejo de *comunhão* (o que dificilmente acontece entre os dois amantes). Cada um é sempre cada um, apesar da alquimia erótica ou do nível profundo de comunicação que possa existir. *Pensar o outro*, tão em voga nos dias de hoje, nem sempre culmina na plena consciência de quem é o outro ou do prazer que o outro quer/recebe. Esse *tornar-se um só* é uma construção.



FM | Há essencialmente alguma distinção entre o amor homossexual e o heterossexual?

AMIRAH GAZEL | Há muito considerada uma doença, a homossexualidade ainda é vista como algo *contra a natureza*, embora sua existência tenha sido comprovada cientificamente em mais de 450 espécies de aves e entre as girafas; no mundo animal, a bissexualidade predomina bastante e a homossexualidade exclusiva é rara (exceto em alguns ruminantes da América). Apesar disso, isso não nos fornece mais informações sobre essa preferência em humanos. Mais especificamente, os seguidores do *Tao* são pessoas sem nenhum tipo de tabu sexual e aconselham a sodomia dosada (não gay), por motivos de saúde e energia.

Como disse antes, a *Kundalini* é o despertar e ascensão da energia interna mais espiritualizada e para o homem/mulher, o sexo é como a prática do yoga. É uma mistura de diversão e uma certa disciplina. Um prazer controlado para melhorar a qualidade e transcender justamente aquela energia precedida pelo amor. Kundalini reverso, masculino/masculino, feminino/feminino, ou sodomia excessiva, não pode enviar energia em seu canal natural, levando à desvitalização da parte superior do corpo, muitas vezes com doenças e uma parte inferior do corpo mais pesada. É nesse sentido que ouvimos falar em reverter o fluxo natural da energia sexual. Nada moral, apenas uma antiga descrição de um fenômeno energético, tântrico e espiritual. Quanto à questão de escolher ou não a própria sexualidade, esse é um debate que ainda não foi resolvido nem no meio científico nem no psicológico (ou psicanalítico). Geneticamente nada está comprovado ainda. É plausível e lógico que a orientação sexual individual resulte de uma série de causas, de uma predisposição genética, de condicionamento familiar, psicológico e cultural como escolha subjetiva da sociedade. E o AMOR não entra em nada nisso, pois o Amor é incondicional, sem sexo, sem cor, sem forma, sem raça... AMOR, simplesmente Amooooooooooooor!

ANA MENDOZA | Não creio. Existem padrões que não podem mudar. O amor deve ser livre em toda a sua expressão. Sem mitos ou tabus, é uma entrega de algo íntimo a dois.

ANA MIRANDA | Sem nenhuma experiência na área homossexual, lembro apenas dos heterônimos de Fernando Pessoa, que são o outro sendo ele mesmo. Levam a crer que tudo é a mesma coisa. Amor é amor.

BEATRIZ HAUSNER | Acho que a expressão física deles é diferente, mas o amor não é diferenciado por gênero.

BETTY VIDIGAL | Não sei. Não tenho a menor ideia. Amigos homossexuais me fazem confidências, mas mesmo assim não sei se sentem o mesmo amor que há entre um homem e uma mulher.

ELIANE ROBERT MORAES | *O erotismo é uma ciência individual* – escreveu Robert Desnos, com quem concordo em gênero e número. Diante disso, fica difícil qualificar o amor de *homossexual*, *heterossexual* ou qualquer outra particularidade coletiva. Há o amor, e pronto.

ESTER FRIDMAN | Não creio que haja. Amor é amor, independentemente de os catalisadores serem homo, hetero, trans ou o que mais venha a surgir de possibilidades de gêneros.

GISELDA LEIRNER | Não tenho a menor ideia.

MARIA ESTELA GUEDES | Bem, os gêneros já vão em mais de cinquenta, só conheço três ou quatro: assexual, bissexual, pansexual, transexual, homossexual, heterossexual – não sei se *metrossexual* faz parte da série... O amor é mais amplo do que o sexo e diz a tradição que é cego. Em suma, não, não distingo, as pessoas amam, amam-se, isso é perfeitamente natural.

SUSANA WALD | No amor não há distinções. No ato sexual, suponho que haja.

VANESSA DROZ | Sim: aquela que tem a ver com os lugares que o toque percorre, os lugares por onde se fazem as interconexões e penetrações corporais. Fora isso, nada.



FM | Segundo Georges Bataille, não deveria haver separação entre erotismo e misticismo. Ele defende a existência de uma forma de santidade dionisíaca, relacionada ao excesso e à desmesura, que rejeita todo tipo de abstinência. Qual a tua opinião?

AMIRAH GAZEL | Desde que o homem existe, seu coração foi dilacerado por dois poderes vitais que o habitam: o sagrado e o eros. Toda a história das religiões é atravessada por esta dupla realidade: vamos para Deus e depois abandonamos o sexo ou, pelo contrário, o vivemos plenamente. Alguns consideram o eros um grande obstáculo no caminho espiritual, outros pensam que é a fonte de toda a espiritualidade. Se a mística é a união do amor com Deus e Eros, a energia vital do homem, que o impele a crescer, criar, unir e amar, como poderíamos separar a mística do erotismo? Voltando a Georges Bataille, nem o apolíneo nem o dionisíaco. Nem excesso de ordem, nem excesso de desordem e não há abstinência nisso, apenas a voluptuosa leveza do ser: Liberdade.

ANA MENDOZA | Gaëtan Picon o considera representante de uma *nova mística*, embora *sua experiência interior seja sem Deus*. Não é pouca coisa ocupar esse lugar em um Panorama da literatura francesa contemporânea em torno dos anos 1960. Mas Roger Shattuck não pôde perdô-lo por seu papel na reabilitação de Sade, por quem Bataille lutou ao lado de Jean Paulhan. A alegação a favor do Marquês acabou sendo o capítulo principal do livro *A literatura e o mal* (1957), ensaio com o qual – sempre segundo Shattuck – Bataille se lançou em um niilismo

próximo ao de Nietzsche. O crítico também adverte que Bataille planejava sacrifícios humanos – uma prática que realmente o obcecava – e denuncia os supostos maus-tratos do escritor a sua esposa e filha: aparentemente, eles estão documentados no livro de Marcel Moré, *Georges Bataille et la mort de Laura*. Ele elabora uma sutil interpretação da experiência mística associando-a ao voo nupcial do drone, um exemplo na natureza de até que ponto a consumação da vida é ao mesmo tempo a morte. O místico seria um drone lúcido, ciente do propósito de seu voo. O que nos escritos carmelitas é chamado de *prazer amoroso* seria equivalente a um impulso temporariamente paralisado na vertigem, já que os estados teopáticos são definidos por várias formas de desapego da vida. Bataille retoma uma ideia-chave em sua visão da atividade sexual, como a relação entre orgasmo e morte, e lembra que alguns chamam a consumação de *pequena morte*. Convém não perder de vista, porém, que Bataille considera o erotismo uma busca independente do fim natural do ato sexual. Para ele, o erotismo é, claro, transgressão: uma forma complexa de pular o proibido sem esquecer que é proibido, pois o prazer aparece ligado à culpa.

ANA MIRANDA | É belo o tesão místico. E acredito piamente na santidade dionisíaca. Mas respeito também as pessoas com espírito minimalista, e as que preferem se abster. Sexo não é obrigação.

BEATRIZ HAUSNER | Concordo com o Bataille. Eros pode levar o ser a um estado de êxtase. Sinto que o excesso a que Bataille se refere é um estado de espírito. Ou seja, a mente tem a capacidade de transformar a emoção que se sente ao amar, as sensações físicas que são experimentadas, em transcendência mística.

BETTY VIDIGAL | Sou a favor dessa coisa *dionisíaca relacionada ao excesso, à desmesura, que rejeita todo tipo de abstinência*. Mas não enxergo nada de místico nisso, não no sentido de que exista alguma divindade que preside essa suposta santidade. Mesmo a palavra santidade não me soa adequada.

ELIANE ROBERT MORAES | Bataille foi um dos pensadores mais obstinados em explorar os pontos de contato entre o plano erótico e o místico. Acho que ele tirou conclusões extraordinárias dessa exploração, embora esse campo ainda se mantenha inesgotável, sempre convidando a novas e inesperadas interrogações. Fico com Henry Miller: *Falar do obsceno é quase tão difícil quanto falar de Deus*.

ESTER FRIDMAN | Claro que erotismo e mística estão ligados, mas nos últimos duzentos anos tornou-se muito raro encontrar pessoas místicas, pois isso está fora de moda. O Iluminismo e o Positivismo desclassificaram os místicos.

Com relação ao excesso, não são todas as pessoas que gostam. E dos que gostam, já vi muitos irem à falência por isso (risos). Agora, no que diz respeito à santidade dionisíaca relacionada a esse excesso, neste período histórico materialista que vivemos é só na teoria. Na prática, no Ocidente só existiu na época de Dionísio, assim como a tragédia grega só existiu na passagem do séc. VI ao V a.C. São fenômenos pontuais no tempo e no espaço, que muitos querem copiar, mas sem a plenitude.

GISELDA LEIRNER | Não se trata para Bataille do amor de Deus, mas do erotismo sagrado. Erotismo cujo objeto se situa além do real imediato e que está longe de ser redutível ao amor de Deus. No sacrifício há a morte ou a destruição do objeto.

MARIA ESTELA GUEDES | Eu acho tudo isso fantástico de um ponto de vista poético, intelectual. É fascinante interpretar textos à luz da filosofia, invocando Georges Bataille, o que já fiz diversas vezes, por exemplo, para analisar a obra de João César Monteiro, cineasta português de tendências sado-masoquistas, cujo maior escândalo foi a longa metragem *Branca de Neve*, só com banda sonora, porque o resto é em 90% écran negro. Então, interpelado por um jornalista, ele defendeu-se de modo genial, argumentando que tinha realizado o filme, cito, *do ponto de vista do olho do cu*, sabendo nós, porque Georges Bataille o garantiu, que esse olho também é sagrado. Qual era mesmo a pergunta? Céus! Uma vez uma pessoa da mesma área transgressora e libertina de João Cesar Monteiro chocou-me até à raiz, ao confessar: *Aquilo de que realmente gosto, no sexo, é do normalzinho... Et tout le reste était littérature...* Na vida quotidiana, é penoso imaginar a abstinência ou o empanturramento sexual relacionados com a santidade seja de quem e do que for.

SUSANA WALD | Estou de acordo com Bataille.

VANESSA DROZ | Fundamentalmente, concordo com a santidade dionisíaca. Orgia e rito religioso podem ser a mesma coisa e o corpo o veículo, o instrumento para perceber que somos uma espécie (com todos os *instintos sagrados* que isso implica), *homo animalis* (não sei se o conceito existe). No entanto, por trás dessa questão há considerações éticas: pode-se pensar que excessos e desmesuras são bons e, portanto, justificariam certos comportamentos eróticos ou sexuais, como estrangulamento por orgasmo ou sadomasoquismo. Eu me preocuparia, sobretudo, nas relações de poder, a que estaria sujeita a mulher ao justificar isso.



FM | Lembro-me de uma frase-relâmpago do Marquês de Sade: *O homem nasce para gozar e só pela devassidão conhece os mais doces prazeres da vida; somente os tolos se contêm.* Há quem defenda que a devassidão exclui toda a possibilidade de amar. Estás de acordo? Se sim, que outros aspectos estão impedindo a realização do amor?

AMIRAH GAZEL | Ahhhhhh! O Marquês de Sade, maravilhoso e succulento por sua contribuição poética, foi importante para abrir mentes naquela época e alguns anos depois. A ficção literária de Sade continuará sendo fonte de inspiração. Na verdade, se começarmos a analisar, hoje a licenciosidade soa como excesso, e na licenciosidade há escravidão, abuso, é uma condição que realmente não respeita os direitos dos outros. Entre muitos dos desafios que temos pela frente, pergunto-me: e o desafio da erotização da nossa sociedade? Libertar o desejo, descartar o proibido, desfrutar sem restrições... A sociedade moderna se orgulha de rejeitar todos os tabus e morais restritivos. A utopia é sedutora... O erro é acreditar que tudo isso não tem consequências. Em vez de experimentar uma revolução sexual real e libertadora, uma hipersexualidade foi desencadeada em nosso cotidiano. A pornografia é onipresente nos espaços públicos, na publicidade, na moda, na literatura, na arte, na televisão, na internet... O que pensamos da sexualização de menores? O que será dos meninos e meninas no futuro? Até onde vamos permitir que a sociedade mercantil e a pesquisa abusem da infância dos pequenos? Acho que valeria a pena refletir sobre a objetivação do ser humano em geral para não nos tornarmos escravos do nosso próprio corpo. Como proteger ou criar um espaço para o amor neste desencadeamento obscuro descontrolado? Amor é liberdade! O amor não está diretamente ligado à sexualidade. A sexualidade é um componente para apreciá-la. Parafraseando Anacarsis: *Você tem que saber controlar sua língua, seu coração e seu sexo.*

ANA MENDOZA | Creio que são apenas mitos e crenças sexuais comuns, é uma vaga orientação primitiva. Tentar manipular e subestimar com isso de que *somente os tolos se contêm.* O próprio amor nos mostra a liberdade, a não dependência do outro, a fidelidade à nossa própria natureza, homem ou mulher, desejo e paixão, qualquer ato que impeça isso, sob suas regras impõe sobre nós como amar, ou nossa própria sexualidade, passa por cima de nossas necessidades mais básicas, acredito que o amor e a liberdade pertencem às pessoas inteligentes. Sade é muito mais que um libertino, embora compartilhe com eles alguns pontos cardeais (a afirmação da liberdade absoluta dos indivíduos, a revolta contra Deus, o desespero, a paixão por quebrar qualquer limite). O único impedimento para que isso não funcione é nossa falta de personalidade definida por seguir qualquer corrente, seja ela real ou não. Concordar com o resto sem concordar com nosso desejo e natureza. A crítica da razão sexual não pode passar por cima de nossa

própria necessidade, os mitos se opõem apenas às transformações da alma. Em primeiro lugar, não se deve esquecer que Sade é, além de perverso, um puro oportunista político.

ANA MIRANDA | Acho que no amor cabe também a experiência de devassidão, desde que na intimidade e com respeito.

BEATRIZ HAUSNER | Para mim, o amor implica a possibilidade de dar-se inteiramente. É uma coisa difícil de fazer com mais de uma pessoa ao mesmo tempo. Pelo menos para mim é: temo que isso signifique minha destruição. Há, na intensidade do amor, o risco de ir além do que é possível suportar como seres de carne e osso. Nesse sentido, a expressão artística fornece um meio para a realização absoluta. A licenciosidade implica prazer com muitas pessoas, muitas vezes ou não. Não excluo que haja quem experimente o amor através da devassidão, mas desconfio que haja aí um grau de insatisfação...

BETTY VIDIGAL | Não sei se são *tolos* os que se contêm; conheço pessoas inteligentes que são frugais, moderadas, disciplinadas. Não têm nada de tolas. Essa contenção que praticam não serve para mim. É boa para elas e eles. Mas como pode alguém pretender decidir de que forma os outros devem atingir *os mais doces prazeres da vida*? São tão diferentes umas das outras, as pessoas! Sade disse isso? Ou é um personagem dele que diz isso a outro? (me parece mais provável!) – São coisas diferentes, concorda? Nem tudo o que nossos personagens dizem é o que pensamos. Começa que a palavra *doce, doux*, não parece muito *sádica*.

ELIANE ROBERT MORAES | O ponto de vista sadiano implica a negação absoluta das afeições amorosas. Essa recusa é mil vezes reiterada por seus personagens devassos e muito particularmente por suas principais libertinas, não raro iniciadas em bordéis, como é o caso de Juliette e da Madame de Saint-Ange, que sintetiza em *La philosophie dans le boudoir: Amo demais o prazer para ter uma só afeição. Infeliz da mulher que se entrega a esse sentimento! Um amante pode fazê-la perder-se, enquanto dez cenas de libertinagem, repetidas a cada dia, se ela assim desejar, se desvanecem na noite do silêncio logo que consumadas*. É difícil – e, eu diria, impraticável – confrontar a matéria viva da nossa existência pessoal com as figurações do impossível que se oferecem num texto de ficção como este. Não creio que se trata de concordar ou não. No caso de Sade, a gente aceita entrar no imaginário que ele nos propõe, ou não...

ESTER FRIDMAN | As pessoas não são iguais, algumas são naturalmente libertinas, outras não. Algumas têm a sexualidade latente e a vivenciam o tempo

todo, outras direcionam a energia para outra coisa. A libertinagem não exclui o amor, de forma alguma. O que impede a realização do amor é o medo da entrega.

GISELDA LEIRNER | A imaginação é fugidia e enganadora. Não ha libertinagem sem a imaginação, apesar desta se deixar apreender por inteiro finalmente através dos movimentos espontâneos do corpo e da imaginação.

MARIA ESTELA GUEDES | E em que se fundamentava Sade para garantir que o homem nasce para gozar? Toda a filosofia já tentou descobrir qual a finalidade da nossa presença na Terra e as respostas são mais interessantes do que a pergunta porque enchem bibliotecas. Os meus mais doces prazeres da vida não foram proporcionados pela libertinagem sexual, mas é verdade que o amor, na sua completa realização, proporciona momentos de grande felicidade. É bom ler Casanova, Montesquieu, Laclos, Sade, mas na obra erótica há limites a partir dos quais o ato sexual, ao manifestar-se como perversão, nos força a mudar de canal. Nada nos obriga, nem sequer a aura dos *libertins de moeurs* e dos *libertins d'esprit*, a ver alguém fornicar uma galinha, a esfaquear o parceiro ou a lamber excrementos. Nada obriga em arte e nada à arte reprimo. Na vida prática e corrente, se as patologias se manifestam, causando desgosto ou terror, há que fugir delas.

SUSANA WALD | O amor deve ser realizado em um ato de total liberdade. Liberdade que cada lado do casal deve assumir. Somente é libertinagem o que uma parte do casal não aceita como prazer.

VANESSA DROZ | Muito me preocupam algumas dessas questões que aparentemente buscam respostas abrangentes. Neste caso particular, em que se apresentam duas opções polarizadas – que, ao mesmo tempo, são absolutas – só posso responder que entre os dois extremos há um leque muito amplo de possibilidades com infinitas variações de prazer / contenção / inteligência/amor / devassidão / estupidez / animalidade / busca / conhecimento / raciocínio / dedicação / desapego... e um longo etc.



FM | Somente o amor deve justificar a busca pelo ato sexual? O ato sexual é o único reflexo do amor?

AMIRAH GAZEL | Um grande número de pessoas confunde sexo com amor e com fazer amor. Devemos admitir que a sexualidade desafia fundamentalmente a vida a dois e se assim for, então não há outros valores no casal... Sexo + Amor = Fazer Amor. Fazer Amor é uma experiência comum. Se fizermos uma análise

objetiva, não é necessário conhecer ou amar seu parceiro para fazer sexo. No entanto, a maioria pensa que o sexo é mais prazeroso quando há amor. Quando amamos, uma sensação de plenitude nos invade da cabeça aos pés, todo o nosso ser quer ser amado e amar. Então nossa libido é massivamente mobilizada e gera intenso amor erótico. Há tantas maneiras de amar. É o grande mistério, como disse Erick Fromm:

Conhecemo-nos e, apesar de todos os esforços que podemos fazer, não nos conhecemos. Conhecemos nossos semelhantes e, no entanto, não os conhecemos, porque não somos uma coisa, nem nossos semelhantes. Quanto mais avançamos nas profundezas do nosso ser, ou do ser dos outros, mais o objetivo do conhecimento nos escapa. No entanto, não podemos deixar de sentir o desejo de penetrar no segredo da alma humana, no âmago mais profundo que é ele. O amor.

ANA MENDOZA | Não. Para uma pessoa que desempenha suas funções mais básicas isso pode ser normal, quem sabe para quantos funciona. Alguns certamente se acostumam e pensam que isso é o que eles têm porque não se propuseram a ver o que está além de um simples ato sexual. O ato sexual pode ser concebido sem amor, o amor tem infinitas maneiras de ser feito e o ato sexual é mais uma opção da lista. Para conceber o amor, existem infinitas maneiras.

ANA MIRANDA | O sexo sem amor é um vinho sem espírito.

BEATRIZ HAUSNER | O amor erótico pode ser explorado de muitas maneiras. O ato sexual não é a única expressão de amor. A busca do ato sexual pode ser separada do amor; o sexo pode ser a realização do puro prazer, à parte do amor.

BETTY VIDIGAL | O ato sexual não é o único reflexo do amor. Nem deveria ser. O amor não é o único motor para o ato sexual. Nem deveria ser.

ELIANE ROBERT MORAES | Se retomarmos as palavras de Robert Desnos, que concebe o erotismo como *ciência individual*, cabe a cada qual compor as suas justificativas, ou até mesmo nada justificar.

ESTER FRIDMAN | De forma alguma. Ato sexual e amor são coisas distintas. Atração sexual pode ocorrer instantaneamente, enquanto o amor requer tempo, pelo menos até que os envolvidos se conheçam um pouco. Às vezes calha de duas pessoas se amarem e sentirem atração sexual uma pela outra, mas dificilmente as duas coisas duram muito tempo. Ou acaba o amor, ou acaba a atração, ou ambos. O amor é algo muito mais complexo que o ato sexual, pois está diretamente ligado

ao emocional e quase ninguém é emocionalmente saudável. Quando a pessoa mistura ato sexual com emoção, o que é mais comum entre as mulheres, ela fica presa ao parceiro e pode confundir isso com amor.

GISELDA LEIRNER | O ato sexual não é o único reflexo do amor. O amor revela o transitório como sendo um absoluto, tendo o sentido ambíguo como a própria vida.

MARIA ESTELA GUEDES | O amor sobrevive sem sexo, o sexo sobrevive sem amor. Quando ambos se conjugam, temos oportunidade de ser felizes, mas ainda falta o bom desempenho, a disponibilidade física e psíquica etc.. Os momentos de plenitude são raros.

SUSANA WALD | O amor pode ser vivido sem qualquer ato sexual. O ato sexual não é o único reflexo do amor.

VANESSA DROZ | Não, para as duas perguntas.



FM | Segundo Charles Fourier, *no amor, a felicidade do homem é proporcional à liberdade de que gozam as mulheres*. Aos olhos do amor, qual deve ser o equilíbrio ideal entre homem, mulher e sociedade?

AMIRAH GAZEL | Como observei anteriormente, uma das guerras mais antigas da humanidade é: *A guerra dos sexos*, a guerra entre homens e mulheres. Causa de grandes desastres na história até o presente. Se eu disser mulher, o que você acha? Casa ou escritório? É aqui que surge o problema. O século XXI poderá então ser o século das mudanças, com a esperança de ver surgir uma solução para esta contradição. É fato que a sociedade contemporânea está submetida à diferenciação de gênero. O homem é um e a mulher é outro. No entanto, essa regra só existe por causa de nossa herança histórica: o homem no trabalho e a mulher como dona de casa. Esse tipo de estereótipo persiste, apesar das lutas que vêm ocorrendo em muitos países do mundo em prol da igualdade de direitos entre homens e mulheres. Como pode um mundo que se diz moderno aceitar – ainda – tamanha ignorância? Obviamente, a igualdade perfeita não existe. A sociedade pode aproximar-se de uma convivência harmoniosa, aceitando a diferença complementar entre os dois gêneros. É importante destacar que o compromisso entre homens e mulheres é essencial para sair da escuridão. Devem empoderar-se individual e conjuntamente com seu ser.

ANA MENDOZA | Fourier considera que todos os seres vivos são governados pela atração: os planetas e os animais, incluindo o próprio homem. A atração apaixonada é uma lei natural que deve nortear a vida do ser humano, é um ímpeto que deve guiar e conduzir as pessoas a estabelecerem relações, a trabalharem, a desfrutarem de seus corpos e a realizarem movimentos ritualizados pautados pela estética. Deveria haver igualdade e equilíbrio, mas atualmente há apenas uma acirrada competição entre ambos os sexos e a luta por uma posição individual de poder na sociedade. O amor é relegado e não importa quando não é a prioridade para o sucesso no mundo. São muito poucos os que reconhecem que suas vidas estão marcadas ou sob o olhar do amor.

ANA MIRANDA | Aos olhos do amor, é a poesia.

BEATRIZ HAUSNER | A liberdade no amor é felicidade para homens e mulheres. Amor = felicidade = liberdade. Para que essa equação funcione, deve haver igualdade entre os amantes. Essa igualdade, concebida no amor, resultará em uma sociedade melhor. Pelo menos é a minha opinião, que é libertária.

BETTY VIDIGAL | Charles Fourier disse isso? Espantoso. Mas deve ser verdade. Basta ver que hoje são poucos os bordéis, certamente porque os homens convivem com mulheres mais livres. Antes precisavam pagar mulheres que se comportavam de forma *livre*.

ELIANE ROBERT MORAES | Prefiro acreditar que Fourier esteja correto em suas lúcidas considerações, mas nada mais posso dizer sobre isso. Quisera eu conhecer os segredos vistos pelos *olhos do amor*...

ESTER FRIDMAN | Eu discordo de Fourier. Pelo menos no Brasil é mais comum encontrar homens que não querem mulheres livres como companheiras. Quanto ao equilíbrio homem, mulher e sociedade, a sociedade exige compromisso, e quando se assume um compromisso abre-se mão, ao menos em parte, da liberdade. Perante a sociedade brasileira, a pessoa que muda de parceiro o tempo todo, estando ou não comprometida, não é muito bem vista. O equilíbrio ideal entre homem, mulher e sociedade aos olhos do amor só ocorre naqueles raros casos de casais que combinam muito em quase tudo. Com um alto grau de cumplicidade é mais fácil viver bem enquanto casal inserido na sociedade.

GISELDA LEIRNER | Esta pergunta me parece truncada. O que tem a ver a felicidade do homem com a liberdade das mulheres? O equilíbrio ideal entre homem, mulher e sociedade é um problema de ordem social. Nada que ver com o amor. Ou não entendi a pergunta?

MARIA ESTELA GUEDES | Quantas mulheres livres terá conhecido Charles Fourier? Ter-se-á ele sentido feliz alguma vez? É possível gerir os negócios da família com teses marxistas, aliás ela está gerida por teses ancestrais, não parece é que o amor se acomode com preceitos constitucionais. Entendo, entretanto, que melhor andariamos respeitando a Lei do que a Moral religiosa em matéria de sexo: se a Lei consagra o casamento homossexual, por exemplo, deviam ser punidos todos os que discriminam os homossexuais.

SUSANA WALD | Fourier considera isso do seu próprio ponto de vista, como homem. Propõe a liberdade das mulheres, uma coisa excelente. O equilíbrio ideal entre homem e mulher se dá na liberdade que ambos concedem um ao outro. A relação dessa liberdade com o que a sociedade admite é uma questão inteiramente diferente. Idealmente, em sociedades onde a liberdade sexual é admitida, não haveria necessidade de esconder o dia ou a noite nas atividades que os amantes desejam ter. Esse tipo de liberdade total não existe em nenhuma sociedade que eu conheça. Diz-se que havia grande liberdade sexual em algumas ilhas do Pacífico Sul e certamente há muita liberdade sexual em sociedades como as escandinavas.

VANESSA DROZ | O equilíbrio deve ser baseado no conhecimento; o respeito baseado no conhecimento do corpo do outro, dos desejos do outro, da liberdade do outro, da poesia que existe entre os dois. No caso da *sociedade*, seria preciso ver se ela fornece as condições materiais e ideológicas para essa liberdade que as mulheres possam gozar (em termos muito gerais). A citação de Fourier é linda, embora não deixe muita clareza que existam homens que estão vivendo dessa maneira. Se houver (bem, deveria haver), meus respeitos e um abraço do tamanho do planeta para cada um deles.



FM | Que papel podem desempenhar as obscenidades e as perversões na realização do ato sexual?

AMIRAH GAZEL | A sedução perversa não tem afetividade, pois o princípio de funcionamento é perverso justamente para evitar qualquer afeto. Esses tipos de jogos são um processo de destruição encenado. A princípio podem ser pequenas intimidações, frases inócuas, mas depreciativas, cheias de insinuações que são dolorosas, humilhantes ou violentas. A repetição constante desses atos torna óbvia a agressão. Pode levar anos para aprender sobre o processo de destruição inconsciente que é posto em movimento. É um crime perigoso. E longe do que podemos pensar e do que a mídia costuma dar como impressão, os

perseguidores nem sempre são homens, muitas mulheres são tiranas domésticas. O sexo não importa, o motor do núcleo perverso é a inveja, o propósito da apropriação. A inveja é um sentimento de desejo, ódio e irritação. Essa é uma mentalidade agressiva que se baseia na percepção do que o outro tem e do que é desprovido. É muito complexo e são conceitos muito amplos. As perversões são as falhas da sociedade. Por exemplo: Shibusawa Tatsuhiko em 1972 – tradutor de Georges Bataille e do Marquês de Sade –, publicou um ensaio intitulado: “Introdução às coleções de meninas” no qual desenvolveu a ideia de que as meninas são, por definição, um objeto e que desperta nos homens o desejo de fazer uma coleção, ou seja, guardá-las em uma caixa e possuir várias delas, como espécimes. O autor conheceu no Japão do pós-guerra um sucesso fenomenal no campo do erotismo público. A imagem da *menina na caixa* tornou-se uma perversão em um determinado contexto cultural. As consequências que este teste poderia causar não foram levadas em consideração. Uma loucura. Acho que quando usamos jogos perversos podemos começar a falar em *desvio sexual*, ou seja, a necessidade de agravar os atos por prazer pessoal.

ANA MENDOZA | Para alguns pode ser uma forma de catapultar, não é o meu caso. Eu até acho que é a maneira mais poderosa de me tirar da cama (risos), não questiono os gostos do que é gatilho para cada pessoa. Isso não funciona para mim. É afiado. Faca na minha garganta.

ANA MIRANDA | Importante é os amantes sentirem afinidade.

BEATRIZ HAUSNER | Além do incentivo para realizar o ato sexual em si, não acho que obscenidades ou perversões desempenhem algum papel. Ou seja, sua função é superficial e não servem à realização mística do amor.

BETTY VIDIGAL | Taí uma coisa puramente pessoal. O que é obsceno pra um pode não ser pra outro. O que é casto para um pode ser praticado por outro justamente porque considera aquilo obsceno e só gosta do que é obsceno. Assim também com as perversões. Certamente há práticas cotidianas vistas como inocentes por alguns casais e que outros consideram perversas – mas também praticam. Justamente porque lhes parecem perversas, e por isso são atraentes. E há pessoas que abominam qualquer tipo de prática que lhes pareça obscena.

ELIANE ROBERT MORAES | *A cada um, sua mania* – diz Sade numa de suas cartas. Consideradas sob esse ângulo, *obsценidades e perversões* (mas o que são, mesmo?) podem ser vistas como meios de expressão de nossa singularidade erótica. Contudo, há que se ter o cuidado de não transformar isso num *programa de ação* que justifique a violência sexual, contra qual sempre haveremos de lutar.

ESTER FRIDMAN | Para responder a essa pergunta teríamos que definir os termos obscenidade e perversão, uma vez que o que é obsceno e perverso para uma pessoa pode não ser para outra. Países muito moralistas como o Brasil rotulam muitos comportamentos naturais, ou seja, de acordo com a natureza, como obscenos. Isso é uma herança que herdamos de uma cultura extremamente católica como a portuguesa. A questão da perversão é mais complexa ainda pois vai desde a simples recusa de seguir as normas sociais até o sadomasoquismo. A recusa em seguir regras eu vejo como altamente saudável em uma relação sexual; já o prazer na dor, seja em provocá-la ou recebê-la, eu vejo como uma forma de vivenciar o sexo por pessoas que deixaram que a reprimissem na fase de afloramento sexual. Isso não quer dizer que todas as pessoas reprimidas encontrem prazer na dor. Quando o instinto é vivenciado naturalmente, como nos animais, por exemplo, não existe perversão.

GISELDA LEIRNER | Voltamos ao Marquês de Sade: *O homem nasce para gozar e só pela devassidão conhece os mais doces prazeres da vida; somente os tolos se contêm.*

MARIA ESTELA GUEDES | Tenho lido que são excitantes, tudo depende dos indivíduos envolvidos. Por mim, não preciso deles, preciso dos preliminares normais – carícias leves, pouca conversa, nada de beijos, especialmente muito salivados – e o resto, se cumprir a receita de que o máximo é o mínimo, deixa-me feliz e recompensada.

SUSANA WALD | *Obsceno e perverso* são adjetivos que expressam as limitações da liberdade, tanto na sociedade quanto no casal. Parece-me que o obsceno e o perverso ocorrem em sociedades onde há muita repressão sexual. A força da energia sexual é enorme e se o seu fluxo livre é impedido, apresenta-se com aspectos negativos. Acho estupro obsceno e perverso. A objetivação do outro é obscena e perversa. É obsceno e perverso que uma parte do casal tenha prazer sem ter prazer pela outra.

VANESSA DROZ | Um papel muuuuuuito importante para aquelas pessoas que só podem obter prazer graças a obscenidades e perversões.



FM | Na criação artística há muitos casos em que a realização de um gênero é uma espécie de compensação por outro gênero em que não foi possível alcançar uma satisfação intensa. Por exemplo, um escritor que também pinta, ou um

pintor que também compõe canções. Poderia o ato sexual servir de compensação para aquele que não pode amar?

AMIRAH GAZEL | A arte e o ser humano são inseparáveis. Não há arte sem ser humano, mas talvez também não haja ser humano sem arte. Acontece que a arte rege muitas das manifestações emocionais e intelectuais do ser humano, e é uma das formas mais importantes e diversas que temos de comunicar e transmitir emoções e realidades que vão além da nossa consciência. Porque arte é comunicação; e a comunicação é necessária e importante para o ser humano. A criação artística não tem limites, portanto não há restrições para o artista que se obrigue a usar a mesma ferramenta de expressão por toda a vida, mas é natural que o artista se permita experimentar outras formas de expressar seu inconsciente. Não há amor sem história, embora às vezes o amor cause tantas histórias. Amar pode ser doloroso, pode trazer no indivíduo, desde a infância, uma marca psicoafetiva que busca satisfazer-se ou compensá-lo por outros meios, inclusive o sexo. Isso em casos patológicos, por assim dizer. A humanidade está imersa na troca ocorrida no final do século XX, que é a tendência à esterilidade sensual e emocional, onde todos os substitutos são bons substitutos. *Sexo seguro, Sexo cibernético, Clonagem, Viagra...* O ser humano duvida dos encontros, toca, sente, ama, procria, deseja. O contato com a outra pessoa parece assustador. Você não o conhece, você não se reconhece. Mais de cinquenta anos após o apogeu da liberação sexual deliciosamente excessiva e dominada pela culpa, a humanidade se encontra com corações e corpos a meio bastão, libido baixa e sem fantasias. Para piorar as coisas, desde a década de 1980, o sexo paira em torno do perigoso, e o espectro plano da AIDS paira sobre o amor de curta duração. O ocidente enaltecendo os sentidos e a sensualidade... Então, fomos procurar em outro lugar para recarregar. Os estadunidenses anteciparam o movimento da Nova Era, tijolos gigantescos e fás místicos para o mal irracional. No entanto, por meio dessa forma espiritual, ressurgiram tradições esquecidas ou ignoradas que parecem oferecer soluções para nossos problemas existenciais, inclusive os sexuais. Proporcionando-nos um refinamento oriental no pensamento, no ritual do amor, na transcendência do êxtase, no ritual erótico... enfim, o sublime, longe de nossos dogmas judaico-cristãos que negam qualquer noção de prazer. Para que saibamos que amamos? Talvez seja melhor, de fato, não saber, como nos ensina o mito de Psique. Heroína da mitologia grega que compartilha com o deus Eros, noites acesas em chamas voluptuosas. Com a única condição imposta a esse amor, que a jovem nunca procure ver seu amante. Por curiosidade, ela o vê e perde o amor. Psique foi forçada a passar por uma série de desafios e experiências para recuperá-lo. Mas o que é o amor? Aquela coisa que saiu quem sabe de onde, que chega a algo que não sabemos bem o que é, porém, o amor pode inclinar nossas vidas. Algumas pessoas perdem regularmente suas chaves, outras torcem seus tornozelos ou pulsos, outras sofrem repetidos acidentes de carro, e assim por

diante, sem questionar a natureza dos atos. Bem, o amor talvez seja apenas o equivalente a um ato fracassado, no sentido de que você pode viver cinco anos, dez anos ou uma vida inteira, sem sequer questioná-lo.

ANA MENDOZA | Acho que não. Como pode amar quem não pode criar... e muito menos uma obra de arte? Para quem pinta, escreve, o ato de criar é uma das formas mais intensas de prazer, satisfação e sobretudo de amor. Pode ser que um artista que não tenha um parceiro estabelecido mostre a criação como compensação, mesmo que seu trabalho seja de qualidade sobre-humana, estou falando de estética, expressão, quantidades, só que acho que um ser humano que tem parceiro, ou tenta ter um e até se encontra em estado de conquista todos os dias quando acorda, que está constantemente apaixonado ou animado por seu trabalho e todo o seu trabalho se multiplica, ele atinge um estado de clímax durante o processo com um iminente resultado que não tem fim e seduz através de sua amostra. Ou assim tenta fazê-lo.

ANA MIRANDA | Sim. O ato sexual pode propiciar uma aproximação humana. E até despertar amor onde ele não existe.

BEATRIZ HAUSNER | É possível, sim. Visto dessa forma, o ato sexual é uma forma de sentir paixão, mesmo que seja puramente física e possa satisfazer uma necessidade emocional que se aproxima do amor.

BETTY VIDIGAL | Não acredito nisso de compensação. Em Arte, há gente muito talentosa, que recebeu todos os dons. Alguns se concentram só numa manifestação artística, os que se dividem em mais de uma é porque podem se dividir. Tenho certeza de que há pessoas que não conseguem amar, que nunca se apaixonaram, não sentem falta disso, mas mesmo esses têm o direito de ter prazer sexual, não? Não se trata de compensar, não se trata de uma coisa em vez de outra, não é sexo em vez de amor, nem mesmo em vez de sexo com amor. Como a pessoa nunca se apaixonou, é sexo, e só. E tudo bem. Sem grilos.

ELIANE ROBERT MORAES | Talvez, e não seria nada mal considerarmos *o ato sexual como uma das belas artes*, como fez o genial Thomas de Quincey com o assassinato. Gostei!

ESTER FRIDMAN | Nada irá compensar aquele que não consegue amar. Melhor do que satisfação é realização. Sentir-se realizado no ato criativo ou no ato sexual é muito melhor do que sentir-se satisfeito. Satisfeita eu me sinto depois de uma boa refeição.

GISELDA LEIRNER | Sendo tudo libido, não somente o ato sexual, podemos dizer que a arte, não importando qual seja sua expressão, é sempre uma força vital, que reside em todo o indivíduo, e que pode se expressar de uma ou outra forma. Não acredito em uma criação que se exprima como compensação.

MARIA ESTELA GUEDES | Há muitos artistas polígrafos e polivalentes, mas não creio que a arte substitua pessoas e afetos. Pode alimentar-se de desejo, de paixão, mas a publicação de um livro, a realização de um filme, a composição de uma ópera, não substituem uma pessoa amada, podem é distrair do luto.

SUSANA WALD | Não concordo com a primeira frase, que me parece aplicável a uma visão freudiana da sexualidade. Eu pinto e escrevo. Na pintura trabalho na linguagem que se expressa visualmente. Na escrita eu trabalho no verbal. O ato sexual é uma atividade em si que pode ocorrer sem a mediação do amor. Pode ser a satisfação de um desejo decorrente de um fluxo hormonal imparável. O sexual não compensa o amor, nem o amor compensa o sexual. São elementos paralelos que, ao se fundirem em um único ato, dão origem à possibilidade de transcendência.

VANESSA DROZ | (1) Quando um artista de uma disciplina se lança em outra, não é necessariamente porque não alcançou *intensa satisfação*. Todos os artistas (escritores, arquitetos, músicos etc.), além de se aprofundarem em outras disciplinas porque é necessário para sua formação e trabalho criativo, têm uma segunda e às vezes até uma terceira paixão. Existem algumas coisas (ideias, sentimentos, conhecimentos etc.) que só podem ser expressas em um determinado meio, da mesma forma que nem tudo que um artista plástico pensa pode/deve ser feito através da pintura. Enfim, a criação não é um processo de total insatisfação? Fica um produto (o poema, a sinfonia, o edifício), mas um produto, sempre, da insatisfação. (2) E sim, o ato sexual poderia funcionar como uma compensação para quem não ama, como a compulsão de limpar, tornar-se um *serial killer*, torturar animais, plantar bombas (em pequenos espaços ou jogá-las em grandes espaços, como cidades ou países inteiros). Ao contrário dessas outras instâncias, a realização do ato sexual poderia convencer aqueles que não amam, mas fazem sexo, que o ato sexual é seu ato de amor, que eles realmente amam pelo simples fato de realizá-lo (o ato sexual).



FM | Qual é o teu entendimento da prática de uma metafísica do sexo?

AMIRAH GAZEL | No livro de Julius Evola: *Metafísica do sexo*. O que é metafísica? Evola dá dois significados, a definição padrão: filosofia que trata do ser, seus princípios, suas propriedades e suas causas primeiras. E a segunda que vem da etimologia grega: *metá depois, além* e *phýsis natureza*: é a ciência do que está além do físico. Sobre o sexo e as relações entre os sexos, Evola diz que só a metafísica tem algo de válido a dizer:

...que em qualquer experiência intensa de eros se estabelece um ritmo diferente, uma corrente diferente e leva à inversão e transporta ou suspende as faculdades ordinárias da pessoa humana, produzindo uma abertura para um outro mundo. Algo que sempre soubemos ou intuímos...

A experiência do sexo e do amor leva a uma mudança no nível de consciência uniforme, física, e às vezes até mesmo a uma certa superação do condicionamento do eu individual e à emergência ou inserção momentânea, na consciência, de modos de ser profundo no caráter. Estabelece-se uma corrente distinta que permeia e transporta para dimensões poderosas. Foi dito com razão que *o fato de a humanidade fazer amor como o faz, ou seja, inconscientemente, não impede que o mistério continue a conservar toda a sua dignidade*. São muito poucos os que penetram no significado do Amor.

ANA MENDOZA | O ato de interpenetração de duas almas, na mesma dimensão, lugar e estado mágico quase como a loucura. Onde eles são vulneráveis um ao outro, independentemente do resultado da entrega. Simplesmente acontecem e isso é extremamente agradável e espiritual. Um verdadeiro ato de amor. Feche os olhos para ver e sentir o que está por trás do outro ser que o torna tão atraente e sedutor.

ANA MIRANDA | A chave do entendimento da verdade sexual e não da aparência.

BEATRIZ HAUSNER | O sexo tem como objetivo absoluto a criação de um ser humano. Esta é a sua função biológica, física. Explorar as maneiras pelas quais o sexo leva o ser para além dessa função significa, é claro, uma espécie de metafísica. Para mim, a prática de uma metafísica do sexo significa levar essa exploração pela mente a níveis ainda não conhecidos pela pessoa. Ou seja, é uma atividade que implica a transformação do ser.

BETTY VIDIGAL | Nunca pensei nisso e não pretendo pensar.

ELIANE ROBERT MORAES | Acho que a prática de uma metafísica do sexo tem seu equivalente ideal na teoria física do sexo. Ou, dizendo de outro modo, ela só funciona se circular em uma rua de mão dupla, onde corpo e espírito se implicam mutuamente.

ESTER FRIDMAN | Metafísica do sexo a meu ver é o mesmo que sexo tântrico, que é a utilização da energia gerada no ato sexual para a transcendência.

GISELDA LEIRNER | Respondo com Barthes, em uma passagem de seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*:

O mundo submete todo empreendimento a uma alternativa; a do sucesso ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Protesto por outra lógica: sou ao mesmo tempo e contraditoriamente feliz e infeliz; conseguir ou fracassar tem para mim sentidos apenas contingentes, passageiros (o que não impede que minhas dores e meus desejos sejam violentos); o que me anima surda e obstinadamente não é tático: aceito e afirmo fora do verdadeiro e do falso, fora do êxito e do malogro; estou destituído de toda finalidade, vivo conforme o acaso (a prova é que as figuras do meu discurso me vêm como lances de dados). Confrontado com a aventura (aquilo que me ocorre), não saio nem vencedor, nem vencido: sou trágico.

MARIA ESTELA GUEDES | *A metafísica do sexo* é um título de Julius Evola. Tudo isso arrebatava a imaginação, mas uma coisa é a *Filosofia na alcova*, onde há muito de que nos maravilharmos, outra é a alcova, e na alcova, eu, pessoalmente, dispense a filosofia, a metafísica e até a conversa. Não sei o que se passa com as outras mulheres, é preciso que haja pelo menos cem a concordarem comigo, ou a discordarem, para a resposta lograr algum valor estatístico.

SUSANA WALD | Isto eu não entendo. Para mim o sexo não é metafísico.

VANESSA DROZ | Penso que, como pessoa informada, posso trazer para o sexo todas as teorias, disciplinas, especulações, reflexões, considerações míticas (e religiosas e ritualísticas e xamânicas e...) e metafísicas do sexo. No entanto, como poeta acho melhor trazer para o sexo a beleza simples e a poesia do encontro de dois corpos. Simplicidade. Complicações e expectativas além do físico constituem aquelas instâncias que tornam cada vez mais o sexo – também a alquimia erótica – supervalorizado. E o que acabei de dizer já é lugar-comum.



FM | Os filtros são poções que se destinam à metamorfose do ser. Eles podem ser usados para distanciar ou aproximar uma pessoa de outra, tanto no amor

quanto no ato sexual. Até que ponto acredita na prescrição de ervas e outros feitiços em busca de satisfazer um desejo?

AMIRAH GAZEL | Bebidas afrodisíacas, poções do amor e outras misturas estimulantes... Raízes, cascas, ervas, especiarias e flores... plantas afrodisíacas, óleos, perfumes disponíveis em todas as formas! Ao longo da história, o ser humano atribuiu a inúmeros vegetais etc., a capacidade de acompanhá-lo na sexualidade. De serem vivificantes naturais, sobrenaturais, usados em magia ou feitiçaria. Fitoterapia, aromaterapia... Produtos sensuais, usados quase proibitivamente, presentes para viver momentos estimulantes, voluptuosos, presentes maravilhosos da Mãe Natureza. Por que não usar o que a *Pacha Mama* nos dá para despertar nosso ser interior? Moderação é chave de ouro, extremos sempre trazem consequências terríveis. Algumas pessoas abusam e usam esses filtros para manipular, apesar de a força da nossa mente ser inegável e é através do simbolismo e da intensidade que concordamos com as coisas, que elas poderão exercer seu poder sobre nós mesmos.

ANA MENDOZA | Mais para distanciar ou aproximar a outra pessoa, para se livrar de tudo que nos oprime, para criar falsas expectativas, para conceber ter tudo sob controle como uma responsabilidade, para as pessoas mais controladoras, que são governadas por regras, pode ser eficaz para nos desinibir de tudo o que nos questiona e cria preconceitos (pessoas e situações) se puder funcionar ao nos despojar de tantas coisas que não nos forçam e nos separam daquilo que é nossa própria natureza.

ANA MIRANDA | Acredito piamente. E quanto mais primitiva a pessoa, melhor funciona.

BEATRIZ HAUSNER | Até o momento não funcionou para mim. Mas não vou desistir!

BETTY VIDIGAL | Não acredito.

ELIANE ROBERT MORAES | Puxa, nunca experimentei e nada conheço dessa faceta mágica do erotismo...

ESTER FRIDMAN | Nunca ouvi falar nesses filtros. Quanto aos feitiços, impossível viver no Brasil sem ouvir falar. Acho triste alguém que chega ao ponto de fazer feitiços para atrair ou afastar uma pessoa. De qualquer forma ele (a) só atingirá o alvo se este estiver na mesma estação ou grau de vibração. Do contrário, não funciona. Tudo acontece na mente.

GISELDA LEIRNER | Não acredito.

MARIA ESTELA GUEDES | Só acredito na crença. Considero a crença o segundo motor do homem, a segunda grande energia que o move. A primeira é a energia sexual. Olho para grandes continentes como a Ásia e a América do Sul e não acredito que a religião venha alguma vez a perder o pé nesses lugares, quando bilhões de pessoas manifestam a sua fé, seja neste ou naquele deus, seja neste ou naquele santo. Eu não acredito em santos, em filtros mágicos, em nada disso, acredito na crença desses bilhões de pessoas. E a crença pode transformar o mundo e também pode burlar pessoas inocentes, claro. Nada disto, porém, obsta a que manifeste o mais profundo respeito pelo *gui*, por exemplo, a poção mágica que dá vigor ao Asterix. Todas as plantas são dotadas de virtudes medicinais, nós, hoje, é que preferimos produtos farmacêuticos como o Viagra. E sim, há poções que transformam, acredito que dada pessoa, após uma boa performance sexual devida a um medicamento apropriado, se sinta outra, se sinta como nova.

SUSANA WALD | Sabemos que existem drogas que podem melhorar a função erétil. Se a pessoa precisar, acho que deve usar. Eu nunca usei ervas e não estou ciente de sua função.

VANESSA DROZ | Completamente legítimo, desde que esses filtros sejam *ervas e outros feitiços*.



FM | Se quisesse recorrer a algum filtro, haveria algum que fosse de tua preferência?

AMIRAH GAZEL | Bem, sou indígena por parte de mãe e por parte de pai sou uma caminhante do deserto, portanto a magia da natureza corre em minhas veias. Há uma deliciosa mistura chamada Hydromel, uma bebida fermentada de mel da Itália ou conhecida como Ambrosia na cultura grega. Outro requintado é o Sake, álcool de arroz japonês. Bebidas consideradas sagradas, dos deuses. Claro que sob consentimento mútuo.

ANA MENDOZA | Um bom vinho, uma bebida relaxante, alguma droga natural, um bom cigarro de maconha. Alguma infusão alienígena que esteja de moda em outro planeta. Amor romântico. Lugares mágicos e muitas risadas, amor feliz, o amor é o melhor filtro.

ANA MIRANDA | Vinho.

BEATRIZ HAUSNER | Meu conhecimento sobre este assunto é limitado, então não posso responder a esta pergunta honestamente...

BETTY VIDIGAL | Se houvesse um filtro mágico que provocasse invisibilidade, eu gostaria de experimentar.

ELIANE ROBERT MORAES | Ora, teria que prová-los para responder!

ESTER FRIDMAN | Não faço ideia do que seja filtro.

GISELDA LEIRNER | Uma boa dose de whisky com gelo.

MARIA ESTELA GUEDES | As histórias de feiticeiros, bruxas e fadas são bem interessantes, o que acentua o fato de nesta enquete estarmos sempre no domínio da arte – o erotismo no cinema, no romance, na poesia etc. Eu gostava de inventar a minha própria panaceia universal, mas, à falta de gênio para tanto, já me bastava um sapo que se transformasse em príncipe quando eu o beijasse...

SUSANA WALD | Não tenho experiência com filtros.

VANESSA DROZ | Boa conversa, os cinco sentidos, diálogo, música, poesia, beleza... Quanto a outro tipo de filtros, esta é uma pergunta muito arriscada de responder.



FM | Que reação deve haver entre os amantes em casos de infidelidade e impotência momentânea?

AMIRAH GAZEL | Diante da descoberta da infidelidade, não há boas reações: fazemos o que podemos. No entanto, existem alguns interruptores que nos ajudam a avançar, seja para nos reconstruirmos ou para reconstruirmos nosso parceiro. Quase sempre nos sentimos invadidos por dois grandes sentimentos, culpa e vergonha. Os motivos da infidelidade são variados, mas geralmente são resultado de um desequilíbrio emocional que envolve tédio, solidão e frustrações de todo tipo. A infidelidade é muitas vezes uma tentativa desajeitada de reequilibrar o casal. Nesses casos, o diálogo e a franqueza são essenciais para amenizar a dor do outro. No Amor nos devemos respeito mútuo e nosso desejo mais fervoroso é a realização e a felicidade do outro. É inevitável sofrer, mas vamos deixar de lado o drama e a vingança. A impotência sexual é um fantasma que tem assombrado sobretudo os homens ao longo da história. Assunto que você normalmente não quer falar. Pode causar depressão, perda de auto-estima,

levando a um círculo vicioso do qual é difícil escapar. A origem tem várias causas. O amor é feito a dois, a confiança no seu parceiro é indiscutível, vocês devem saber conversar, brincar, estimular um ao outro, juntos, nem sempre é trocando de parceiro que o problema se dissolve. Nosso corpo sofre diversas mudanças metabólicas ao longo dos anos, o amor não tem forma, não tem corpo.

ANA MENDOZA | Acho que posso perdoar o desamparo. Mas a infidelidade é outra questão. Eu sou muito ruim nisso. Não é meu assunto. Eu me apaixono até a morte. Eu não perdoar. Eu cuido de quem eu amo. Eu cuido dele como da minha vida. Não faço nada para machucá-lo, não aceito ser magoada.

ANA MIRANDA | Esses problemas devem ser tratados com leveza. Com calma e gentileza.

BEATRIZ HAUSNER | Paciência infinita e saber esperar. Ou seja, entregar-se à situação e aceitá-la.

BETTY VIDIGAL | E existe um *deve haver*, para reações nesses casos? Uma reação que é a recomendável? O modo de lidar com um terceiro entrando na jogada depende do contrato não escrito entre duas pessoas. Quanto à impotência, não sou a pessoa mais indicada para falar sobre isso. É um problema que não enfrentei.

ELIANE ROBERT MORAES | De novo, acho que não há uma regra genérica para tais situações. Em matéria de erotismo, repito, cada caso é um caso...

ESTER FRIDMAN | Isso varia muito de pessoa para pessoa, e das circunstâncias que a infidelidade ou a impotência ocorram.

GISELDA LEIRNER | Compreensão e carinho.

MARIA ESTELA GUEDES | São duas questões de natureza e alcance diverso. Não discuto a infidelidade. Quanto à impotência, ela diz respeito à fisiologia masculina. Todas nós, mulheres, estamos habituadas a ser diplomatas. As mulheres não estão sujeitas a impotência, sim a cederem a manter relações quando não lhes apetece, quando isso é uma grande maçada. Pode acontecer a mulher não chegar nunca a sentir prazer, por inapetência, por cansaço ou por falta de mestria do companheiro. O resultado é quase sempre frustração, digerida em sorrisos e palavras de conveniência. Em casos como o da excisão do clítoris ou frigidez, nenhum clamor se levanta, a não ser, talvez, e para todas as que preferiam não estar ali, uma prece: *Oxalá ele seja rápido!*

SUSANA WALD | Havendo amor verdadeiro entre casais acho que não há sentimento de infidelidade. Acho que na verdadeira liberdade entre duas pessoas que se amam elas deveriam poder dar a si mesmas a noção de que podem ter relações sexuais com terceira e quarta pessoas. Este é o ideal. Na prática, o fato de o outro ter uma relação com um terceiro dá uma sensação de insegurança. Isso é ciúme. As fantasias eróticas, aplicadas na realidade, às vezes são menos alegres do que se poderia imaginar. Caso não haja alegria, a liberdade do outro no casal é atacada.

VANESSA DROZ | Alguém tenderia a responder a essa pergunta com uma dessas frases pré-fabricadas das correntes da *nova era*: compreensão. Essas duas questões são duas coisas completamente diferentes (obviamente) e uma pode exigir compreensão (a impotência momentânea!) e a segunda (infidelidade) nem tanto. Cada casal tem suas operações e suas fórmulas para resolver seus problemas. No entanto, minha perspectiva de comunicação e compreensão entre casais não é a mesma de um casal que vive em diferentes condições materiais – econômicas, educacionais, sociais etc. – e que passa por essas duas circunstâncias. Devo acrescentar que, embora tenha sido demonstrado que as mulheres podem ser mais infiéis (ou desejá-lo ser mais) do que os homens (algumas pesquisas em Porto Rico e em outros países mostraram que isso é verdade), ambas as premissas – ou circunstâncias especiais, infidelidade e impotência temporária – são consideradas (percebidas como) circunstâncias nas quais os homens incorrem principalmente. Se a questão fosse *casos de infidelidade, tanto de homens quanto de mulheres e incapacidade de um dos amantes atingir o orgasmo ou incapacidade de despertar (ereção) adequadamente na genitália (pênis ou clitóris)...* seria outra coisa.



FM | Em que âmbito se dá a tua aceitação da nudez?

AMIRAH GAZEL | A vergonha que surge no coração do primeiro ser humano, homem e mulher, foi no momento do pecado, pois a Bíblia relata que *então se abriram os olhos de ambos, e perceberam que estavam nus. Então as folhas de figueira foram costuradas e as partes genitais foram cobertas. A inocência do homem e da mulher na origem, na experiência da nudez (Gênesis 2,25)* consiste na aceitação e acolhimento mútuo ao receber o presente do dom do outro e no aprofundamento da dignidade da pessoa. O contrário da recepção priva o outro do dom de si mesmo e o reduz a um objeto. Tudo depende das crenças. Embora o nudismo e a nudez sejam controversos, os especialistas dizem que ficar nus pode nos ajudar a superar

nossos complexos e, assim, aumentar nossa capacidade de nos comunicarmos com os outros. Na verdade, o nudismo nem sempre foi proibido. Civilizações antigas, como a grega, cultuavam a harmonia do corpo nu e vestiam togas. Viemos ao mundo nus! Agora se falamos de pudor... Que me desnudem devagar!

ANA MENDOZA | Acho lindo o corpo, as reações, a pele, os poros, os estímulos, as pulsações, é todo um universo para tomar como referência inesgotável de estudo.

ANA MIRANDA | Acho mais sensual um corpo semivelado que um corpo nu.

BEATRIZ HAUSNER | A nudez é justificável se o ato de amor ocorre na água. Em outras situações, a menos que a pessoa seja Adônis/Vênus, ou seja, tenha um corpo perfeito, a nudez não é desejável. Prefiro mil vezes a *sugestão* do corpo nu. A semi-nudez é mais estimulante, na minha opinião.

BETTY VIDIGAL | Percebo que estou respondendo a tudo com outras perguntas, mas não vejo como fugir disso. Em que sentido você usa a palavra *âmbito*? É âmbito no sentido de espaço? Ou de campo de ação, amplitude, alcance? A nudez não me incomoda, não entendo por que razão as pessoas precisam se cobrir. Exceto pelo frio.

ELIANE ROBERT MORAES | O poeta Joaquim Cardoso escreveu um notável “Poema para a nudez de Ítala Nandi”, que concentra muito do que eu mesma penso sobre a nudez. Permito-me reproduzi-lo abaixo, pois expressa, como poucos escritos, o mistério da nudez:

*Ítala Nandi despiu-se,
Tirou suas roupas desnecessárias
E não conseguiu ficar nua:
Sua bunda, seus seios minúsculos, sua babaca pequenina, são as mesmas da
primeira nudez em que nasceu.*

*Apenas ficou mais lisa
Apenas entrou na periferia
De um corpo nu pintado: de Cranach ou de Baldung.
– Nudez de Eva, a primeira mulher.*

Ítala Nandi, por que escondeste

*Por tanto tempo a todos nós tua santa secreta nudez? Tua nudez sagrada...
Nudez para ser beijada.*

*Com esse nu, tão assim de superfície
Todo o teu esforço no sentido da arte erótica
Onde a plateia e os atores são os mesmos,
Dás apenas o efeito tático de pouca penetração.*

*Com essa primeira e indígena nudez,
Ítala Nandi, é quando te vestes
Que ficas nua.*

ESTER FRIDMAN | Em todos os âmbitos. A não aceitação da nudez é o mais nítido sintoma de uma sociedade doente.

GISELDA LEIRNER | Na obra de arte e na vida, quando há amor entre as partes.

MARIA ESTELA GUEDES | Eu vivi a adolescência em África, onde a nudez pública era natural. Não me incomoda a nudez dos outros, se não for a dos exibicionistas que mostram os órgãos sexuais na via pública. A minha, enfim, depende do calor. Escrevi o que escrevi de mamas ao léu, Portugal sofre no momento um incêndio que já matou 62 pessoas e feriu outras tantas, estamos com mais de 40º, de maneira que a nudez é uma forma de reagir ao calor. Estou sozinha em casa, esclareça-se.

SUSANA WALD | O corpo nu não parece erótico em si. Pode ser visto pelos olhos da estética, do harmônico, da busca de um ideal, ou pode ser uma expressão de algo exposto e em perigo. Para que a nudez seja erótica, me parece que deve haver elementos que remetem ao sexual, seja na atitude ou na própria representação da relação sexual.

VANESSA DROZ | No âmbito da aceitação total. Se voltarmos à esfera da simplicidade, lembremos que somos primatas e o corpo – antes e agora – se move pelas savanas, pelos desertos, pelas selvas, pelas planícies de gelo... e isso sem roupa.



FM | Esquecemos algo?

AMIRAH GAZEL | O que você acha se dançamos um *Eros* & *Boleros* em uma linda praia do Ceará?

ANA MENDOZA | Ao mar, ao amor, azul turquesa e azul claro, deixe-me te amar. Deixe-me até eu morrer de overdose, enquanto os ninhos explodem espaçados por toda a galáxia da minha cabeça raspada. E me pergunte se eu me importo. Acredito que nos fazemos muitas perguntas e que podemos responder, investigar e acreditar que somos teóricos do mundo quando cada ser é uma explosão de galáxias, e certa vez um poeta me disse que o amor era de três, meu, seu e de ambos, todas as perspectivas, e nuances de um novo dia a cada nascer do sol e nosso universo mutável de possibilidades, de nos tornar misteriosos e simples, complexos e variantes. Esgotador, não, é preciso pensar menos e deixar-se levar pela intuição, pelo impulso e pelo desejo, não esquecendo de ser mais humano. Um grande abraço, bons filmes, bons livros, conquiste aquele ser que acorda novo a cada dia, e que cada um seja uma nova vida. As pessoas nos dão sinais de que querem ser conquistadas, ninguém quer sentir que nos têm, mas sim que estão em uma tarefa árdua para que não queiramos sair do seu lado. Por mais modernos que sejamos, o amor romântico é uma grande atração.

ANA MIRANDA | Esqueceste de perguntar se o amor sexual tem fim.

BETTY VIDIGAL | Nada me ocorre.

ELIANE ROBERT MORAES | Claro que faltou – e ainda bem! O erotismo é matéria inesgotável e, como tal, pronta a ser reinventada...

ESTER FRIDMAN | O ser humano é o único animal que precisa entender tudo, até a cópula.

GISELDA LEIRNER | Não.

MARIA ESTELA GUEDES | Sim, esqueceram. Esquecemos, ignoramos, ocultamos na vida real e na vida imaginária que exibimos imenso amor pela Literatura.

SUSANA WALD | Acho importante mencionar que a sexualidade pode ocorrer com maior frequência e intensidade na juventude. Na velhice avançada existe a possibilidade de amor, sensualidade, ternura, na relação com o outro. Por outro lado, o impulso sexual da relação sexual diminui. Não encontrei nenhuma pergunta sobre a possibilidade de masturbação. Talvez eu não tenha notado na menção sobre se havia sexo na ausência do outro. O prazer sexual pode ocorrer muito bem em um estado de solidão. Também tenho a sensação de que a

sensualidade dos homens é muito diferente daquela das mulheres. Os machos, devido à exposição de seu sexo, são mais orientados para a relação sexual para sua satisfação. Eles também sofrem com o medo, devido à sua forma fisiológica, o que os leva a serem mais agressivos. As mulheres têm nosso sexo mais escondido no corpo e isso nos faz ter uma sensualidade mais difusa. Há mais coisas, em mais lugares do corpo, que são percebidas sensualmente. Os homens desenvolveram um sistema que chamamos de patriarcado, no qual reivindicam a posse exclusiva de uma mulher, sobretudo para ter certeza de sua prole. O patriarcado continua muito forte na maioria das populações do planeta. Nos lugares onde está cedendo há em si uma maior liberdade sexual. Um detalhe importante também é que a ideia da sacralidade do feminino se perdeu nos últimos cinco milênios. Há uma ideia de elevação espiritual na imagem masculina e uma ideia de objeto, de coisa de uso, na imagem feminina. Este é o efeito do desequilíbrio que, com otimismo, acredito que desaparecerá.

VANESSA DROZ | Sim, talvez perguntas e referências diretas e específicas à genitália feminina e masculina, e à necessidade de conhecê-las de forma plena e profunda para que o prazer seja mais amplo e verdadeiro.



Quando se abre a janela e é mar tudo o que vemos não há senão como deixá-lo entrar. Repleto de relíquias que foram cavadas no espírito das tempestades. O mar e sua tinta corrosiva com a qual escreve o relato de fantasmas os mais insondáveis. Por uma dessas frestas nos surpreendem as melhores histórias. Quando os ventos não se preocupam com o nome dos santos e sim unicamente com a natureza do milagre. Pequena pedra que encontramos no bolso do acaso. Sua pele oculta um mistério que talvez contado de outro modo jamais seria percebido. O mistério é uma encruzilhada.

Quando cruzamos o mar que acabara de entrar pela janela e o que vemos se parece com uma fogueira não há senão como deixá-la entrar. Escadaria perene de vislumbres que foram pescados no espírito dos maremotos. O fogo e suas bailarinas graciosas cujas pernas escrevem no dorso do tempo os desejos mais entranháveis. Quando o ferro não se preocupa em ferir a quem seja. Braseiro confabulado no íntimo da voz que nos sugere outra maneira de visitar o mistério. O fogo reconhece a si mesmo em tudo quanto toca.

Quando animamos o carvão em seu curso e um banco de areia inunda o que vemos não há senão como deixá-la entrar. Tropel de pérolas cerzidas em mosteiros que foram naufragados no espírito dos vendavais. A terra e sua colmeia de abismos cujos grãos somam a descrição de tudo quanto a memória rascunhou a bordo do vazio. Quando as galinhas soletram uma dentição invisível. O mistério engatinha e já o antevemos luzindo suas asas. Onde está o homem soluçã uma vertente de poços com tabuletas ilegíveis à entrada. O vento desconhece o próprio nome.

Quando a terra se desconhece por completo e sopra no olhar umas formas irreconhecíveis que julgamos ser tudo menos o vento não há senão como deixá-lo entrar. Santuário de peças cuja origem foi refeita no espírito do esquecimento. Respiramos alheios ao mecanismo das vertigens. Toda forma deve considerar a possibilidade de mudar de forma. A essência é um rio com seu percurso mágico de alturas. Não há voo mais alto que não seja uma queda. O pulmão é inominável.

Quando? Agora? Não importa. Abrimos uma janela e adentra o sol, o mar, a nuvem, a poeira. O que deve ser percebido é a entrada em si. A fresta. A maneira com que vislumbramos o mundo. Como o recebemos. Sem o abecedário. Quando pensamos na tríade arte-religião-ciência, logo vemos que para existir deve ser processada em um ambiente quádruplo: terra-ar-fogo-água. Tudo isto para que a assimilação seja feita em um terreno quádruplo: os sentidos humanos. Recordemos? Imagem, cheiro, carne, tempero, som. Por um entranhável grau de insatisfação fomos dar no quinto elemento e no sexto sentido. A tríade inaugural permaneceu. Nada vai além dela. Eis aí um mistério. Não sabemos nada depois dele. Não o questionamos. Não há mais nenhuma janela. Repetimos máximas. Símbolos de uma filosofia perdida no tempo cuja aplicação nunca resultou em algo que a superasse. Somos a única humanidade que temos. Há muito tempo. Demasiado tempo.

Parte 2

O cadáver delicioso beberá o vinho novo

As costelas do reino e seus lugarejos quase invisíveis. Há um abismo plural decidido a devorar cada corpo que passe por ali. A verdade é que acordamos sem saber o que faremos com nosso corpo. Por mais que o espírito professe as suas curvas mais loucas, o corpo pode não passar de um artifício emocionado do descaso. Uma voz escondida no interior de um caixote de madeira prensada. Uma ilusão mitológica dessas que assombram a passagem das horas. Os pares encardidos nos becos fustigando a crueza de um amor banal. O corpo se estreita pelos recantos mais afunilados. Como esses móveis privilegiados da transgressão. Ou o descabro impotente de certas linguagens desesperadas que se dirigem a um retiro à espera da morte. Como esperar pelo humor da dialética do dia seguinte? Como entender que a diferença pode às vezes não passar de um deslizamento do conflito? Enquanto roçamos nossos corpos no alvoroço da paixão não duvidamos das razões da elipse. Amanhã estaremos uma vez mais nos desconhecendo na obscura intenção de explicar o que cedo ou tarde tornaremos a encontrar. Mas não somos senão artificiais em nossos fogos cruzados. A história não tem antecedentes que a justifiquem ou a ensinem a ser de outro modo. Toda história é uma impostura, uma piada que se desgasta no riso, uma ejaculação de escombros. Sempre que nos debruçamos sobre seu ela, vemos seus fantasmas improvisando o mesmo teatro de exclusões.

Hans Arp – Os gnomos travessos das sombras

As duas conexões imediatas que nos desperta qualquer menção ao nome de Hans Arp (1886-1966): Dadaísmo e escultura. Segundo o *Diário Dadá*, anotado por Tristan Tzara, a formação original do grupo na Zurique de 1916 era a seguinte: Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Richter, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco e o próprio Tzara. As noites no Cabaret Voltaire exploravam profundamente a essência anárquica da criação artística. Anos depois Tzara confirmava que *a desorganização, a desorientação, a desmoralização de todos os valores admitidos, eram para nós todos direções indiscutíveis.*

Ao referir-se à felicidade do termo Dadá, afirmou Arp estar *persuadido de que essa palavra não tem importância alguma*, concluindo: *o que nos interessa é o espírito dadá e éramos dadá antes da existência de dadá.* Arp nos surpreende sempre pela liberdade extraordinária de seu pensamento. Segundo Dawn Ades, foi um dos integrantes mais leais do dadaísmo: *Embora não tivesse muita afinidade com a violência e o alarido do Cabaret, percebeu de maneira definitiva o alcance, o valor e o significado de Dadá.*

Igual e intensa percepção manteve no tocante ao Surrealismo. Privilegiando sempre um acurado sentido de independência, colaborou ininterruptamente com os surrealistas, ao ponto de José Pierre dele dizer que se trata de um dos poetas mais essencialmente surrealistas, juntamente com André Breton e Benjamin Péret. A lealdade a que se reporta Dawn Ades me parece melhor aplicada a um consciente embate com as forças de seu próprio tempo. Nos anos 1930, declarou rejeitar *tudo que fosse cópia ou descrição*, propiciando que *o Elementar e o Espontâneo reagissem em plena liberdade.*

Anos depois diria que expôs com os surrealistas *porque a sua atitude de contestação em relação à arte e sua atitude direta em relação à vida eram judiciosas, como Dadá.* Interessa-lhe a arte tanto como defesa estética quanto como afirmação de caráter. Inclusive o exercício dessa consciência pode ser conferido na parte ensaística de *On my way* (1949), a belíssima edição estadunidense de seus escritos, incluída a poesia. Arp escreveu poemas originalmente em alemão e francês. Entre os diversos livros, destacamos duas edições: a alemã *Gedichte* (Verlag Benteli, 1944) e a francesa *Jours effeuillés* (Gallimard, 1966).

Em todos os seus escritos nos deparamos com um duplo jogo, a linguagem em palco juntamente com o significado, em uma espécie de atrito lúdico que nos leva a uma dimensão mais ampla dos sentidos e das formas. Seu ludismo, no entanto, mesclava-se a uma forte visão crítica da época. Muitas vezes escreveu sobre a arte concreta, como recordamos em um texto datado de 1915: *Essas obras são construídas com linhas, superfícies, formas e cores que buscam alcançar, além do humano, o infinito e o eterno. Negam nosso egoísmo... As mãos de nossos irmãos, em vez de nos servirem como nossas*

próprias mãos, tornaram-se mãos inimigas. Em vez do anonimato, há fama e obra-prima; a sabedoria está morta... Reproduzir é imitar, fazer comédia, dançar na corda bamba. Um humor cortante logo temperado com esta afirmação: O Renascimento exaltava orgulhosamente a razão humana. Os novos tempos, com sua ciência e sua técnica, fizeram do homem um megalomaniaco. A confusão atroz de nosso tempo é consequência dessa superestimação da razão.

Arp perseguiu à exaustão a utilização eficaz de certos procedimentos, sobretudo a pontuação do acaso na escolha das insólitas imagens que desatava. A essas estranhas aparições elementares, propôs uma leitura plástica – no caso da escultura – que lhes dava uma inusitada dimensão lírica. Já nos poemas, invertida a polaridade, tudo conduzia a uma plasticidade envolvente e reveladora. Neste sentido, sua transgressão radica justamente na proposição de um mundo transparente, regido por uma atmosfera original de absoluta simplicidade.

Disparava as imagens mais simples e desconcertantes: *as paredes são de carne humana, a luz da arte fala do suicídio delicioso, as flores se vestem com relâmpagos*. A igual que o chileno Vicente Huidobro, Arp buscou o reencontro do homem com a inocência original. Nisto se irmanam, aliás, o Surrealismo e o Creacionismo proposto por Huidobro. No caso de Arp, recorria a uma concretude imagética visando a destruição do concreto. Amigo de Huidobro, juntos escreveram *Tres novelas ejemplares* (1938), uma admirável tríade onde o bordado do humor e a exploração do acaso são componentes definitivos. A um só tempo, um simples e cristalino traçado de imagens e recursos de linguagem.

Antes que jornalistas e professores universitários tornassem o mundo irrespirável, com suas obsessões pela falsa instantaneidade e o culto à berruga das ramificações escolásticas, respectivamente ou não, abstracionistas, expressionistas e figurativistas conviviam em paz. O artista buscava, segundo sua crença estética, um território (espaço-tempo) onde pudesse expressar sua singularidade. O homem agia segundo sua natureza e a razão de ser ainda não havia perdido sentido. Segundo Arp, *quem não se opõe à natureza chega a ser beleza e espírito*.

Atuando entre a poesia e a escultura, Arp teve uma importância notável, sobretudo apontando alguns preconceitos nas relações entre ambos procedimentos. Escreveu sobre Moholy-Nagy referindo-se a uma leitura *mítica, espiritual, religiosa* de sua obra, aspectos que não eram encontrados na visão crítica de sua época. Arp foi de uma digna lucidez ao apontar o resplandecer de *uma realidade espiritual* na pintura de Kandinsky. Assim como Kandinsky, esteve sempre visceralmente apaixonado pela vida, não lhe deixando escapar nenhuma possibilidade de diálogo e consequente revelação. Evocou todas as forças. Ousou por aguerrida simplicidade, descarnando toda evidência. Acerca de uma visita a

seu atelier, em 1912, escreveu uma página memorável sobre o artista que ele considerava um grande poeta:

Kandinsky falou comigo com ternura, riqueza, vivacidade e humor. Em seu estúdio, palavra, forma e cor fundiam-se e se transformavam em mundos fabulosos, inéditos, nunca vistos. Em meio ao rugido e tumulto desses mundos, eu ainda podia, atentamente, ouvir o tilintar das cidades prósperas da Rússia, brilhantes e variadas. Kandinsky me contou que seu avô havia chegado à Rússia no trote de um pequeno mensageiro cravejado de sinos, vindo de uma daquelas montanhas encantadas da Ásia, todas feitas de porcelana. Não há dúvida de que o avô legou a Kandinsky segredos profundos. Anno Dada os poemas de Kandinsky foram recitados pela primeira vez no Cabaret Voltaire em Zurique, e o público os cumprimentou com uivos pré-adamitas. Os dadaístas foram a vanguarda combativa e entusiasta da poesia concreta.

Arp casou-se com Sophie Tauber-Arp, também notável artista. Compartilharam inúmeras aventuras: Dadá, Surrealismo, construtivismo, exílios, invasões nazistas durante a 2ª guerra mundial etc. Em situação dada como accidental, Sophie morreu intoxicada por gás carbônico, em 1942. Suíça de nascimento, em 1948 Arp colaborou com Hugo Weber na organização de uma completa edição crítica de sua obra plástica. Em poema dedicado à sua morte, refere-se a uma *cortina do dia que cai para ocultar os sonhos*.

Sophie foi a própria poesia tocada por um amor incondicional e sobre ela Arp escrevia como se desventrasse a própria alma, como no fragmento final desse luminoso poema “Sophie révait Sophie peignait Sophie dansait” (Sophie sonhando Sophie pintando Sophie dançando), após dizer que ela *sonhava com o que repousa na morada imutável da claridade e que pintava a noite que cuida das estrelas, o sono claro, o bom prazer das flores*:

*Você estava dançando a aurora que transborda a terra.
Você conhecia o jardim tremendo ao amanhecer.
Você estava dançando na paisagem acolchoada da lua
com gnomos travessos das sombras.
Você estava dançando o nu que perde seu brinquedo de ar,
o prazer soluçando despossuído.
Você estava dançando as seis poltronas vermelhas
de modo mais perspicaz do que seis cérebros de filósofos,
o andaime de marfim sombreado na lava da escuridão,
o riso do pó,
a noite do meio-dia e suas canções de grilos.*

Você estava dançando adeus.

No turbulento andamento da 2ª Guerra disse Hans Arp que o homem acabaria falando do silêncio como uma lenda. Hoje não somos senão uma sociedade composta pelo ruído excessivo de sua falta de sentido. Não há mais dúvida de que o progresso tenha derrotado o homem. Disse então Arp: *o homem não tem nada essencial que fazer, porém este nada quer fazê-lo rapidamente e com um ruído sobre-humano.* Anteviu tudo. Só faltou ser ouvido. Era uma época ensurdecidora. Hoje não sobrou silêncio para se ouvir mais ninguém.

Se acaso ainda houver chance, valerá a pena ler a poesia de Arp, sua estoica simplicidade no diálogo estético com seu tempo. Arp não permitiu jamais à sua vida um estado de suspensão. A todo instante deixava-se invadir pela essência do ser. Não impôs à aventura humana medidas que não fossem afeitas à expansão do conhecimento e da vivência. Concluiu um poema com a deflagradora imagem: *as pedras têm orelhas / para comer a hora exata.* Arp é uma sólida lição para este nosso tempo inteiramente falto de medidas.

Max Ernst – Os véus retirados em plena dança

Paul Éluard certa vez desatou uma curiosa descrição de Max Ernst: *Desenha sem pensá-lo. Fez algumas grandes telas, como todos os pintores, inclusive os mais célebres. Aos doze anos abandona seus pais e escolhe um ofício. É então quando começa uma nova vida.* Disse isto em 1922. Posteriormente, em 1937, recordava o que chamou de *nova vida*, afirmando que ela veio para reforçar a ofensiva de Picasso contra tudo o que separa o homem de suas obras, destacando o quanto que se identifica Ernst com aquilo que nos mostra.

Eis aí uma primeira chave para o entendimento da obra de Max Ernst, cuja abordagem tecida por Gérard Legrand nos brinda com grande lucidez, ao destacar que sua pintura *descobre (por vezes até à saciedade) os achados de uma fusão – bastante rara na arte moderna – entre o consciente e o inconsciente, ou se o preferem, entre a raiva maníaca e o abandono maravilhado que ao mesmo tempo maravilha.* A Ernst interessava muito peculiarmente o bailado das associações de ideias, onde o acaso tinha uma participação decisiva. Defendia que a arte é produto de um intercâmbio de ideias, não sendo feita por um só artista, mas sim por muitos.

O alemão Max Ernst nasceu em Brühl, em abril de 1891. Filho de um desenhista e pintor autodidata, desde cedo toma aulas de desenho com seu pai. Aos 19 anos, indo residir em Bonn, conhece Augusto Macke, que logo trata de apresentá-lo a Robert Delaunay e Guillaume Apollinaire. Em seguida, conhece Hans Arp, um de seus grandes amigos. Escreve então artigos sobre arte e teatro para a imprensa local e participa de algumas exposições coletivas. Explode a I Guerra Mundial e contra ela o Dadaísmo. O mundo desenha-se propício a uma fase brutal de autoritarismos de toda ordem. Ganham corpo as ideias de propaganda e arte engajada, raízes com que foram bordados conceitos como os de alienação e indústria do entretenimento.

Depois da Guerra surge o Surrealismo. Disse Artaud que *quando a guerra se vai, chega a poesia.* Contudo, a guerra estava disseminada demais em todos os espíritos. Recordo uma preciosa observação de Wolfgang Paalen: *As obras nas quais a guerra será completamente vencida não farão alusão a ela, da mesma forma que as obras verdadeiramente revolucionárias não mostram as bandeiras vermelhas.* Também o Surrealismo esteve entranhado de guerra e um obscuro fio teceu equívocos cenários.

Ernst esteve com os surrealistas em inúmeras circunstâncias. Desenvolveu a técnica do gotejamento (*drapping*) que seria desdobrada pelo estadunidense Jackson Pollock. Conduziu outra técnica a seus instantes-limites: a *frottage*, a revelação de uma nova imagem a partir do decalcar de uma determinada superfície. E cabe a ele, sobretudo, o estabelecimento de uma técnica essencial: a *collage*. Em todo momento, a arte vinculava-se à mistura, à fusão. Ele próprio

declarou, a propósito de uma exposição em 1921, que se considerava um artista *além da pintura*. Tocava a criação com tudo de si, não se prendendo a meios ou a mensagens se observados isoladamente.

Tudo nele era fusão em seu estado mais pleno, uma ebulição inesgotável de formas e conceitos. Basta pensar em seus romances-collages, *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930) e *Une Semaine de Bonté* (1934). No livro de 1930 nos deparamos com a chave secreta de sua leitura logo na página inaugural:

Chegará a noite em que a própria Academia de Ciências não desdenhará de lançar seu olhar sobre os esgotos do mundo. Chegará a noite em que, cobertos com todas as suas joias, os esqueletos secundários que se chamam cientistas se farão esta pergunta:

Com o que sonham as meninas que querem usar o véu?

Dorothea Tanning, que vivia com Ernst e traduziu este livro ao inglês, observa que nele *o autor acrescentou uma nova dimensão de violência psíquica às imagens já carregadas em que a noite e o sonho são as forças soberanas que não apenas colorem, mas provocam a inexorável procissão de eventos que define o dilema de Uma menina sonha em tirar o véu.*

Sobre *La femme 100 têtes*, Murilo Mendes recorda a importância fundamental para a sua poesia, para ele só comparável à do texto de *As iluminações* de Rimbaud. Em um de seus inestimáveis retratos-relâmpagos, Murilo se reporta ao surrealista da seguinte forma:

Creio que Max Ernst descende de Rimbaud, pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos dispare, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro De Chirico). É um vidente. Perguntaram-lhe um dia qual a sua ocupação preferida. Resposta: desde menino, olhar. Alguns, entre outros Georges Bataille, acreditaram que Max Ernst seja um filósofo; mas ele contesta, e o agudo olho azul explica: "Minerve m'énerve". (Minerva me enerva)

Seus métodos propostos definiram todo um tratamento com que a arte moderna é hoje reconhecida entre nós. Se Pollock desdobrou o *drapping*, Magritte e Dalí passaram a pintar *collages* à mão. E o *frottage*, segundo ele próprio, seria o *equivalente verdadeiro da escritura automática*. Disse Breton, em 1941, que a *collage* correspondia ao que buscaram, na poesia, Lautréamont e Rimbaud. Teríamos que retomar um sentido de mescla já abordado. Se o recurso dessa fusão é provocar estranheza, já não temos nada a ver especificamente com Lautréamont ou Ernst. O assombro é o barro de onde surge toda poesia. Todas as formas nascem do assombro. O mundo está fundado no assombro.

O próprio Ernst sempre defendeu que a arte é feita de vertigem, que formas vão sendo tecidas a partir de um estado de aturdimiento, de uma disponibilidade para o enunciado, que nos recompensa sempre com sua prodigiosa ironia. Claro, damos nossa contribuição, o requinte singular do entendimento de formas e conceitos. A arte não é, portanto, a expressão de uma comunidade ou de um sistema. A arte exprime e define tão-somente o indivíduo – este sim, naturalmente em conflito perene com seus fantasmas em trânsito por comunidades e sistemas de valores.

Sua memória do Surrealismo sempre conservou uma visão crítica acertada. Em dado momento recorda:

Dadá era um fenômeno espontâneo, não era um movimento organizado. A partir de 1922, alguns dentre os ex-dadaístas de Paris começaram a sentir a necessidade de desenvolver uma doutrina que lhes permitisse organizar as ideias. Foi então que nasceu o Surrealismo, graças à obra de André Breton. Creio que, ainda hoje em dia, assinaria alguns dos princípios fundantes do Surrealismo, que também apelava à espontaneidade, como a escritura automática, por exemplo. Mas como harmonizar a espontaneidade individual e a disciplina de grupo, com o domínio de um chefe autoritário? A dissolução, pouco a pouco, do grupo surrealista, constituído por fortes personalidades e que no começo fora bastante homogêneo, explica-se com a impossibilidade de resolver este problema. De nada servia a democracia aparente permitida pelo chefe.

Ernst também esculpiu incansavelmente. Estive em uma retrospectiva de sua obra no Museu Brasileiro da Escultura (São Paulo, 1997) e as esculturas mostravam-se íntimas das técnicas que ele havia propiciado. Ali havia tanto de *collage* quanto de *frottage*, depuradas e propiciadoras de novos abismos. Como ele próprio disse, a expressão última da arte é uma depuração de situações perigosas, abissais, um encontro com o imprevisível despido de toda sustentação moral.

Está certo Éluard ao dizer que Max Ernst tomou a decisão de *enterrar a velha razão*. Em seu percurso rumo ao coração do homem, constatou que o mesmo vivia à deriva da história, ou seja, o homem contemporâneo exprime apenas o vazio de sua imagem diante do espelho. É luz de refletor, incidência externa, jogo de imagens. E Ernst buscava outra razão de ser, ou melhor, de não-ser.

Ernst envolveu-se em inúmeras aventuras. Cinema, poesia, teatro. Não se tratava de uma voracidade da evidência, mas de uma identificação pela totalidade. Foi, de fato, artista tocado pela totalidade. O reconhecimento por sua atividade incessante veio de inúmeras formas. Em 1954, recebeu o grande prêmio da XXVII Bienal de Veneza. Tê-lo aceito provocou sua exclusão do grupo surrealista. Em 1941, declarara que *os homens se tornaram horrendos e terríveis por haverem se entregado durante séculos àquela que é a mãe de todos os vícios: a confissão*. Falava

especificamente de um ritual da igreja católica. Contudo, tendo sido expulso do Surrealismo, não se pode deixar de pensar em sua confissão pública, desde os anos 1920, na condição de um surrealista.

Não foi criado pela guerra. Sua arte definia-se por um princípio de ação e não de reação. Não propôs propriamente discordâncias e sim acréscimos. Não foi tutelado senão por uma profusão desconcertante de acentos estilísticos, na pintura, no desenho, na escultura, mesmo nos versos ocasionais. Ernst é um dos nomes cimeiros da arte em um controvertido século XX, onde a vertigem tecnológica (ciência) buscou apoderar-se uma vez mais do abismo criativo (arte).

Florence de Mèredieu – Antonin Artaud & Surrealismo

Uma conversa com Floriano Martins e Wolfgang Pannek

Florence de Mèredieu (1944) é escritora, filósofa e historiadora da arte. Professora honorária da Universidade de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, especialista em arte moderna e contemporânea e em Antonin Artaud, a quem dedicou dez livros, incluindo o primeiro livro dedicado aos desenhos do poeta: *Antonin Artaud, Portraits et gris-gris* (1984). Seu livro mais recente é *BACON / ARTAUD / VINCI. A Magnificent Wound* (2019). Em 2012 foi publicada no Brasil sua monumental biografia do poeta: *Eis Antonin Artaud* (tradução de Isa Kopelman, São Paulo: Perspectiva, 2012), cuja publicação original data de 2006. Quando conversamos, Wolfgang Pannek e eu, acerca da possibilidade de entrevistar Florence, este livro foi o motor decisivo, pela importância da obra em si, e pela radiação fulgurante do conhecimento da biógrafa acerca de Artaud. A fala de Florence de Mèredieu é como um relâmpago carregado de significados, a amplitude de sua cultura lhe permite entrelaçar os ramos mais diversos do conhecimento, dando às suas respostas uma voltagem reveladora muito singular. Para nós, além disto, foi uma grande honra poder contar com a sua generosidade, resultando na maneira muito tranquila com que nos sentamos à mesa, os três, para falar de Antonin Artaud e o Surrealismo. A tradução ao português foi realizada por Wolfgang Pannek, ator, diretor, autor e produtor de artes performativas, alemão radicado no Brasil desde 1992. Codiretor da Taanteatro Companhia. M. A. Formação em filosofia, letras e psicologia, pela FernUniversität Hagen (Alemanha). Doutorando em filosofia na Academia de Belas Artes de Leipzig. Em especial um querido amigo trazido pelas mãos do acaso que, em nosso caso, atendo pelo nome de nossa comum afinidade pela obra de Artaud.

WOLFGANG PANNEK | Sob o título *Une Correspondence*, a *Nouvelle Revue Française* (N.R.F.) publica em 1924 o intercâmbio epistolar entre Antonin Artaud e Jacques Rivière, o editor da revista. Segundo seu livro *C'était Antonin Artaud* (Paris, Fayard, 2006; *Eis Antonin Artaud*, São Paulo, Perspectiva, 2010) Artaud acede através dessa publicação ao *reconhecimento literário por intermediação de uma confissão de impotência* que marca, ao mesmo tempo, *na literatura uma mudança de nível*. Essa mudança demarcada por *Une Correspondence* e caracterizada pela abertura de um *território abissal [...] de impossibilidade e falta*, posteriormente interpretada por Gilles Deleuze como melhor exemplificação da irrupção de um *pensamento sem imagem*, incentiva André Breton a entrar em contato com Antonin Artaud. A amizade entre os poetas leva ao ingresso de Artaud na Central Surrealista onde atua como *inspirador-chave*.

FLORENCE de MÈREDIEU | Você cita esta biografia de Artaud, publicada na França em 2006, e que foi magnificamente traduzida no Brasil pela editora Perspectiva. Desde então, ela tem permitido aos pesquisadores brasileiros obter informações – a respeito da obra e vida do poeta – a partir de fontes verificadas e de evitar o acúmulo de erros que não cessaram de abundar nas últimas décadas.

Dois eventos marcarão os primeiros anos parisienses de Artaud. Trata-se, por um lado, da publicação por Jacques Rivière (então diretor da prestigiosa revista das Edições Gallimard, *La Nouvelle Revue Française*), não dos poemas enviados pelo poeta ao seu interlocutor, mas da correspondência então estabelecida entre os dois homens. Essa correspondência gira em torno da impotência de Artaud de pensar e se expressar. Rivière a vê primeiro como um problema psicológico, enquanto Artaud lhe revela pouco a pouco a dimensão propriamente metafísica dessa impotência. Rivière compreende a partir de então que se trata de um autor e de uma expressão inteiramente singulares, e empreende a publicação dessa admissão de impotência tão magistral em sua inexpressão.

O segundo acontecimento, a entrada – como escreveu o próprio Artaud – no *barco dos dadaístas* e do Surrealismo, decorre do primeiro. Breton leu a correspondência Artaud/Rivière. E Breton sabe ler. Ele imediatamente entendeu a importância e o caráter de novidade de uma tal escrita e então incita o poeta a se juntar a ele na aventura surrealista. Trata-se de fato de uma revolução literária, marcada não pelo polimento demasiado acentuado de símbolos, fórmulas ou ideias (e é aí – Rivière não se enganou em não publicar os poemas – o lugar onde Artaud, ainda, em termos literários, se situa), mas pela expressão fantástica de uma impotência que é analisada de maneira extralúcida. Toda uma parte da literatura e da análise literária do século XX se inscreverá nesse rastro... E teremos mais tarde os Blanchot, os Barthes, os Cioran etc.

Estamos em 1924: Artaud ingressa na Central Surrealista. Ele desempenhará o papel de um poderoso motor e de uma locomotiva. Ele não tem medo de nada e avança. É por isso que Breton precisa dele. Não sei se *amizade* é exatamente o termo a ser empregado. Ambos se viam como líderes poderosos da guerra literária e metafísica que deveria ser travada. Mas então eles se enfrentaram violentamente e não hesitaram em rebaixar as conquistas um do outro. O vínculo que eles mantiveram é de ordem quase familiar, o de um companheirismo compartilhado, de riscos assumidos juntos, de descobertas comuns que os deslumbraram e que de repente se romperam e chegaram ao fim.

Esta correspondência Artaud/Rivière, seria ela, então, de obediência *surrealista*? Ela apresenta afinidades com a estética surrealista? Sem dúvida não. De todo caso, ela provém de um contexto que nada tem a ver com a pesquisa de Breton e seus amigos. Artaud não subscreveu de forma alguma qualquer estética. Trata-se de uma escrita espontânea, oriunda de uma forma de autoanálise e

introspecção singular. Tampouco seu autor procurou se inscrever em uma espécie de contexto ou extensão da psicanálise. O que Breton retém é justamente a novidade de tom e forma do assunto. Ele não vê nele nenhum efeito de espelho e é precisamente isso que lhe interessa: uma nova expressão.

WOLFGANG PANNEK | Artaud exerce um *papel de farol* em *La Revolution Surréaliste* a ponto de assumir, em 1925 a direção da Central e da edição do número 3 da revista, intitulada *1925: fin de l'ère chrétienne*. Um manifesto dessa época, atribuído à autoria ou influência de Artaud, defende a ideia de que a verdadeira revolução surrealista – contra *pai, pátria, religião, família* – não ocorre no plano das condições materiais da produção social, mas no plano [transcendental] do espírito.

Em julho do mesmo ano, Breton, preocupado com o *misticismo de Artaud*, retoma a direção da Central Surrealista. Na sequência desses acontecimentos, o movimento surrealista aproxima-se do marxismo; Artaud e Roger Vitrac fundam o Théâtre Alfred Jarry. No panfleto *Au Grand Jour [À plena luz do dia]* e outras publicações do núcleo marxista do Surrealismo, Artaud é acusado de ser canalha, de incompatibilidade com as metas surrealistas e de espírito mercantil. Logo depois, Artaud, Vitrac e Philipp Soupault são expulsos do movimento. Ainda em 1936, no México, Artaud critica por sua vez a incompatibilidade das revoluções surrealista e marxista.

Em *Eis Antonin Artaud*, a senhora ressalta os *laços profundos entre Artaud e os surrealistas*, mas aponta também para suas diferenças. Quais são, de seu ponto de vista, as principais convergências, divergências e contribuições recíprocas entre o movimento surrealista e Artaud, *o surrealista que, segundo Anaïs Nin, os surrealistas desacreditaram?*

FLORENCE de MÈREDIEU | Sim, alguns (como Anaïs Nin) chegarão a considerar Artaud como *o mais surrealista de todos os surrealistas*. Ainda assim, chega um momento em que Artaud, por seu misticismo, seu niilismo, seu *até o limite*, se destaca de Breton, empurrando o movimento em uma direção que Breton não quer de jeito nenhum. As exclusões fazem parte da história do Surrealismo e o assunto era complexo. Como os dois homens. Artaud – digamos – terá contribuído em parte para se excluir. Isso nada tem a ver com *partidos, movimentos* que acabam se transformando em *instituições*. Artaud já está em outro lugar, em outro terreno. Ele já não precisa mais de Breton para dar saltos. E Breton, por sua vez, só pode ficar constrangido com a crescente presença de Artaud no Movimento. A adesão de Breton e seus amigos ao marxismo, sua vontade, como diria Artaud, de *fazer a revolução com r pequeno e não com R grande*, selará e cristalizará seu divórcio e suas divergências.

A guerra foi então dura entre os dois homens (e seus respectivos aliados). Artaud se volta, como você sublinha, para o teatro que deseja refundar em bases diferentes da linguagem verbal pura. Eis então a aventura do Teatro Alfred Jarry. Não esqueçamos que os surrealistas pouco se interessavam pela forma teatral, preferindo a poesia e as artes plásticas (pintura, escultura etc.). Quando, em junho de 1928, Artaud encenou a peça de Strindberg, *Le Songe*, os surrealistas se precipitaram para sabotar o espetáculo. Foi um grande escândalo, um daqueles escândalos de que o movimento então tanto gostava. Artaud sai dessa usando esse escândalo como uma espécie de trampolim.

Ao panfleto de Breton e de seus amigos, *Au grand jour* (abril de 1927), por meio do qual os surrealistas tentam acertar suas contas com o poeta (Artaud é efetivamente tratado ali como um pequeno burguês, buscando acima de tudo manter o cachê), Artaud responderá com outro panfleto, *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* [*Em Plena Noite ou O Blefe Surrealista*] (1927), no qual expressou sua grande decepção diante daqueles que considerava *pseudo-revolucionários*. A *Nouvelle Revue Française* muitas vezes se encontrava no coração do desentendimento entre os dois homens e Jean Paulhan, que havia sucedido Jacques Rivière como editor-chefe da revista, teria muita dificuldade em acalmar o jogo de querelas. Especialmente porque ele também será violentamente repreendido por Breton.

Artaud e Breton terminarão cada um seguindo seu próprio caminho. Em vias radicalmente diferentes. Como *papa do Surrealismo*, muito envolvido na vida literária e artística, Breton lançará o Surrealismo em uma via decididamente internacional. Ao abrir amplamente as pesquisas do movimento sobre as correntes de ideias da época: psicanálise, sociologia, retorno a um certo primitivismo, mediunidade etc. O caminho de Artaud, cujo percurso se cruzará com as aventuras de muitos outros personagens do teatro, da literatura e do cinema, da psicanálise e da psiquiatria, será de fato envolvido num processo mais individual. Em razão de seus problemas de saúde, problemas com drogas e da errância que não cessará de marcar seu itinerário. Breton é um líder de grupo, enquanto Artaud traça uma rota sinuosa e singular. Artaud, porém, jamais esquecerá Breton. No México, ele fará a apologia do Surrealismo. Ele fica incontestavelmente orgulhoso de ter participado do que ele prontamente reconhece como uma importante corrente artística. Da Irlanda, enviará cartas exaltadas nas quais reconhece nele uma espécie de líder espiritual, o equivalente a um bardo.

Breton se mostrará muito mais distante a partir do momento em que Artaud parece afundar em delírios indizíveis. Quando este é internado no asilo de Ville-Evrard em fevereiro de 1939, Breton se recusa a visitar Artaud; é sua esposa Jacqueline que irá ver o poeta, descobrindo-o fazendo jardinagem e portador de uma barba. André Breton, que foi estagiário de psiquiatria durante a Primeira

Guerra Mundial, poderia ter relativizado o fenômeno, mas ele somente parece tolerar a loucura revestida de aspectos surrealistas, mas, antes de tudo, inteiramente literários e controláveis. A guerra de 1939-1945 separará então radicalmente as trajetórias dos dois homens. André Breton vai para o exílio nos Estados Unidos, Artaud, por sua vez, vai passar 9 anos em asilos psiquiátricos franceses.

O acaso queria que fosse no mesmo dia – segunda-feira, 26 de maio de 1946 – que André Breton (de volta da América) e Antonin Artaud (libertado do asilo de Rodez) retornassem a Paris. Breton estava então no auge de sua glória. Artaud é um louco, um pária cuidado por uma pequena parte da inteligência (Dubuffet, Jean Paulhan, Marthe Robert etc.) e por jovens que vão descobrir e redescobrir esse ser estranho.

No evento realizado no Teatro Sarah Bernhardt em 7 de junho de 1946, em homenagem e em benefício de Artaud, André Breton fará o discurso de abertura. Ele hesitou, mas pretende saudar *o regresso de um amigo*. Ele se esforça ao máximo para não ofender o Dr. Ferdière, que ele conhece bem e que acaba de acompanhar seu famoso paciente a Paris. Esta intervenção é também para Breton uma forma de reinserção no seio da intelectualidade parisiense, omnipresente nesta sessão e que colocou à venda obras para garantir a sobrevivência material de Artaud quando saiu do manicômio (ver detalhamento disso tudo na minha biografia).

Os dois curtos anos que se seguem levam os dois homens a se reencontrarem e friccionarem um no outro. Mas será, cada vez, sob a ordem do mal-entendido. Artaud foi convidado por Breton a participar da exposição surrealista internacional de 1947, na Galeria Maeght, na Rua de Teerã em Paris. Ele se recusa, declarando que não quer acabar *na incubadora em uma vitrine*. Alguns suspeitam que ele teme uma espécie de enfeitiçamento por parte de Breton e de seus amigos.

Artaud já não é mais *o mesmo*. A sua identidade é plural e polivalente. Os tratamentos psiquiátricos de choque, aos quais é preciso acrescentar os efeitos da droga que ele então consumia em grandes quantidades, faziam com que ele ficasse constantemente errante e dividido. Os personagens que ele encontra, seus amigos e o próprio Breton não são mais personagens reais para ele, mas duplos ou sócias do que eram. Artaud lhe diz isso, provocando um processo de negação por parte de Breton. Ao assegurar-lhe que defendeu ele, Artaud, pessoalmente durante uma briga na Irlanda, Breton responde: *Mas não Artaud*. Lágrimas escorrem então pelas bochechas do poeta. Breton, que outrora trabalhou para *imitar* doenças mentais, não suporta as duplicações e errâncias identitárias de Artaud que se pensa tanto como Cristo (crucificado em Jerusalém) quanto como um faraó distante ou um ser retornado dos mortos (egípcio, tibetano ou outro).

Medimos a distância – fenomenal – então instaurada entre os dois artistas. Eles se reencontraram, no entanto, em uma infinidade de questões. Em particular sobre o esoterismo, a mediunidade e o surreal. Para Breton, o esoterismo, sem

dúvida, continua sendo uma questão poética, enquanto Artaud endossou totalmente a possibilidade de um mundo ou de mundos duplos e paralelos.

Na questão do inconsciente e da psicanálise, eles se opõem radicalmente, já que Artaud há muito se recusou a ser conduzido justamente por esse inconsciente ao qual a escrita automática (e o desenho) se abandona. Essa é uma pergunta delicada e difícil, que vai além do escopo desta entrevista.

FLORIANO MARTINS | Rastreado o período passado por Artaud no México, pensando especificamente em seu comportamento no ambiente literário, recorro que o poeta guatemalteco Luiz Cardoza y Aragón referia certa repugnância que o personagem provocava, citando casos como os do poeta Xavier Villaurrutia e do artista plástico Agustín Lazo, ambos aproximados do Surrealismo, o que contrasta com a informação de Paule Thévenin quando esta recorda que pelo menos Villaurrutia foi, naquele momento, um dos tradutores de Artaud. Até que ponto a personalidade estranha de Artaud, a quem o próprio Cardoza y Aragón chamava de *voyou* dificultou a sua temporada no México?

FLORENCE de MÈREDIEU | Artaud é fundamentalmente um anarquista, um rebelde e um personagem de comportamento socialmente *rude*. Isso poderia ter se manifestado até mesmo em seu modo de vida mexicano, inclusive no que diz respeito àqueles que poderiam ser considerados seus pares ou colegas. Ele gosta de chocar, ofender, confundir... o público e o burguês, claro, mas também este mundo das letras e das artes a que de certa forma pertence, ao mesmo tempo que se destaca dele. Seus colegas de então não foram exceção.

Quando Artaud chega ao México, ele está de certa maneira rompido com a sociedade e os círculos artísticos. O fracasso público de seu espetáculo *Les Cenci*, bem como suas dificuldades pessoais (saúde, drogas etc.) levam-no a fugir desta Europa que já não suporta mais e que reencontrará no México, através de todas as influências europeias que detecta na sociedade artística mexicana. Essas influências – além disso – estão associadas às de uma América (do Norte) todavia mais decadente do que o velho continente europeu. Quando ele desembarca no México, uma revolução acaba de acontecer. Os intelectuais mexicanos pouco se inclinavam a apreciar a distância que ele estabelecia com o pensamento marxista. Então, houve um certo número de mal-entendidos. Além de sua presença no Café do Instituto Francês, onde deixou suas marcas, a vida mesma que leva na Cidade do México pode ter desorientado alguns deles. Em constante busca de drogas, frequenta *bairros sombrios*, reside por um tempo em um bordel. E então ele se surpreende com esse interesse demonstrado por muitos pela cultura europeia.

Isso não o impede – como qualquer bom *missionário* representando a França – de dar algumas palestras – muito apreciadas – sobre a cultura francesa. O Surrealismo tem aí o seu lugar, do qual Artaud sabe muito bem que é um

movimento importante, que se internacionalizou e no qual ele próprio desempenhou um papel nada negligenciável. Recordará assim tudo o que este movimento *vestido de imagens*, de símbolos, foi capaz de trazer. Deixou-o, claro, para outros territórios, mais perigosos, mais aventureiros, mas – até ao fim da vida – conservará uma ligação com André Breton e com o Surrealismo que de fato faz parte do seu porte. Com o passar dos meses e depois da aventura e a iniciação inacabada entre os Tarahumaras do noroeste do México, Artaud está cada vez mais à deriva. Na França, ele estava ligado à realidade por laços amigáveis, familiares e médicos (Dr. Toulouse, Dr. Allendy etc.). A viagem levou a melhor sobre as amarras que o seguravam. Iya Abdy, seu intérprete favorito de *Os Cenci*, que estava então no México, intervirá para repatriá-lo... na Europa.

Tudo isso incomodou Artaud no México? Não: Artaud não veio à terra vermelha para eventos sociais, conferências, discussões sobre o marxismo. Ele certamente confrontou suas ideias com os outros, ficou curioso a respeito dos intelectuais e artistas que conheceu, mas sobretudo ele veio para respirar o ar do México antigo e se reencontrar em plena poesia. Uma poesia densa, carnal. Viva. É este México que ele quer reencontrar. Não nas ruínas arqueológicas, que parece ter pouco frequentado, mas durante sua jornada entre os Tarahumaras, atuais, vivos, e entre os quais ele passava perto de uma outra forma de iniciação e de uma experiência muito mais importante. A chave do México para Artaud está na serra que deve ser buscada: nas danças e rituais dos índios.

Por ocasião de seu retorno do México, seus amigos descobrem um Artaud excitado e vociferante que desembarcou em Montparnasse com sua mala. Anaïs Nin dirá que Artaud voltou *magrinho, drogado* (sem dúvida, mais ainda do que o habitual). Suas relações com Artaud se tornarão difíceis e ela dificilmente o verá mais. Ele morará aqui e ali, com amigos, experimentará o que alguns chamarão de *início de vagabundagem*. Foi a época em que se plantou diante das pessoas no Boulevard Montparnasse, perto do Dôme, exigindo dinheiro que considerava devido, dada sua infelicidade e seu gênio.

Dez anos depois e ao sair de anos de guerra, tratamento psiquiátrico e escassez de alimentos, aquele que voltava dos manicômios não tem mais nada a ver com o dândi do período surrealista. Artaud: *bonito como uma onda, simpático como uma catástrofe*, disse Simone Breton sobre ele então. Muitos agora vão retratá-lo como um naufrágio. Conhecemos os retratos fotográficos que Denise Colomb fez dele. De volta a Paris, domiciliado em uma clínica em Ivry, ele ia quase todos os dias a Saint-Germain des Prés. Reconectando, como um fantasma ou um duplo, com seus velhos amigos, fazendo novos na nova geração.

O retorno de Breton dos Estados Unidos foi – como dissemos – então saudado por toda a intelectualidade francesa como um evento. O discurso de Breton em homenagem a Artaud foi uma homenagem a um homem que a psiquiatria havia – de fato – destruído enormemente.

O naufrágio ainda produzirá um grande número de textos extraordinários, como *Van Gogh, o suicídado da sociedade*, *Para dar um fim ao julgamento de Deus* ou os textos dos pequenos cadernos do retorno a Paris. A Paul Claudel, assustado com a ideia de aparecer em uma revista literária ao lado de Artaud, este último dirá *Meu querido Cloclo* a lembrá-lo que: *Sim, ele é um autêntico clodo. Um autêntico alienado.*

Estamos muito longe, de fato, do dandismo de Breton. E mais, os tempos mudaram. A guerra aconteceu: os campos de extermínio, Hiroshima e Nagasaki atormentam o pós-guerra. Artaud mergulha cada vez mais fundo em uma forma de niilismo muitas vezes barroco, suntuoso, mas de uma crueldade radical. Breton volta a ser líder de partido.

FLORIANO MARTINS | Entre os artigos na imprensa e as conferências, foram sempre polêmicas as declarações de Artaud, e aqui quero destacar duas delas, uma sobre as relações entre México e continente europeu:

– *O México atual copia a Europa e para mim é a civilização europeia que deve arrancar do México seu segredo. A cultura racionalista da Europa fracassou e eu vim à terra do México para buscar as raízes de uma cultura mágica que ainda é possível desentranhar do solo indígena*

–

a outra sobre Marx e Surrealismo:

– *Se o considero em sua essência mesma, o Surrealismo foi para mim uma reivindicação da vida contra todas as suas caricaturas e a revolução inventada por Marx é uma caricatura da vida.*

Foi verdadeiramente injusta, para não dizer covarde, a declaração assinada, 1927, por Louis Aragon, Benjamin Péret, Pierre Unik e Paul Éluard, ao dizer de Artaud que *seus ódios – e sem dúvida atualmente seu ódio ao Surrealismo – são ódios sem dignidade, acrescentando que esse inimigo da literatura e das artes só intervém quando o aconselham seus interesses literários, que sua eleição se dirige sempre aos objetos mais insignificantes, carentes do mais essencial para o espírito e para a vida.* Como tratar essa violência verbal despejada contra a figura de Artaud da parte de muitos de seus companheiros surrealistas? Recordo que ele mesmo teria escrito a Breton, em 1937, o considerando *o Homem mais justo que até aqui encontrei.*

FLORENCE de MÈREDIEU | São brigas de grupo. Virulentas. Excessivas. E parcialmente exageradas, teatralizadas. Cada um delimita e defende seu território. A violência e o poder dos argumentos de uns e dos outros muitas vezes estão lá para consolidar e reforçar a importância dos protagonistas presentes. Uma anedota transmite bem o tom dessas brigas e desses escândalos. Chamada durante uma dessas brigas *surrealistas*, a polícia – em seu relatório – especifica que havia apenas alguns curiosos e *velhas senhoras* (sic). Os movimentos literários de vanguarda se alimentam de querelas, manifestos e panfletos. – O que seriam os

futuristas, dadaístas e surrealistas se removêssemos com uma varinha de condão a acrimônia e a virulência que lhes deram todo o tempero e que fornecem – afinal – ao pesquisador um amontoado de anedotas e arquivos a serem explorados?

Os surrealistas se uniram fortemente contra Artaud, mas ele lhes retribuiu todos os insultos com o conjunto dos “palavrões” necessários. Ninguém, nesse tipo de querela, ficou de fora.

No que diz respeito à cultura mexicana que ele encontra ao chegar a esta terra em 1936, ela é bem marcada tanto pelo marxismo quanto por uma certa influência europeia (o Surrealismo é uma delas). Não é isso que Artaud veio procurar. Há, portanto, um duplo mal-entendido com o qual Artaud nada tem a ver. Em suas conferências, ele desenvolverá sistematicamente seu ponto de vista, passando alegremente por cima daquilo que poderia separá-lo de seus interlocutores.

Ele relembra a trajetória da pintura francesa naqueles anos, destacando um pintor como Balthus que não é propriamente falando um pintor surrealista, ainda que o surreal esteja bastante presente em sua obra. Também não é o marxismo que ele veio buscar, mas a antiga cultura indígena e o que ele quer propor é a indianidade. Essa não era então a maior preocupação dos mexicanos.

A grande lição de vida, de cultura, ele a encontrará entre os Tarahumaras, na serra. Estamos então a mil léguas tanto do marxismo quanto do Surrealismo. Ainda assim, o governo mexicano e algumas personalidades que conheceu no local, como Luis Cardoza y Aragon, deram-lhe a oportunidade de encontrar o que queria e ele foi quase o único a procurar e encontrar isso naquele momento. Será necessário aguardar a publicação – muito mais tarde – de seus diversos textos sobre os Tarahumaras para que uma compreensão de sua abordagem se torne possível.

WOLFGANG PANNEK | No contexto da afinidade/rivalidade entre Artaud e Breton, a senhora afirma que esses autores desempenham *papéis muito diferentes* na discussão das relações entre Surrealismo e loucura. Breton, ex-estudante de psiquiatria e estudioso de Freud, baseia a *escritura automática* em parte na teoria do automatismo psíquico freudiano e procura em *L’Immaculée Conception* (1930) simular dimensões discursivas de doenças mentais. Artaud, por outro lado, recusa todo tipo de automatismo e defende um corpo como *um volonté que decide de soi a chaque instant* (*Lettre à Pierre Loeb*, 23/04/1947) e alcança, segundo sua interpretação, em *Os Cadernos de Rodez o automatismo mais puro, mas profundo, mais efervescente*, ao escrever *os verdadeiros campos magnéticos do século XX*. De seu ponto de vista, além da questão das divergências ideológicas em torno do marxismo, seria possível afirmar que Breton somente cortejava a ideia da *erosão mental*, isto é, uma realidade que Artaud de fato a vivenciava?

FLORENCE de MÈREDIEU | A questão do automatismo e do controle de si mesmo, de seu ser, até mesmo de seu inconsciente é para Artaud uma questão cardinal. Não há um *soltar as rédeas* em Artaud, que quer controlar tudo, dominar tudo. A questão dos tratamentos psiquiátricos e do eletrochoque encontra-se, portanto, no centro da questão. Na medida em que o eletrochoque traz uma forma radical de *soltar as rédeas*, entendemos que Artaud vivenciava cada sessão como uma forma de violentação, de desapropriação radical de si mesmo. Daí então o impossível: retomar o domínio. Controlar o incontrolável. Isso será feito pela escritura e pelo conjunto dos pequenos Cadernos do asilo, escritos a toda velocidade, de maneira *taquigráfica*. E então vemos Artaud praticando essa forma de automatismo e escrita automática que outrora ele havia recusado, mas que se impõe a ele, nesse processo de criação estranho e singular que entrelaça indissolivelmente o controle e o abandono. Através de uma forma de *ressurreição* criativa original e singular.

Aquilo que Georges Bataille entendeu ao evocar os escritos de Artaud da época de Rodez: *O que há de singular nesses escritos é o choque e a ultrapassagem brutal dos limites habituais, o lirismo cruel que corta seus próprios efeitos, ao deixar de tolerar a própria coisa à qual dá a expressão mais segura.* (Georges Bataille, *Le Surréalisme au jour le jour*).

Ainda é necessário precisar que não se trata – nos dois casos (Artaud e Breton) – da mesma profundidade ou do mesmo nível do inconsciente. Breton permanece na superfície, no domínio pelicular lá onde Artaud perfura e mergulha até a raiz, chegando ao que se poderia qualificar quase como grau zero do inconsciente.

É por isso que considero a escrita dos 406 Cadernos escolares de Artaud como a expressão mais perfeita daquilo que Breton e Éluard chamaram de *Os Campos Magnéticos*, tendo a eletricidade, aliás, no caso de Artaud, desempenhado um papel efetivo (o choque elétrico) e não somente metafórico.

Aqui seria necessário reler todos os textos que dediquei ao eletrochoque e ao papel fundamental que ele desempenhou na concretização da especificidade dos últimos escritos de Artaud, este, de algum modo, tendo reagido de forma exagerada ao que veio a destruir e aniquilá-lo (v. Florence de Mèredieu, *Sur l'électrochoc, le Cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996).

Você fala em *erosão mental*. Sim: foi isso que Artaud experimentou durante o período de asilo e contra o que ele se levantou, curando-se *como Jó em seu esterco*. Mas aquilo teve um preço – de *regressão*, sofrimento e distanciamento – terrível.

Compreende-se então a relutância de Breton face à loucura de Artaud. Ele pretendia se ater à simulação simples, ao simples aparecer e não a *realmente* experimentar o transtorno psiquiátrico.

WOLFGANG PANNEK | A concepção artaudiana do *teatro da crueldade* se estende por um período de quase duas décadas, ou seja, desde o início dos anos

1930, resultando na coletânea de textos intitulada *O teatro e seu duplo* (1937), até os últimos escritos artaudianos. Aparentemente, o teatro da crueldade concebido por Artaud oscila desde o princípio entre a ideia de uma nova estética teatral e um projeto de uma transformação metafísica do ser humano. Ainda nas cartas de Artaud, escrita em torno de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) percebe-se uma certa ambivalência. De um lado, Artaud parece investido em uma forma revolucionária do fazer teatral e, por outro lado, persegue uma ideia muito mais radical; a da transformação do próprio corpo e modo de ser humano. Como analisa a evolução do pensamento de Artaud em torno do *teatro da crueldade* e até que ponto considera haver conexões conceituais entre o programa teatral artaudiano e a estética do Surrealismo?

FLORENCE de MEREDIEU | Em relação ao teatro e em relação à crueldade, há na obra de Artaud uma cesura fundamental. Esta se situa e se articula precisamente – é o que marquei nitidamente na biografia que escrevi sobre o poeta – no espaço/tempo das duas *grandes viagens* feitas por ele em 1936-1937: o México, depois a Irlanda. É preciso repetir: essas duas jornadas (empreendidas, aliás, uma quase depois da outra) são fundamentais. Este é o momento em que Artaud larga as amarras: no sentido próprio e figurado. Ele se liberta então de todos esses laços sociais e familiares e se reencontra sozinho com seus demônios e no coração de dois espaços/tempos míticos.

Entramos então no tempo de iniciação – que é uma travessia da estranheza. O universo dos índios Tarahumaras. O retorno ao mundo celta e a uma forma de cristianismo primitivo. Pouco antes de sua morte, Artaud planejava uma terceira viagem, desta vez ao Tibete. Esta não veio a se concretizar. É a morte que chegou, levando Artaud a um outro périplo, análogo àquele minuciosamente descrito no Grande livro dos Mortos: *O Livro Egípcio dos Mortos*. Isso explica mais uma vez a importância para mim desse encerramento de minha biografia do poeta com um texto emprestado desse texto epônimo.

No entanto, essa cesura se articula em torno de uma verdadeira reversão em sua concepção do teatro. Em uma carta a Jean-Louis Barrault, endereçada do navio que o leva ao México no verão de 1936, Artaud, retomando sua concepção do teatro que se define, declara: *Trate-se talvez não de um teatro em cima de pranchas*.

Este ponto é fundamental. Artaud está em vias de liquidar todas as concepções clássicas do teatro. Ele volta à origem. Ao que ficará marcado pela carne, pelo inconsciente e esse encanto do corpo que anda. Artaud agora deliberadamente *entrou na crueldade*. Ele não sairá mais.

Já não se trata da mesma crueldade. E muito menos do *mesmo teatro*. Estes ganharam em intensidade, em concentração. E em natureza. O eletrochoque foi, então (desde 1942-43), essa grande crueldade que faz perder a maestria e todo o

controle. E que mata a essência do que foi a primeira concepção da *crueldade segundo Artaud*, a saber: a lucidez e a consciência.

Será preciso que Artaud recupere essa lucidez, essa consciência. Em uma palavra, recuperar o controle do eletrochoque que é *perda de consciência, coma, MORTE*. Essa será a função da escrita e dos cadernos pequenos, a função também de todos esses *gris-gris*, desses grafites que povoam os caderninhos. Formas grosseiras que surgem sutilmente do limbo e do caos das formas. Artaud é agora o Anti-Leonardo da Vinci. Anti-arte e anti-teatro ocidentais.

FLORIANO MARTINS | É muito bonito o que Artaud fala a Anaïs Nin, em uma de suas cartas, testemunho do que chamamos de *amor abstrato*: *Muitas coisas nos aproximam terrivelmente, mas uma sobretudo: nosso silêncio. Tens o mesmo silêncio que eu. E foste a única pessoa diante de quem o meu próprio silêncio não me incomodou*. Em seguida ele remete a um *silêncio veemente*, dizendo que os dois sentem o *murmúrio silencioso e secreto da terra*. Recorda-nos aqui como se encerra essa relação tão intensa: como o silêncio se instala entre ambos como um selo final?

FLORENCE de MÈREDIEU | Conhecida hoje pelas cartas que trocaram e pelos poucos relatos que Anaïs Nin deixou, a relação dos dois escritores era singular – em suas respectivas imagens. Mas fugaz.

Em primeiro lugar, deve-se notar que essa relação não tem nada a ver com o Surrealismo, ainda que Anaïs Nin não ignorou a adesão temporária de Artaud ao movimento. Quando se encontram, Artaud já havia deixado o Surrealismo e não intenciona de maneira alguma retornar a ele. Anaïs Nin não tem contato com o movimento. Foi durante a guerra, e quando Breton e muitos artistas e escritores se mudaram para Nova York, que Anaïs Nin, que se transferiu com seu marido Hugo aos Estados Unidos em 1939, procurou entrar em contato com Breton e seus amigos. Eles então considerarão a jovem como uma socialite e não lhe abrirão a porta para o movimento.

Em 1932-1933, os círculos frequentados por Artaud e Anaïs Nin eram diferentes do movimento surrealista. É a proximidade dos dois com o Dr. Allendy, psicanalista e líder de um importante grupo de pesquisa cultural da Sorbonne, que favoreceu o encontro entre Artaud e Anaïs Nin. Allendy – que teve Anaïs como paciente e como amante – fará a ela uma advertência ao lhe recomendar não *brincar de coquete com Artaud*, em razão da fragilidade deste último.

Ocorreu um encontro entre esses dois seres, ambos frágeis (porque sensíveis), mas, além disso, também dotados de dois caracteres fortes. Um encontro efetuado no seio do que se pode chamar de *universo de poesia e sensibilidade*, articulado numa experiência comum (ainda que diferente) da escrita.

Anaïs Nin brincar de namoro, demonstra atenção, tentando a sedução. Artaud é tentado, seduzido, mas também horrorizado pela liberdade sexual de

Anaïs, tão longe de seu pudor. Em razão, sem dúvida, de seu uso de opiáceos, Artaud se mostra impotente. Resta o silêncio, esse silêncio que eles compartilharam e um amor que permaneceu abstrato e, sem dúvida, fortemente encenado, teatralizado.

Artaud adora bancar o amante. Muito mais, ele precisa. Durante toda a sua vida, ele se cercou de mulheres bonitas, sensíveis, inteligentes e que tiveram como vocação entreter um certo estado de tensão passional ao redor dele. Vibrações de lindas borboletas que reavivaram esse sentimento vital que nele estava em uma situação de perda constante. Uma espécie de bateria elétrica amorosa permanente e sem consequência real, que tem como função elevar o nível muito baixo de um impulso vital fortemente perturbado.

Este fenômeno é particularmente flagrante num certo número de escritos – ainda hoje inéditos – que eu pude consultar na Biblioteca Nacional. Trata-se de algumas pequenas agendas que lhe serviam como cadernos de anotação, no início da década de 1930. Artaud descreve aí, dia a dia, suas aventuras e suas experiências femininas. São encontros reais e precisos; as mulheres são nomeadas lá, as circunstâncias minuciosamente descritas. E tudo aquilo que poderia ocorrer. Mas não...

A grafia é difícil de ler, mas entende-se que sobretudo faz parte de fantasias que não chegam a se concretizar. Fica-se com aproximações e preliminares de preliminares, na fantasia sobre tudo o que poderia vir a acontecer... mas que não sai. Estamos de fato numa espécie de pináculo da impotência, que se toma como objeto, se vê vendo a si mesmo e mantém um universo de limbo...

Essa impotência de Artaud – no sentido fisiológico – e que se duplica em um sentimento de impotência psíquica e metafísica, lembro-me de tê-la evocado em uma conferência sobre Artaud que dei em Pequim, na China, diante de uma plateia composta por estudantes e gente do teatro. Isso então chocou um pouco alguns membros da plateia. Anaïs Nin, no início dos anos 1932-33, descobre essa impotência, não guarda nenhuma animosidade em relação ao poeta, mas logo percebe que ela está associada a outras rachaduras.

Artaud, portanto, compartilhou alguns momentos fugazes com Anaïs Nin. Eu os descrevo com bastante precisão em minha biografia. Esta, mais tarde, recordará, recontará, reconstruirá... Artaud, nestas mesmas agendas inéditas mencionadas anteriormente, e em 1933, ao regressar de uma visita de Anaïs Nin a Louveciennes, nota claramente que ela *precisou escrever e reescrever os acontecimentos para acreditar neles*.

Do lado de Artaud e na sequência de sua vida, nota-se um certo desaparecimento da própria personagem de Anaïs Nin, que acabará sendo associada de forma bastante redutiva ao seu amante Henry Miller, cuja vida dissoluta ele jamais cessará de denunciar. A borboleta terá voado para longe. Outras formas femininas – mais atuais, mais marcantes (como Yvonne Allendy ou Dona Régis, enfermeira-chefe de Rodez) tomaram seu lugar. Anaïs também

não será uma das *filhas de coração* de Antonin Artaud, essas figuras femininas com as quais ele cercará sua existência durante os dois curtos anos de seu retorno a Paris.

WOLFGANG PANNEK | Nos textos artaudianos, anteriores e durante o período surrealista, a ideia da investigação e a da revolução do espírito, inclusive como precondição de qualquer revolução social, ocupa um lugar preeminente no pensamento de Artaud. Em *Le pese-nerfs*, ao abordar *cet état d'absurde impossible, pour essayer de faire naître en moi de la pensée*, Artaud define

A surrealidade é como um estreitamento da osmose, uma espécie de comunicação reversa. Longe de ver nisso uma diminuição do controle, vejo, ao contrário, um controle maior, mas um controle que, em vez de agir, desconfia, um controle que impede os encontros da realidade ordinária e permite encontros mais sutis e rarefeitos, encontros afinados até o filamento que pega fogo e não rompe jamais. Imagino uma alma trabalhada e como enxofre e fósforo por esses encontros, como o único estado aceitável de realidade.

Neste mesmo texto, Artaud descreve o estado surreal como um devir virtual e declara que *toute l'écriture est dela cochonnerie* e que *le gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit qui se passe dans leur pensée, sont de cochons*. O texto culmina, junto à negação da linguagem e de seus efeitos literários, na negação do espírito: *pas d'esprit*. Mais tarde, Artaud dirá *merda* ao espírito e em *Suppôts et Supplications* (1947), este embate com o espírito leva o poeta a opor ao espírito puro um *corpo puro*, um *corpo-sem*, desinstrumentalizado e livre de qualquer atributo, qualificação ou função possíveis. Esse *corpo sem órgãos* invocado em *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) já não diz respeito a estados-encontros extáticos como realidades espirituais, mas à criação de um *corpo novo* por meio do *teatro da crueldade*. Como a senhora avalia a transformação do pensamento artaudiano em torno de sua ruptura com o espírito e a favor do corpo (sem órgãos) e de uma carne que transcende o espírito?

FLORENCE de MÈREDIEU | O que você está evocando é a velha separação entre espírito e matéria (aqui: a carne) e esse dualismo – corpo/espírito – que Artaud rejeita com todo o seu ser enquanto o expressa e sente (no corpo e na mente) como um espinho no coração do ser Mal Feito, não Feito e Perdido por Deus. A questão – digamos – é insolúvel. E Artaud também se encontra plantado (crucificado, pode-se dizer) no coração do escândalo dessa contradição.

O que ele procura e encontra é, portanto, ora a separação violenta, a cisão entre corpo e mente, ora sua abrasão recíproca, a fusão incestuosa e antinatural

dos dois dentro de algo que não é nem corpo nem espírito e cujo amálgama soa como um golpe numa tábua de açougue.

Toda a obra de Artaud, o conjunto de seus gestos, escritas, grafites, grafias e rumores, se situa no pleno coração desta *usina superaquecida*. Verdadeira usina nuclear. Uma Chernobyl física e mental. Metafísica.

A questão central acabará por se tornar – no manicômio e nos últimos anos do poeta: *como não ser*. Todo o problema finalmente seria escapar do ser. Não mais ser. Cortar o ser pela raiz. Neste ponto onde Deus nos plantou – de maneira distorcida e desconjuntada – no coração daquilo que é apenas um substituto do ser. Esta problemática percorre todos os *Cahiers de Rodez* [Cadernos de Rodez] e os *Cahiers du retour à Paris* [Cadernos do retorno a Paris].

Como escapar do eletrochoque? Como escapar do sofrimento do ser? Do seu absurdo ou seu horror?

O conjunto dessas questões reaviva todas as grandes questões metafísicas que a filosofia sempre se colocou. Artaud sabe disso. E é nessa imensa trajetória que remonta muito, muito longe, até os pré-socráticos e bem antes, que ele pretende se situar. Este cisma de corpo e mente, ele o vive e o viveu até as profundezas de seu corpo e de seu ser. É isto o que cada eletrochoque põe em obra. A obliteração da carne, da consciência. O retorno às dores anteriores ao estado zero.

FLORIANO MARTINS | Ao final de seu livro anoto essas palavras: *O corpo de Artaud parece ter acabado com deus, com o mundo, com os homens e com a medicina*. Ele próprio dirá, em sua resposta à enquete surrealista sobre o suicídio: *Não sinto o apetite da morte, sinto o apetite de não ser*. Nessa permanente luta interior com o eu *deste enfermo errante* – o eu de Antonin Artaud, sobre o qual dizia: *Ninguém como ele sentiu a fraqueza que é a fraqueza principal, essencial da humanidade. A ser destruída, a não existir* –, o suicídio seria inevitável? Recordo que em carta a Peter Watson, 1946, ele mesmo diria: *se é difícil viver, cada vez se torna mais impossível e ineficaz morrer*. Até que ponto teria sido *eficaz* a morte de Artaud?

FLORENCE de MÈREDIEU | De início, é preciso esclarecer que Artaud não acreditava na morte. Esta é apenas uma passagem, para outra realidade. É por isso que minha biografia do personagem termina por lembrar do *Livro Egípcio dos Mortos*, que o poeta conhecia bem. O suicídio é, neste sentido, estritamente impossível. Passamos apenas de um envelope para outro, ou para a ausência de qualquer envelope. De uma realidade para uma outra. Deve-se notar que isso leva a uma espécie de necessidade terrível de imortalidade. Não há escapatória. Nenhum suicídio permite, de repente, livrar-se de si mesmo. O ser está assim condenado a uma espécie de eternidade feroz.

Artaud não está morto... É o que ele poderia ter desejado: escapar do destino comum dos grandes homens, escritores, artistas. O que devem, após sua morte administrativa, seres entregues a uma vida póstuma labiríntica e polimórfica?

Artaud sobrevive e sobrevive a si – para o melhor, mas também para o pior – em todos os seus comentadores, seus duplos, nos inesgotáveis empréstimos e nas glosas dos quais não cessa de ser o objeto e que continuam a sugar e a absorver aquilo que havia nele de medula substancial. E isso certamente teria sido um horror para ele, ele que tanto temia os incubos e súcubos que via circulando ao seu redor.

O que poderia ser mais aterrorizante em muitos aspectos do que esta vida póstuma de artistas que são desossados e dissecados muito além do osso, em que se estudam esplendores e torpezas, que são manipulados e distorcidos em todos sentidos. Toda cultura é canibal. Artaud sabia-o bem.

Bem no final de meu livro, *L’Affaire Artaud* (Paris, Fayard, 2009), que trata especificamente da vida póstuma de Artaud, clarifico que ainda não terminamos de desenvolver todas faixas e fitas das letras desse corpo (ou corpus) literário e metafísico dos pequenos Cadernos de escritos que se encontram (essencialmente) em Paris, na Biblioteca Nacional da França. Artaud e seu trabalho (seu corpo de papel) terão sido abusados de uma maneira, é preciso dizê-lo, bastante furiosa. O livro que dediquei ao tratamento do corpo póstumo de Artaud, *L’Affaire Artaud*, refaz a história de algumas dessas manipulações.

WOLFGANG PANNEK | Em *Eis Antonin Artaud*, a senhora destaca a amizade entre Artaud e o pintor André Masson como uma relação afetiva que *precede a aventura surrealista*. Seu livro menciona ainda que Masson *serviria de intermediário* entre os surrealistas e Artaud. Segundo seus estudos, o pintor teve uma consciência aguda do jogo de seduções e tensões entre Artaud e Breton. Artaud, por sua vez, descreveu a pintura de Masson *como espírito que se vê e se oculta* e Masson retribuiu a admiração mútua com um dos mais belos retratos feitos de Artaud. Aparentemente, havia um período de colaboração intensa e consistente entre o poeta e o pintor na Central Surrealista e Masson não estava envolvido na posterior expulsão de Artaud do movimento. De que maneira a senhora situa a relação entre Artaud e Masson mediante o pano de fundo do Surrealismo?

FLORENCE de MÈREDIEU | Sua amizade precede a adesão de Artaud ao Surrealismo. Trata-se de um encontro que aconteceu muito cedo, a partir de 1922 quando nenhum dos dois ainda conhecia André Breton. Este duplo encontro, do poeta e do pintor, terá lugar em 1924. É necessário evocar aqui o que se chamou *o grupo da rua Blomet*, cristalizado em torno do ateliê (muito aberto) de André Masson. Juan Miró teve outro ateliê adjacente e muitos artistas e homens de letras passaram por lá (Dubuffet, Leiris, Artaud etc.). Masson e Artaud também

se encontraram durante as noites organizadas pelo marchand Henri Kahnweiler. Artaud redigia belos textos para evocar as obras de Masson (cf. “Un ventre fin”, extrato de *L'Ombilic des limbes*, 1925, ecoando a pintura de Masson, “Homme”, 1924. *O ventre evoca a cirurgia e o necrotério, o canteiro de obras, o local público e a mesa de operação. O corpo do ventre parece feito de granito, ou de mármore, ou de gesso endurecido. Há espaço para uma montanha. A espuma do céu faz à montanha um contorno translúcido e fresco*).

É juntos que eles ocuparão a Central Surrealista, imprimindo nela sua marca, antes de se afastarem um do outro. A seguir, Artaud e Masson manterão distância. Um em relação ao outro e em relação ao grupo dos surrealistas. Eles simplesmente não precisavam extrair sua energia da força ou do poder de um grupo. Eles tinham dentro de si toda a potência, riqueza e força que lhes permitiam definir-se e funcionar. É o que se chama de *potência criativa*, que deixa de lado tudo o que *gravita* ou *gira ao redor*.

André Masson se estabelecerá rapidamente no sul da França. Ele acabará por romper com Breton e aproximar-se de Georges Bataille, de quem ilustrará vários textos. Masson e Breton ainda terão a oportunidade de se encontrar durante a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos, ambos se refugiando por lá; eles vão ficar intrigados. Artaud, por sua vez, está internado durante esse tempo em asilos psiquiátricos franceses.

Mais tarde, quando Paule Thévenin – após a morte do poeta em 1948 – procurará federar os *Amigos de Artaud* para se opor à família do poeta, Masson começará por assinar a sua adesão à Société des Amis d'Artaud. A seguir, mudou de opinião e retirou a sua assinatura. Os estatutos do novo grupo (e em particular certas alterações evocando uma possível exclusão de vários membros) lhe lembravam demasiado a exclusão de Artaud do grupo surrealista, da qual não havia participado.

Convém observar que os desenhos automáticos de André Masson (1923-1928) antecedem o seu encontro com Breton. Eles são como a contrapartida da escrita automática. Ao tomar conhecimento desses desenhos, Breton abriu imediatamente a porta da Central ao jovem pintor. O *Manifesto do Surrealismo* de 1924 terá como pilar e fundamento essa questão do automatismo. No entanto, rapidamente surgirão divergências de opinião entre o pintor e André Breton, suspeitando Masson que este último tenha uma concepção mais intervencionista e menos espontânea do ato automático.

O pintor defenderá a ideia de uma extrema fragilidade do desenho automático, cuja pureza depende de um *soltar as amarras e deixar acontecer*, comparável a um processo de não condução consciente e – claro – de não retomada (A respeito dessa questão, ver o estudo publicado por mim em 1988, *André Masson, les dessins automatiques*, Paris, Blusson, 1988).

Importa, pois, constatar que Artaud e Masson muito contribuíram para o Surrealismo: Masson, a errância, o nervosismo e a intensidade automáticos; Artaud manifestando-se pela acrimônia de seus comentários e, em particular, pela série de *Cartas virulentas* que ele patrocinará ou escreverá pelo menos parcialmente: Cartas aos Médicos Chefes dos Asilos de Insanos, aos Reitores das Universidades, ao Papa etc.

O Surrealismo trouxe-lhes – em troca – a possibilidade de uma cristalização coletiva de afetos e ideias que continuarão a explorar de maneira mais ampla durante suas vidas. Ao lado de uma forma de reconhecimento futuro claramente marcado, a noção de *Surrealismo* funciona hoje como uma logomarca de fábrica universal.

FLORIANO MARTINS | Poeta atípico, cujo poema era um grito ecoado das entranhas de seu teatro da crueldade, a obra de Artaud – cartas, teatro, ensaios, conferências, poemas – encontra-se radicada no centro dessa *metafísica da palavra* evocada por ele, refletindo, como afirma Aldo Pellegrini, na apresentação de sua tradução de *Van Gogh o suicidado pela sociedade*, essa *verdadeira realidade do homem que a sociedade proíbe*. E Pellegrini acrescenta: *O ciclo de contradições em Artaud não apenas está muito distante de ser gratuito, como tem um profundo sentido: o de conquistar a essência mesma do processo vital*. Esta é também a sua opinião? Como observar os reflexos de sua obra em um tempo atual em que essa *nova linguagem* buscada por Artaud contrasta com o desmantelamento patético de toda uma sociedade?

FLORENCE de MÈREDIEU | As *contradições*: vitais, apaixonadas, políticas e metafísicas, são o que constitui o sal do pensamento de Artaud, minando e arruinando na base, mordiscando de forma conscienciosa os próprios fundamentos do nosso racionalismo ocidental. É – de resto – tão bom de estar em desacordo com este mundo terrível, absurdo e indigente que esta última década nos propõe, nos impõe. Ser inatual tornou-se necessário. Uma questão de simples sobrevivência. De si mesmo e da espécie. Os desenvolvimentos dramáticos que estamos experimentando no início de 2022 seguem uma exacerbação constante (intensiva e sem dúvida quantitativa) da crueldade do mundo.

Eu gostaria de invocar mais esta única questão: *cardeal*. A da guerra. Desta guerra que volta com força para nós e que nos leva hoje a evocar uma possível 3ª Guerra Mundial. Esse fenômeno, analiso em meu livro *Antonin Artaud dans la guerre. De Verdun a Hitler* (Paris, Blusson, 2013), especificando o resto dos estatutos e das posições precisas, tanto de Artaud quanto de Breton (e também de tantos outros, como André Masson, Louis-Ferdinand Céline ou Blaise Cendrars que foram feridos durante a primeira guerra) na guerra e no pós-guerra de 14/18 e 39/45.

Desde os anos 1920 e 1930, na esteira da guerra de 14/18, Artaud se debruça sobre a questão *européia* e o futuro deste antigo continente, certamente

reservatório de uma imensa cultura, mas da qual ele presente a possível decadência, a submissão a imperativos técnicos e políticos que lhe parecem distorcer a questão humana.

FLORIANO MARTINS & WOLFGANG PANNEK | Esquecemos algo?

FLORENCE de MÈREDIEU | Espero que SIM: que *nos esqueçamos de alguma coisa*. Esquecida ou *ainda não percebida*... Coisas infinitas. Que tomarão forma mais tarde, na sequência. No futuro... O estudo de um ou dois autores – como seu confronto – nunca deve visar qualquer tipo de fechamento, mas deve permanecer aberto... à medida de sua profundidade... de seu poder de fricção... Chega de *palavras definitivas*! Os textos críticos *definitivos* são perturbadores. Sua única função é reduzir e simplificar autores cuja amplitude nada tem a ver com esses limites que qualquer explicação definitiva representaria.

Um ponto, porém, que representou um elemento importante para Artaud: os *escândalos surrealistas*. Breton, como sabemos, tinha uma estratégia bem ensaiada de comunicação e extensão de seu território, que consistia na produção – muito teatral – de escândalos mundanos da sociedade durante os quais os vários protagonistas acabaram por se despedaçar. O *gerente* do Surrealismo tinha, deste ponto de vista (como de muitos outros) aprendido a lição do Dada e do Cabaret Voltaire. Tratava-se de fazer o máximo de barulho possível, chocar, provocar, ofender: o público, os adversários, a opinião pública, as instituições e os poderes públicos. A imprensa e os diversos meios de comunicação apoderam-se então do acontecimento, que é repercutido e acaba por deixar vestígios. Esses vestígios, esses fatos e pequenos acontecimentos que nós críticos e historiadores buscamos pacientemente em tratados, resenhas, memórias e crônicas etc. E que acrescentaram o sal ao que – de outro modo – poderia se tornar demasiado insípido.

Associado a um certo sentido de festa, de tumulto, do maravilhoso e de conversas ácidas, o escândalo faz milagres. Ele assegura a cada evento aquele quarto de hora de celebridade (e muitas vezes um pouco ou muito mais) do qual o grande mestre da mídia, Andy Warhol, será mais tarde o campeão. Isso, Artaud imediatamente adorou, ele que, em sua infância e adolescência, gostava de organizar o que hoje chamamos de *happenings* ou *performances*. Chocar. Assustar. Desencadear atos insólitos. Perturbar os dados da situação e do contexto em que nos encontramos.

Eis o que Artaud encontra no Surrealismo e ao que se entrega de coração alegre. Ele torna-se assim uma espécie de mestre e mágico no domínio da provocação. As famosas *Cartas* que mencionamos e que foram publicadas na *Revolução Surrealista* participam da mesma forma do grande reboiço surrealista, de busca do bizarro e do surreal em que Artaud e Breton se encontram.

Esse sentido de provocação (essa hidratação das instituições) será, aliás, levado tão longe por Artaud que Breton acabará por se inquietar com isso, expulsando Artaud do grupo e *retomando o comando*. Isso não impediu que Breton e seus amigos provocassem o famoso escândalo em *Le Songe* [O Sonho], durante a apresentação da peça de Strindberg montada por Artaud. A estreia será devidamente sabotada. Artaud será acusado de ter chamado a polícia. O que retém boa parte da opinião pública então não é (só ou de maneira alguma) a peça, mas o burburinho e o barulho que a cerca.

O escândalo, portanto, tem um significado em si mesmo. Ele cria obra. Constitui (cada vez) uma *obra* ou uma anti-obra surrealistas. Esse sentido de escândalo não vem para Artaud do Surrealismo; é consubstancial ao personagem, um anarquista infernal que não é ele mesmo a não ser no tumulto e na tribulação e que aprecia *brincar* com isso. A participação no *Barco dos dadaístas*, como disse, terá permitido a ele aplicar os seus dons nesta área e aguçar e aperfeiçoar os seus métodos. O escândalo será então para Artaud uma forma de ser. Prévert, que frequentou Artaud na década de 1930, dizia dele: *Artaud é Tartarin*. Para esclarecer que sabia fazer *piadas enormes* e desestabilizadoras. Esse sentido de tumulto e bufonaria o acompanhará em suas viagens, ao México (veja sua pergunta acima), à Irlanda (cf. a briga com os religiosos, em Dublin em 1937) e até mesmo aos manicômios onde seu comportamento (cantar, respirar, cuspir etc.) será reprovado pelo Dr. Ferdière.

O último grande escândalo de sua vida será a gravação radiofônica de *Para dar um fim ao Juízo de Deus*, em 1948, que lhe valerá a ira da censura e a proibição da emissão. Só será transmitida em 1973. Artaud, o rebelde, jamais terá baixado a guarda.

Post Scriptum: uma questão esquecida

FLORIANO MARTINS & WOLFGANG PANNEK | Ao reler suas respostas, chegamos à conclusão que, de fato, *esquecemos* uma pergunta importante. Esta questão que ainda gostaríamos de acrescentar não diz respeito a Artaud e sua relação com o Surrealismo mas ao seu processo de pesquisa em torno da vida e obra do poeta: Como a senhora avalia esse processo a partir de um ponto de vista atual? Quais foram suas motivações iniciais, como essas motivações mudaram ao longo dos anos e que influência sua escrita sobre Artaud exerceu sobre seu próprio desenvolvimento?

FLORENCE DE MÈREDIEU | SIM, obrigado por esta pergunta que – após 52 anos de pesquisa aprofundada sobre o trabalho e a vida de Artaud – pode fazer sentido. Todavia, deve-se ressaltar que Artaud não foi meu único objeto de pesquisa, que se estende ao conjunto da arte moderna e contemporânea (e para

muito além disso). Esta pesquisa, portanto, nada tem de mono-maníaca; bem ao contrário, ela se alimentou de tudo que descobri no campo da arte e das ideias. Além disso, minhas pesquisas também são alimentadas pelas ciências humanas e filosóficas, tanto da história das ciências quanto das tecnologias (médica e outras).

Tudo isso se inscreve no coração de um campo cultural muito amplo. Minha formação inicial como filósofa tem muito a ver com isso. Nos anos 1963-68, o curso dos estudos filosóficos (que segui na Sorbonne) foi resolutamente polivalente. Estudamos a história da filosofia e metafísica, a lógica, a ética (e política), mas também a história das ciências; descobrimos a sociologia, a psicologia e a psicanálise. Eu fiz até um curso de *semiologia da doença mental* com a apresentação de pacientes em Sainte Anne (*sic*). A própria estética, a questão do belo e da arte, se encontrava no programa de agregação [para a qualificação de ensino de segundo grau; NT] . Além disso, obtive também um certificado em estética.

Essa formação pluridisciplinar me serviu muito. Bastava então – diante de um objeto de estudo específico – aprofundar cada faceta da questão por meio de leituras e de pesquisas apropriadas. É o que eu sempre fiz. Progressivamente, isto levou a constituir uma base suficientemente sólida em diversas disciplinas, como por exemplo a história da medicina (eu tinha feito uma tese de mestrado com Ferdinand Alquié sobre *Le vivant chez Aristote et Descartes* [O vivo em Aristóteles e Descartes]).

Paralelamente as minhas próprias pesquisas, fui encarregada por editores a escrever uma história da arte que se tornaria a *Histoire matérielle et imatérielle de l'art moderne et contemporain* (Bordas, 1994, depois Larousse, 2017) que muitas pessoas conhecem. Aqui novamente o campo de pesquisa era imenso... e Artaud encontrou seu lugar nele.

Entre as *encomendas* editoriais, duas foram importantes: a biografia de Artaud, *C'était Antonin Artaud* e o livro *L'Affaire Artaud*, dois livros *propostos* em 2000, e que serão lançados em 2006 e 2009, respectivamente. Claude Durand, o diretor das Edições Fayard, me deu carta branca. Relativo ao conteúdo e à quantidade. Foram duas investigações longas e apaixonantes apoiadas em tudo o que eu já sabia e havia acumulado nos anos anteriores. Lá novamente as descobertas – na Biblioteca Nacional onde desnudei, de A a Z e meticulosamente, os arquivos deixados por Paule Thénenin ou nos vários lugares por onde Artaud passou etc. – frequentemente me deslumbravam e espantavam. Era tão emocionante quanto um romance policial. E isso será notado por muitos leitores por ocasião da publicação. Essas obras – durante sua gestação – permaneceram *secretas*. Sobretudo *L'Affaire Artaud*: as pessoas informadas mal poderiam ser contadas nos dedos de uma mão. O resultado satisfaz Claude Durand além do esperado e o

deixou encantado, ainda que *L’Affaire Artaud* lhe tenha causado alguma preocupação junto à inteligência e à mídia, que responderam com censura.

Quais foram minhas *motivações* iniciais? No início, eu queria *escrever*, o que nunca deixou de ser o caso. Depois de 1968, quando se tratou de prosseguir com a pesquisa acadêmica, eu me interessei pela relação entre ART e FOLIE. Bernard Teyssèdre (da Universidade de Paris I) me aconselhou a interessar-me pelo personagem de Artaud. Descobri uma história extraordinária, um personagem singular e – sobretudo – uma linguagem deslumbrante. Como jovem professora, dei muito rapidamente cursos sobre Artaud, primeiro na escola secundária, depois na universidade.

Este ensino foi importante por se tratar de um conhecimento e um saber compartilhados com um auditório, e com indivíduos singulares. Para mim, os cursos sempre desempenharam o papel de uma *caixa de ressonância* para minhas ideias e meu pensamento. Com o acréscimo de uma certa dimensão teatral inerente à função e ao papel do professor.

Então tudo se desdobrou e se desenvolveu por si mesmo, sem que eu tivesse de intervir muito no plano do encadeamento dos eventos. Uma coisa levou à outra, eu conheci – no que diz respeito a Artaud – um certo número de personagens e rapidamente compreendi que havia ali uma espécie de terreno de jogo mítico, muito protegido, coberto de decretos, de interdições. Minha curiosidade e minha força de caráter não se satisfazendo com decretos, me vi rapidamente querendo perfurar ainda mais e procurar o que se escondia por trás dessa mitologia toda que então assolava o personagem de Artaud: poeta maldito e louco, nascido e renascido, e interdito por uma parte da inteligência.

Eu então não procurei nada e de repente me vi – por causa do meu interesse nos desenhos de Artaud – face a uma querela já antiga. *L’Affaire Artaud*, publicado pela editora Fayard em 2009, conta essa história espantosa da vida póstuma do poeta e como, um belo dia em 1981, eu me encontrei no coração do jogo.

Então, ou se desiste e deita, que é o que tudo mundo me pediu para fazer, ou se persevera e batalha. Em 1994 (quando descobri a maneira como as obras inéditas de Artaud eram gerenciadas), escolhi a batalha: pelas ideias e pela simples necessidade de defender uma obra.

Então sim: tudo isso teve influência sobre meus modos de escrita, e na minha vida eu aprendi (sem preocupação nem esforço, devo dizer) a lidar com o princípio da *Carta Aberta* e também aprendi como não sendo ninguém, uma certa forma de *agitprop*, pode permitir contrariar (até certo ponto) os poderosos.

Meu trabalho sobre o eletrochoque só foi possível devido a uma série de circunstâncias: antes de tudo, por meu interesse pela psiquiatria. Em segundo lugar, pelo fato de eu dispor (por razões familiares) de um amplo arquivo de psiquiatria relativo ao período das duas guerras mundiais. Percebi então que um número substancial de livros, periódicos e de observações de pacientes etc.,

estava à minha disposição. A seguir, complementei sistematicamente com pesquisas nas bibliotecas das Faculdades de Medicina (sem esquecer Sainte-Geneviève (que em 1992-96) tinha muitas teses psiquiátricas. Mais uma vez, como se vê, é uma questão de pesquisa, de trabalho. Preciso. Referenciado.

O mesmo se aplica ao meu trabalho sobre a guerra nutrido pelas revistas neurológicas do tempo da guerra e pelos arquivos disponíveis nos diversos museus e arquivos de guerra. O que também me permitiu retratar o personagem Louis-Ferdinand Céline, cujo texto *Guerre*, que acaba de ser lançado pela Gallimard (maio de 2022) era de fato o famoso elo perdido no corpus celineano. Essa questão da Primeira Guerra Mundial, que põe em cena personagens literárias tão importantes quanto Louis-Ferdinand Céline, Antonin Artaud ou André Breton, eu havia desenvolvido em meu livro *Antonin Artaud dans la guerre. De Verdun a Hitler* (Paris, Blusson, 2013). Com a ajuda de documentos inéditos encontrados nos Arquivos do Hospital Val-de-Grâce em Paris.

Meu trabalho, portanto, nunca parou de evoluir. Cada livro aponta para um campo particular – desenho, artes plásticas, *Antonin Artaud, Portraits et gris-gris* (Paris, Blusson, 1994 e 2019), Van Gogh, psiquiatria, viagens, guerra, a psiquiatria e suas técnicas, o Oriente (Japão e China etc.). Também tenho livros inéditos e quase completos sobre assuntos bem diferentes.

Portanto, para mim não se trata de repetir ou colar novamente o que já foi dito (o que todos fazem o tempo todo, sendo Artaud um tema inesgotável de glosas, paráfrases e de cópias ou repetições mais ou menos coerentes). Cada vez, trata-se para mim de penetrar num território não desbravado e de cavar, perfurar.

O trabalho e a vida de Artaud são cada vez relidos e revisitados de outra maneira, à luz de um ou mais contextos históricos específicos. Em segundo plano, se desenha cada vez uma época, com seus hábitos, costumes e tendências. Um exemplo: o Centro Pompidou apresenta atualmente uma vasta exposição dedicada à Alemanha nas décadas de 1920 e 1930 (August Sander, a Nova Objetividade etc.). O interesse desta exposição reside no fato de que estes são elementos fortes pouco conhecidos na França e quase nunca mostrados em sua amplitude e seus detalhes.

Aconteceu ainda no final de 2019, quando dedicava um livro às relações (complexas) do trio: *BACON ARTAUD VINCI, Une blessure magnifique* (Paris, Blusson, 2019), que descobri que um elemento unia Antonin Artaud e Francis Bacon: viagens feitas (com leve defasagem temporal) a Berlim (a Berlim dos anos 1930). Os dois ficarão igualmente maravilhados e invadidos pela atmosfera então particularmente teatral de estupor, brilho e *realismo* da Berlim da época. Muitos dos artistas e autores que conheceram então são mencionados nesta exposição de 2022, o que aumenta meu conhecimento das viagens de Artaud a Berlim, quando ele foi lá para rodar filmes, em particular com Pabst. Isto adensa e torna mais carnal, vivo e pictórico o duplo conhecimento de Berlim de Francis Bacon e de

Antonin Artaud. Fico feliz aqui por poder evocar, na hora, a impressão deixada em mim por esta exposição no Centre Pompidou.

Entre 1969 e 2022, muitos eventos ocorreram em minha vida intelectual como escritora e pesquisadora. Pois se tratava de fato de pesquisa e de descobertas que – às vezes, muitas vezes – me surpreenderam. De algum modo, o Todo deve constituir (e se eu acrescentar o conjunto de minhas obras inéditas) uma espécie de Grande Obra que espero seja abundante, diversa e ENCARNADA.

Uma palavra – para *terminar* – Cada um destes livros cobre uma parte da vida. Hélène Guillaume, que foi uma de minhas editoras na Fayard, disse-me uma vez: *Não estou preocupada com você. Você está – em relação a L’Affaire Artaud – totalmente por fora e totalmente por dentro.* Isto pode ser dito de toda minha relação com Artaud e suas obras, assim como de todos os meus escritos. Uma vez que um livro foi escrito, me sinto cada vez renovada. E pronta para começar uma vida totalmente nova.

Raul Bopp – As pinturas secretas da floresta

Ao se falar de Raul Bopp (1898-1984) a referência comum é de que tenha sido autor de um único livro: *Cobra Norato* (1931). A razão central disto é o profundo desconhecimento de sua obra por parte de todos nós, brasileiros. A própria discussão estética a seu respeito é bastante resumida, ressaltando três casos de maior latitude e mais ampla visão crítica: estudos assinados por Américo Facó, Othon Moacyr Garcia e Lígia Morrone Averbuck. Outro lugar-comum é considerar idênticos em importância os livros *Cobra Norato* e *Macunaíma* (1928), este último de Mário de Andrade. Se há uma consonância temática, vista tanto a partir de uma paixão amazônica quanto de uma obsessão nômade, há no mínimo que se reconhecer que Raul Bopp resolveu estruturalmente melhor o diálogo proposto com o enigma voraz das terras do sem-fim. Basta lembrar uma observação de Murilo Mendes, ao dizer que Bopp jamais caiu *nos exageros e preciosismos de Mário de Andrade*.

Já nos disse Wilson Martins que *o Modernismo foi uma escola ambulante e perambulante, fascinado pela descoberta geográfica e medusado pela descoberta cronológica*. Contudo, diversas são as razões desse fascínio. Vão do exibicionismo de um Oswald de Andrade à aventura anímica de um Raul Bopp. O fato é que, desse entrecorte de viagens, seguramente a poesia de Bopp nos dá uma dimensão poética mais ampla do que aquela encontrada nos versos de Mário e Oswald. A dificuldade maior em colocar tais assuntos à mesa é que os mesmos estão sempre assistidos por uma série de prerrogativas acerca de um supostamente inquestionável valor dos capitães de nosso Modernismo.

Quando em 1998 tivemos uma edição da *Poesia Completa de Raul Bopp*, organizada e comentada por Augusto Massi, este precioso objeto finalmente permitiu boa compreensão dos aspectos a seguir mencionados. O livro reúne, além da poesia, breve cronologia, fortuna crítica, estudo introdutório e boa iconografia. Logo na introdução, Massi indaga sobre os obstáculos na recepção e conhecimento *mais amplo* da obra de Raul Bopp, situando que tal obra *nos transmite uma experiência da viagem e do diálogo à qual não temos mais acesso, anestesiados pelo excesso de turismo e comunicação*. Creio que há aí um deslocamento de pertinências. E basta observar alguns dados fornecidos pelo próprio Massi, no decorrer de seu estudo, em especial nos momentos em que toca em temas como profusão imagética (*Está mais próximo da linhagem onírica dos surrealistas do que das técnicas de montagem e corte cubo-construtivistas, praticadas por Oswald e Cabral*) e acento estilístico (*A contrapelo da lírica moderna brasileira, em Bopp praticamente inexistiu veio confessional ou discurso autobiográfico*).

No âmbito do Surrealismo, o próprio Bopp referiu-se, em conferência datada em 1944, à *frescura primitiva* do que ele chamava de *Surrealismo brasileiro*. Ao

comentar o assunto, observou muito bem Lígia Averbuck: *Como em todos os processos surrealistas, ao proscrever a retórica usual, sua escritura mostra as coisas na sua nudez perturbadora e no impacto subversivo de sua verdade.* Quanto ao confessionalismo, Bopp é primoroso ao salientar o *lirismo bojudo do poeta [Augusto Frederico] Schmidt*, em carta a Jorge Amado e Carlos Echenique, que funciona como prefácio à única edição de *Urucungo* (1932).

Creio então que estes aspectos todos que constituem a identidade da obra de Raul Bopp, na verdade a identidade incontestável de seu próprio autor, são algo suficiente para um mínimo de deslocamento ou folclorização da importância de sua dimensão poética. Além disto, temos algumas leituras discutíveis, tanto no tocante ao vínculo com uma saga indianista quanto à influência exacerbada do Futurismo. Na fortuna crítica recolhida por Augusto Massi há referências a uma identificação de sua poética com a de Gonçalves Dias, em menções vindas de Oswald e Carlos Drummond de Andrade. Por sua vez, no livro *A escrituração da escrita* (1996), Gilberto Mendonça Teles observa que *mesmo num poema de cunho nacional como Cobra Norato [...] encontramos a locomotiva futurista metamorfoseada no mito indígena da 'cobra grande', na região amazônica.*

Temos aí dois exemplos de uma leitura distorcida que sofreu a obra poética de Raul Bopp. Wilson Martins chegou a dizer que *Cobra Norato tem o valor exemplar de fechar o ciclo da poesia indianista no interior do Modernismo.* Bopp disse haver procurado um *verso novo que captasse uma linguagem nova, que rompesse com o procedimento formal do verso.* Isto quer dizer que buscou a invenção a partir de uma identificação. Seu nomadismo não era de gabinete, assim como, ao contrário de Gonçalves Dias, não emprestou voz à agonia alheia. Não lhe interessou jamais uma mitificação da própria voz. Sequer há traços indianistas em sua poética, exceto se compreendermos o diálogo com um determinado imaginário como submissão ao mesmo.

Idêntica impertinência registra-se na acima citada afirmação de Mendonça Teles. Primeiro porque *Cobra Norato* não se trata de um poema de cunho nacional. Além disto, a retórica trocadilhesca do crítico goiano habitualmente tolda sua leitura estética em torno de inúmeros assuntos. Não bastasse o fato da cobra (animal) ser anterior ao trem (objeto), há toda uma mitologia em torno do erotismo que ultrapassa os domínios de um malabarismo de signos proposto pelo Futurismo. A propósito, vale lembrar que o trem jamais dividiu o Brasil em dois meridianos, como anunciava Oswald. Há, portanto, uma dupla ingenuidade, de ordem indianista e futurista, no tocante à poesia de Raul Bopp.

O que parece haver perseguido Raul Bopp foi uma realocação do eu poético. Por sua natureza nômade, buscou fundir ao verso uma amplitude de deslocamento, um movimento cortante. Basta ler o estudo de Othon Moacyr Garcia, que se preocupa antes com a poesia e não com os artifícios literários. O acento estilístico de Bopp radica na ampla utilização de perifrases e na presença

constante de gerúndios e diminutivos inusuais. Além disto, não deixou nunca de apontar as fontes. Vinham inicialmente do Simbolismo da adolescência, consubstanciando-se na descoberta de textos como os recolhidos por Antonio Brandão de Amorim, em 1916, para uma edição da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* acerca dos mitos e lendas do Amazonas. Ele próprio disse, ao referir-se a uma leitura do *espírito da selva*, haver percebido ali *as profundas vibrações num clima surrealista*.

Em um livro em que faz o inventário da Antropofagia, movimento a que esteve vinculado, aborda os planos que ele considerava de grande encanto e importância, porém acaba por lastimar que tais planos não tenham seguido adiante, ficando a Antropofagia *abalada por implicações humanas, num estado de colisão, perdida, falida, inacabada*. Neste mesmo livro, *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*, de publicação póstuma, 2012, Bopp reflete sobre as origens de *Cobra Norato*:

Um poema, em geral, não começa a ser escrito com o verso da primeira linha. Nasce, quase sempre, de uma ideiazinha central, como um núcleo magnético. Depois desenvolve-se naturalmente, pelos próprios enlaces do assunto. Tanto quanto eu me lembro, a impressão da vida vegetal amazônica formou a primeira semente do poema: Aqui é a escola das árvores. / Estão estudando geometria. A massa poética, ainda em estado nebuloso, adquiriu um impulso até formar o verso. A imposição telúrica de ter que obedecer, o rio adquire um sentido dramático, com o coro das árvores: Ai, Ai. Nós somos escravas do rio. Agregaram-se, depois, outras imagens, na mesma armação acústica, em apoio às notas de fundo soturno.

Fui eliminando o bagaço verbal, de modo a resguardar a ressonância silábica, na sua simplicidade. O poema foi se desenvolvendo, com algumas variantes ornamentais: Jacarés brincam de comichão na lama. Rolaram marés silenciosas pelo pensamento da gente. Formou-se uma impressão obscura das coisas, para a composição de uma paisagem surrealista.

É curioso observar, após a leitura combinada de todos os poemas de Bopp, incluindo as diversas versões de alguns deles, que aquela referência inicial, ou seja, de que se trata de um autor de um único livro, no caso *Cobra Norato*, possui algo de verídico. Não digo isto em um sentido redutor, mas antes atento ao fato de que sua poética já estava constituída desde as anotações primárias. Toda a grandeza de seu erotismo, da corporificação do mito, ambição anímica, a preciosidade dos jogos de associação de linguagem, a originalidade imagética, tudo, já havia antes e pouco se desdobrou após a escritura de *Cobra Norato*. No entanto, há que lembrar outro aspecto: Bopp esteve incansavelmente a reescrever seus poemas. Tudo isto fundamenta a ideia de um mundo em perene formação. Claro, coincidia com alguns padrões de movimento propostos pelas vanguardas

na segunda década do século XX, porém sem a intenção burocrática das mesmas. Não quis fundar nenhum novo indianismo e mesmo seu vínculo com a antropofagia buscava justamente uma discussão em torno da priorização de uma sintaxe sobre as demais.

Em um poema como “Libido brasileira” encontramos toda a vista apurada de Bopp sobre a frondosidade amazônica que poderia ter enfeitado o país como um todo, despindo-o de preconceitos e outras bíblias:

*Nas regiões de terra-longe
Curandeiro fica espiando a orgia do mato.
Colhe ervas de virar quebranto
pra libertar almas sequestradas pela bruxaria.*

*Nesse mundo indecifrado
conhece os enigmas do mato
que vem do pré-tempo:
árvores com atributos mágicos
puçangas para seduções femininas.*

*Toda a libido brasileira
mergulha em mundos escondidos
com a história do quem foi.*

*– Foi o Boto.
Devorou um parágrafo do Código Penal.*

A floresta agita os sexos.

*Embaixo
os sapos se juntam no escondido.
De vez em quando um deles resmunga com voz empapada:*

Quá Quá Quá

Bopp foi homem de muitas andanças, todas elas bem repercutidas em sua criação, muitas delas registradas, para pegar um único exemplo, em um livrinho mágico: *Samburá* (1960), suas notas de viagens, ou como ele mesmo diz, *em desordenada mistura, retalhos de prosa de diferentes épocas, narrativas de minhas andanças pelo Brasil e fora dele*. Sua linguagem intensamente poética retira dele uma

conotação única de livro de memórias, pois inclui também as impressões fabulares e fabulosas do que supera o enredo autobiográfico. Também a imaginação reserva lugar em seus fascinantes deslocamentos. Ele próprio sabiamente observa que às vezes o memorialista se mete nas páginas de um livro, para espelhar o seu feito de espírito, sentir a volúpia de ser observado, dissecado, analisado. A sombra de Freud deve andar aí por perto. Remexe esconderijos, pequenas bastilhas, de complexos encerrados, numa revisão das interioridades do ser.

É o que se passa em outro livro, *Bopp passado-a-limpo por ele mesmo* (1972), onde a memória também o leva pelo interior de sua criação e sentimos o poeta em feliz encontro com Cobra Norato, como se ambos fossem múltiplas variações de um mesmo e misterioso ser, errante e devotado ao enigma e à frondosidade do inesperado. Uma vez mais a magia do mergulho em mundos desconhecidos. E sua defesa pertinente da poesia como um arripio que atravessa a floresta do pensamento. Ele próprio enfatizava que *poesia não é coisa que se explique. Acontece nas sutilezas da imaginação. Pode-se analisar o seu envoltório verbal, a processualística do verso, os seus temperos ou destemperos, expor, ao vivo, as cáries gramaticais*. Nisto viajar equivale a criar, no sentido de que ambos viajantes devem possuir *uma sensibilidade para compreender o sabor da aventura, sentir a fascinação das distâncias, o prazer do contato com mundos desconhecidos*.

Aldo Pellegrini – A mística da realidade

Viver na travessia da morte
onde a alegria de criar e a alegria de destruir
se mesclam na mesma e única alegria

Aldo Pellegrini

O poeta Aldo Pellegrini (Argentina, 1903-1973) reúne em sua biografia um conjunto de circunstâncias valiosas que o situam entre os mais inestimáveis personagens da cultura na América Latina. O que fez pela identificação das vanguardas no século passado e a consequente integração a esse ambiente da poesia não somente na Argentina como em todos os países de língua espanhola em nosso continente, é uma tarefa que requer atenção e agradecimento perenes. É comum situá-lo como editor da primeira revista surrealista surgida deste lado do Atlântico (*Qué*, 1928), ou mencionar que tenha fundado, em 1926, o primeiro grupo surrealista de língua espanhola. São dois curiosos registros cronológicos que carecem de precisão. O primeiro deles indica o contraste entre a existência real da revista e a inexistência do grupo. Quando lemos os dois números da revista, a começar pelo texto programático incluído na primeira edição (novembro de 1928), “Pequeno esforço de justificativa coletiva” – texto que pode ser interpretado como um manifesto, mas vale lembrar que em momento algum se toca na palavra Surrealismo –, observamos a identificação apenas implícita com o movimento europeu. A afinidade é intensa. A declaração, nenhuma. Acrescente-se a isto a curiosidade de que todos os integrantes, incluindo o próprio Pellegrini, publicam seus textos sob pseudônimo.

Aldo Pellegrini é um cultor admirável da prosa poética, já manifesta desde seus primeiros momentos, em textos inseridos justamente no número inicial da revista *Qué*, sob o pseudônimo de Adolfo Este. Ali trata da relação entre poesia e sistema filosófico, referindo-se aos *problemas da personalidade em toda sua angustiosa lucidez de pressentimento*. Inquieta-me esse tremor anímico de Pellegrini, que inclusive o leva a redigir o editorial do número 2 da revista assinado por dois pseudônimos seus, Filidor Lagos e o já citado Adolfo Este. Toda a poesia de Pellegrini toca muito singularmente esse conflito da personalidade, sempre buscando de alguma maneira destacar a grandeza do mistério da existência humana acima de todo misticismo ou desesperança.

Cronologicamente este primeiro momento de Pellegrini vai sendo depurado de forma mais intensa em sua identificação com o Surrealismo. Os anos 1940 são os de publicação de sua poesia já livre de pseudônimos e da edição da revista *Ciclo* (1948). Mais um preâmbulo em busca de um encontro definitivo, consigo mesmo e com a grande defesa que fez do Surrealismo e da poesia de vanguarda na

América Hispânica, situada em realizações preciosas nos anos 1950/60. Em conferência que deu em 1952, no Institut Français d'Etudes Supérieures, observa de maneira clara que *a criação de uma poesia pura não tem sentido*, afirmando que *se realmente é poesia, sempre é impura, pois arrasta o vital do homem*. Este sinal de vitalidade é o da entrega ao mundo, da conduta de liberdade que permite conhecer o mundo a partir de uma aventura do espírito. Pellegrini já se encontra tomado daquelas vozes que são fundamentais à sua poética e que resulta em traduções e estudos, destacadamente Artaud e Lautréamont – não deixar de mencionar que foi tradutor introdutor dos dois poetas em língua espanhola.

Sua convivência agora redimensiona a paixão surrealista e imprime na própria carne a defesa de que *a poesia constitui o núcleo vivo de toda manifestação de arte e ela lhe dá seu verdadeiro sentido*. O homem é essencialmente um animal poético. Será fundamental a convivência com poetas como Enrique Molina, Francisco Madariaga, Carlos Latorre, José Juan Ceselli, Julio Llinás e Juan Antonio Vasco.

Cabe destacar uma atuação de comovente entrega de espírito e alicerce fundamental para a criação, duplo exemplo que constituem a publicação de dois livros: *Antología de poesía surrealista [de lengua francesa]* (1961) e *Antología de la poesía viva latino-americana* (1966). A primeira cumpre o prometido logo nas primeiras páginas, a apresentação de *um balanço histórico de um movimento fundamentalmente poético cuja importância na evolução da cultura neste século já se admite como fundamental*. Difícilmente se encontra outro exemplo em todo o mundo de um registro tão criterioso e honesto do Surrealismo como este valioso trabalho realizado por Pellegrini. No segundo caso, graças ao seu olhar atento para perceber os ninhos consistentes das novas poéticas na América Hispânica é que reúne o que há de mais expressivo na poesia de língua espanhola em todo o continente, resultando em decisiva contribuição ao conhecimento de todos os poetas ali inseridos. Bastante significativo também o plano editorial dos dois trabalhos, ou seja, a antologia de poetas franceses ele traduz para o espanhol e a publica na Argentina, enquanto a antologia dos poetas hispano-americanos ele a publica na Espanha. Notável estratégia.

Ao publicar, em 1964, seu *Teatro de la inestable realidad*, em uma nota inicial Aldo Pellegrini observa que *a realidade e o homem são dois processos que transcorrem paralelos e parecem destinados a não se encontrarem jamais*. Cabe apreciar a existência de certa ambigüidade em relação ao tema, pois tanto se define a realidade em seu sentido mais anedótico, quanto em uma abrangência de todas as formas de manifestação da existência humana. E sua lucidez o levou a conceber e erguer conexões inestimáveis entre pontos até então dispersos na realidade em que atuava, seja através de ensaios, conferências e textos de catálogos de exposições, da realização de duas fundamentais antologias, como também de sua poesia e teatro. Soube ser um homem essencialmente ao dia com sua época, ou seja, consciente também do intrincado labirinto que reúne passado e porvir. Retomamos assim o tema inicial

do conflito da identidade ou da vertigem da personalidade. O que Pellegrini abordou em seus ensaios não é distinto do que tenha experimentado em sua escritura poética ou mesmo do que tenha sonhado e vivido e compartilhado com seus amigos. Toda a rede de metáforas de sua poesia busca criar uma solução para o esvaziamento da alma, para a ausência de si que antevia no homem que começava a definir a modernidade. A poesia de Aldo Pellegrini não funda um novo homem. Antes se preocupa com o estado em que se encontra o homem que somos e o abismo para o qual nos deixamos conduzir.

Toda a obra deste poeta reage contra o que chama de uma *estratégia* de fuga do homem contemporâneo em relação ao seu próprio tempo, ausentar-se do que é para situar-se em uma zona neutra em que é desvencilhado de si mesmo ao ponto de não haver mais conexão entre os seres, porque é justamente a diferença que nos une. Simples como uma ilusão. Fácil como a reencarnação. Ao alcance de todos. Não riam, pois este é o tipo de provocação que o poeta argentino adotou de forma brilhante. Em um ensaio observa que o homem normal *é realmente capaz de sentimentos intensos, porém somente em uma direção*. A cartografia existencial do ser humano aponta na direção de um engodo de becos sem saída ou vias de mão única. Toda e qualquer ideia de convívio tem sido de imediato cerceada por um fundamentalismo que confirma a camaradagem das retóricas.



Na referida conferência de 1952, observou Aldo Pellegrini que *a voz do poeta, ao expressar-se a si mesma, é também expressão autêntica de seu tempo, no que este tem de mais profundo, no essencial*. Destaca, no entanto, que essa relação com o tempo – como valioso acento da ambiguidade de toda época – não congela ou paralisa a poesia, uma vez que a mesma, como ele próprio recordara anos depois, se impõe como *uma mística da realidade*. Dada a intensidade da participação da poesia no intrincado cenário da realidade, não se submete uma linguagem à outra, mas se interpenetram, influenciando ao modo de cada uma de suas partes na defesa do homem, ampliando significados e se opondo à dilatação intencional de toda e qualquer forma de poder.

No preâmbulo de um livro de ensaios, *Para contribuir a la confusión general* (1987, edição póstuma), Pellegrini mencionou que *aquele que trate de iluminar o panorama do mundo não fará mais do que por em evidência essa grande confusão em que vive o homem de hoje*. Se a realidade é ambígua, o conceito de atualidade é regido pela ilusão. Aceitá-lo requer uma dose extravagante de tolerância, ao passo que manipulá-lo não exige senão umas gotas de perversão.

Defensor incondicional do Surrealismo, desde o momento inicial de seu conhecimento do mesmo – o *Primeiro Manifesto do Surrealismo* coincide com os 21 anos de idade do poeta –, destacando-se em uma onda crescente de afinidade com

o movimento, em 1961 presenteia o mundo de língua espanhola com uma edição de imprescindível contribuição cultural, a *Antologia da poesia surrealista (de língua francesa)*. Mais do que um amante ou seguidor do Surrealismo, Pellegrini torna-se seu crítico, tradutor, introdutor, atuando em variantes fascinantes no que diz respeito à prática e difusão do movimento em seu país. Duas décadas após a publicação da antologia na Argentina, o livro foi reeditado em um ambiente mais amplo, na Espanha (Barcelona: Editorial Argonauta, 1981). Até então atuava como uma dessas aves de ouro do mistério que pousam no ombro das circunstâncias mais inesperadas. Ao encontrar nova edição, em 2006, o editor salienta:

A tantos anos da edição original, pode resultar surpreendente a profunda vigência que mantém esta obra. A explicação – nas palavras de seu autor – parece estar no fato de que o Surrealismo mais do que um movimento artístico deve ser considerado um movimento ideológico em favor da libertação do homem, que encontra na poesia e na arte sua justificação e expressão.

A obra de Aldo Pellegrini, em seu ambiente múltiplo, conta hoje com um registro quase completo de reedições bem cuidadas, graças à dedicação de seu filho, Mario Pellegrini, editor, criador da Editorial Argonauta, cujo catálogo inclui também autores como Sade, Artaud, Breton, Rimbaud. Segue, no entanto, pouco conhecida ou referida em outros idiomas. Uma das razões a encontramos na observação que o próprio Pellegrini faz acerca da relutância de se conseguir editora interessada em publicar tradução dos *Manifestos do Surrealismo*. Segundo ele a rejeição *revela a qualidade altamente subversiva de um texto que figura entre as expressões fundamentais deste século*. Não apenas sua poesia, em especial a ensaística alcança um grau singular de subversão, abrangendo os temas mais polêmicos que trataram de definir e dar grandeza à arte e à cultura na primeira e renovadora metade do século XX. Seus estudos críticos sobre poesia, artes plásticas e variados movimentos de vanguarda, bem como a atuação como promotor cultural – onde se destacam conferências, edição de revistas, realização de antologias e um permanente trabalho como tradutor –, inserem o nome de Aldo Pellegrini entre os mais destacados intelectuais de sua época.

Em um ensaio sobre poesia reflete que *o espírito poético capta essa fatalidade de transformar-se que coincide com seu próprio acontecer*, o que equivale apontar a inexistência de dois tempos no que respeita ao ato criador em sua relação com a realidade. As duas figuras se confundem em uma só. Criar não se trata de antecipar-se a tempo algum, mas antes de afirmar ou revelar a pérola do instante. A permanência voluptuosa de transformações na criação não implica uma obsessão pela mudança, mas antes uma profunda identificação com a realidade, como fonte inesgotável de acontecimentos. O verdadeiro poeta cria a partir de seu pressentimento da realidade. Os mecanismos de linguagem aos quais recorre

constituem a base de definição de sua poética. Dominá-los é tarefa de seu jardim da infância. Ao traçar uma relação íntima entre ciência e poesia, recorda Pellegrini que *a poesia é o estado em que o conhecimento se faz vida, se humaniza*, em seguida lembrando que poesia e ciência *marcham rumo à conquista do desconhecido*.

Um dos aspectos mais fascinantes da ensaística de Pellegrini é que o acento de suas observações não pousa em uma tendência isolada, mas antes nessa intensa relação entre o homem e a realidade, tendo sempre o criador, o artista, como a fonte de referência ou de iluminação. Mesmo sua intransigente defesa do Surrealismo encontra uma perspectiva de diálogo com outros aspectos, a exemplo da arte concreta, tendência da qual foi crítico e promotor lúcido, nela encontrando afinidades valiosas. Esta ótica soa como uma blasfêmia no Brasil, pela incompreensão de que as fontes de ruptura com a realidade nem sempre estão interessadas em criar um novo cenário que se oponha à rigidez ou esterilidade com que se apresenta uma falsa ideia da realidade. Não há criação sem um alvo de destruição, disto já sabemos. Ah mas aqui cabe uma observação deliciosa de Pellegrini: *A destruição de um objeto não o aniquila, nos põe de frente com uma nova realidade do objeto, a carga de um sentido que antes não tinha*.

Se acaso o nosso assunto fosse uma correlação entre o pensamento de Aldo Pellegrini e a realidade poética no Brasil, avançaríamos horas. Igualmente se houvesse disposição de tempo para confrontar a defesa poética do poeta argentino com o mexicano Octavio Paz, que posteriormente a Pellegrini tratou de expor ideias acerca de seu entendimento sobre criação e realidade. Em ambos invariavelmente os temas se encontram. Os três livros essenciais de Paz que tratam do tema são de 1956 (*El arco y la lira*), 1967 (*Corriente alterna*) e 1974 (*Los hijos del limo*), portanto posteriores aos ensaios de Pellegrini. No entanto, não se pode observar essa coincidência de pensamento senão como originária da mesma fonte, que essencialmente inclui nomes como Novalis, Shelley e Rimbaud, além do Surrealismo. Seguimos com Pellegrini:

Toca ao artista revelar a universalidade do processo de destruição, fazer com que perca o medo do termo, depurá-lo de conteúdos impuros: o ódio, o ressentimento, o egoísmo. A universalidade da destruição se revela em que dois objetos que entram em contato iniciam imediatamente um processo de mútua destruição, daí que o amor seja o fenômeno de destruição mais ardente que venha a se dar na relação de dois seres vivos.

Assim retornamos ao aspecto subversivo da visão de mundo do poeta argentino. Sua discussão sobre a relação entre beleza e fealdade como cenário da arte que lhe era contemporânea parte de um ponto instigante: a extensão da curiosidade. A criação artística sempre esteve no mais pleno leito da beleza. As formas mais destituídas de harmonia não encontraram obstáculo em ser classificadas como padrão de beleza de uma época. Quem determina a beleza? O

século XX trouxe a campo um artifício, uma espécie de dissensão entre beleza e arte. Mas de que beleza se está falando? Aquela que plasticamente restringe o ser a um ângulo do olhar ou a outra, que o expande para além de toda visão possível? Em sua conferência “Sobre a decadência da arte contemporânea”, pronunciada no Instituto Nacional do Professorado Secundário, Buenos Aires, outubro de 1964, ele nos diz:

Outro dos preconceitos que deve suportar a arte é o da beleza. A arte moderna é feia, se costuma dizer. Faz tempo que os pensadores da arte, Fiedler em especial, apontaram a diferença que existe entre juízo estético e juízo artístico. Uma obra pode ser bela sem ser artística e, vice-versa, uma obra de arte pode não ser bela.

Aldo Pellegrini não se fez adepto do Surrealismo por assinatura de época, mas antes descobriu no movimento europeu uma plataforma de afinidades com o que ia averiguando, vivendo e criando em um ambiente artístico no mínimo antipático às descobertas de um jovem que desde muito cedo compreendera o quanto a poesia estava na outra ponta de uma realidade que frequentemente se descaracterizava como tal graças à intervenção de diversas formas de poder.



O ensaio “A poesia surrealista”, além de seu caráter precursor – abre a antologia que é considerada a primeira dedicada à poesia surrealista fora da França –, singulariza-se pela apaixonada lucidez com que seu autor detalha peculiaridades do Surrealismo, as técnicas marcantes, as polêmicas, balizando a contribuição de cada uma das mais expressivas vozes poéticas dentro do movimento. Em uma advertência editorial, na edição original de 1961, destaca:

Talvez para alguns leitores sobre certos nomes incluídos nesta antologia; porém o autor acreditou que todos eles refletem a multidão de seres unidos, embora apenas transitoriamente, por um ideal coletivo. Uns desapareceram sem deixar mais marca do que esta passagem por um sonho comum, outros se afastaram para se destacar em diversos terrenos; porém dos últimos talvez tenha restado o melhor nesta paisagem efêmera através de um sonho a serviço do homem.

Pellegrini nos delicia com dois aspectos valiosos neste parágrafo: a ênfase em *um sonho a serviço do homem* e a sobra de autores em uma antologia. O Surrealismo tornou evidência incontestável a prioridade da arte comprometer-se com o sonho de um mundo que atenda às necessidades essenciais do homem. Em uma declaração coletiva de 1925, lemos:

O Surrealismo não é um meio de expressão novo, ou mais fácil, nem tampouco uma metafísica da poesia: é um meio de libertação do espírito.

O Surrealismo não é uma forma poética. É um grito do espírito que retorna a si mesmo com a decisão de romper desesperadamente suas ataduras.

Pellegrini soube como poucos salientar essa condição visceral da concepção do Surrealismo, sem deixar de reconhecer a integridade de uma dedicação mágica aos princípios do movimento, da parte de todos os seus integrantes, nos momentos em que se comprometeram com este *sonho a serviço do homem*.

Há um enfadonho lugar-comum em contestar ou justificar incompletude da parte de uma antologia. Os argumentos pendem todos para a casa da ausência. Pellegrini, ao contrário, comenta acerca do excesso. Este seu inventário de uma poesia surrealista, não esquecendo que se concentra especificamente no ambiente da língua francesa, pode sugerir certo transbordamento na seleção de poetas, porém o faz em nome desse jorro de intensificações que caracterizou entradas e saídas referentes à formação grupal do movimento. É justo inclusive na acolhida que dá, em seu livro, a poetas do continente americano que efetivamente atuaram nas trincheiras do grupo parisiense: Aimé Césaire, César Moro, Roland Giguère, Étienne Lero e Magloire Saint-Aude.

A *Antologia da poesia surrealista* é um livro que jamais pecará pela ausência e – a meu ver – menos ainda pelo excesso. Outra antologia fundamental realizada por Aldo Pellegrini trata do que então ele definiu como poesia viva latino-americana. Graças a uma ótica de inquestionável amplitude de registro tratou de prefigurar uma linha de horizonte que fundamentasse a aventura poética latino-americana frente a um ambiente pautado como de exigente vanguarda. Pecou apenas pela ausência de autores dos países latino-americanos de línguas portuguesa e francesa, um tipo de equívoco recorrente que tem marcado a historiografia do continente americano em muitas ocasiões.

Embora esta não seja uma antologia dedicada à presença do Surrealismo na América Latina, o autor destaca o seguinte:

A influência francesa mais destacada na nova poesia americana é a do Surrealismo. Não há dúvida de que tinha que exercer uma particular atração na América Latina, por seu duplo caráter de linguagem poética e a concepção revolucionária da vida. Essa influência resulta de fundamental importância na Argentina, Colômbia, Chile, Peru, México e Venezuela, que constituem os países de maior densidade poética. O Surrealismo oferece aos novos poetas o privilégio de uma deslumbrante liberdade de expressão, o incentivo da imagem insólita e seu permanente caráter experimental. O mundo mágico, tão forte nas culturas pré-colombianas, significa também um ponto de contato com o Surrealismo.

Referência fundamental para entender o pensamento de Aldo Pellegrini, sua defesa intransigente da poesia, constitui o volume *Para contribuir a la confusión general* (1987). Como em toda sua atuação como crítico – incluindo fatia expressiva dedicada às artes plásticas –, tradutor, diretor de revistas, Aldo Pellegrini como poucos compreendeu que o Surrealismo, em sua concepção vital – essencial e originalíssima – abriu portas para distintas visões de um mundo à deriva, cada vez mais necessitado de que o homem volte a prefigurar uma utopia como linha do horizonte.

O desgaste de um mundo mecânico, acentuado pelo deslumbramento frente aos modelos permissivos dessa mecânica, em especial as deformações de poder, a exploração do outro, a perda da dimensão do sagrado, estes e demais aspectos garantem a atualidade do Surrealismo, como defesa intransigente do homem e como questionamento permanente dos efeitos danosos oriundos da falta de entendimento do plano – físico e metafísico – de atuação do que vulgarmente chamamos de liberdade de expressão.

César Moro entre amigos

Há muito tempo procurava esse encontro. Havia sempre um ou outro poeta que não podia sentar-se à mesa. Livros que não chegaram de diferentes partes do mundo. Cartas esperando por uma resposta. O tempo gasto em viagens, a programação de impurezas de cada dia, os sinais de existência ao mesmo tempo tirânicos e gentis. O fato é que só agora pudemos nos encontrar. Martín Adán (1908-1985) foi o primeiro a perguntar sobre os motivos do encontro. O peruano estava no exílio há muito tempo. Além disso, ele não identificou nenhuma daquelas pessoas sentadas ali. Ele lembra algo de César Moro (1903-1958), pois ambos foram colaboradores de José Carlos Mariátegui nas páginas da revista *Amauta*, em Lima na década de 1920. Apesar de certos vínculos com o ultraísmo traçados por alguns exegetas em seu primeiro livro, *La casa de cartón* (1928), Adán nunca se submeteu às vicissitudes da vanguarda. Ao contrário do panamenho Rogelio Sinán (1902-1994), sentado a seu lado, que percorreu várias terras, Adán nunca saiu de seu país natal. A estreia de Sinán, por meio da publicação de *Onda* (1929), aconteceu em Roma, onde morava na época e de onde partiria para o México, ali permanecendo por quase dez anos. Sua chegada ao México coincide com a reta final da revista *Contemporáneos*, do grupo homônimo ao qual pertencem dois dos outros poetas presentes em nosso encontro: José Gorostiza (1901-1973) e Xavier Villaurrutia (1903-1950). Mas deixemos Sinán falar um pouco conosco:

SINÁN – O poeta mexicano Enrique González Rojo, que foi secretário da Embaixada de seu país em Roma e que, por sua vez, era filho do grande poeta mexicano Enrique González Martínez, apresentou-me à poesia mexicana, especialmente ao famoso grupo de Los contemporáneos, encabeçado por Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen e outros, que apareceram na famosa Antologia, de Cuesta, que González Rojo me deu. Também pude conhecer, por meio dele, o belicoso movimento estridentista liderado por Manuel Maples Arce e o alemão List Arzubide.⁹

Antes da estada em Roma, quando passou pelo Chile, conheceu Pablo Neruda (1904-1973); no entanto, não se sabe se ele estava com Rosamel del Valle (1901-1965) ou Humberto Díaz-Casanueva (1907-1992). Estes dois poetas, que também se sentam conosco à mesa, estiveram sempre unidos por uma forte amizade, iniciada em 1925, quando colaboraram na revista *Caballo de Bastos*, então dirigida

⁹ SINÁN, Rogelio. Palestra proferida em 16 de julho de 1969, por ocasião das comemorações, no Panamá, da publicação de seu primeiro livro, *Onda* (1929). O texto foi posteriormente adaptado para inclusão na edição especial da revista *Maga* # 5-6 (Panamá, junho de 1985), inteiramente dedicada ao poeta panamenho.

por Pablo Neruda. Mais tarde, Díaz-Casanueva ajudaria a pagar a publicação de alguns livros de Rosamel. Quanto ao seu livro inicial, *El aventurero de Saba* (1926), foi publicado aos 19 anos. Algum tempo depois, ele confessaria que o adjetivo metaforizado era o que lhe dava certa afinidade estética com Neruda, e o mesmo acontecia com sua possível identificação com Pablo de Rokha (1894-1968), poeta que continua inteiramente merecedor de uma leitura que corresponda ao valor inaugural da sua obra. Em 1928, Díaz-Casanueva esteve no Uruguai e na Argentina, onde conheceu, respectivamente, Juana de Ibarbourou e Jorge Luis Borges. Em declaração posterior, disse que *naquela época os escritores argentinos se preocupavam febrilmente com a política e por isso não falava de poesia*.¹⁰ Ele nos contará algo interessante sobre a escrita de seu segundo livro, *Vigilia por dentro* (1929), quando ainda residia em Montevidéu:

DÍAZ-CASANUEVA – *Vejo-me naquele momento com uma das mãos segurando a inundação surrealista que se abateu sobre mim; e com a outra brandindo A origem da tragédia de Nietzsche. Sua leitura me impressionou profundamente e ampliou minha visão da existência.*¹¹

Mas, no entanto, há entre nós alguns poetas que não foram apresentados e que começam a impacientar-se nas cadeiras. O argentino Enrique Molina (1910-1997) aproveita para dizer que só em 1983 conheceu Díaz-Casanueva, quando estiveram juntos em Caracas, em um recital de poesia. Dois viajantes notáveis, embora Molina gostasse mais de mares e rios. Em uma de suas viagens a Lima conheceu César Moro, de quem acabaria editando *Trafalgar Square* em 1954. O peruano, ligado ao surrealismo desde 1925, já havia se afastado do movimento. Depois de uma longa residência no México, entre 1938 e 1948, voltou ao seu país. Vale notar que Moro não conhecia Alfredo Gangotena (1904-1944), o equatoriano que senta ali, mais à direita, no canto. Ele era um ano mais novo que o peruano e ambos viveram em Paris um período considerável de suas vidas: Moro entre 1925-1938, Gangotena entre 1920-1928, retornando em 1936 por mais de um ano. Entre eles, uma ponte invisível que nunca foi mostrada: apesar da grande amizade de Gangotena com Henri Michaux, que também conheceu Moro. Da mesma forma, aqui estão dois outros poetas que nunca se encontraram: Manuel del Cabral (1907-1998) e José Lezama Lima (1910-1976). Tanto o dominicano quanto o cubano tinham relações complicadas em seus países:

¹⁰ Díaz-Casanueva, Humberto. Manuscrito recolhido por Ana María del Re, forma parte da edição de sua *Obra poética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.

¹¹ Díaz-Casanueva, Humberto. Conferência pronunciada em 24 de janeiro de 1985, no Ateneu de Madri.

CABRAL – *Vejo que falam de escritores medíocres, que não são ninguém fora daqui, e eu, que coloquei o nome do país bem alto, me ignoram. / Nasci aqui, mas não me sinto muito à vontade com a forma como me tratam, porque pelo nome que tenho neste momento no mundo, que nenhum outro poeta ou político tem, não me reconhecem.*¹²

LEZAMA – *A minha vida tem sido toda um fio contínuo, sempre na mesma linha. Acho que não fiz nada que pudesse trazer ódio ou ressentimento que ninguém possa evitar. Na minha terra sofri até rasgar, trabalhei, fiz poesia. Nos domínios da expressão e do intelecto, tenho trabalhado em uma área onde não há dualismo, onde os homens não se separam. Nunca oficiei nos altares do ódio, sempre acreditei que Deus, a beleza e o amanhecer podem unir os homens. Por isso trabalhei no meu país, por isso escrevi poesia.*¹³

Nunca tendo saído de Cuba, Lezama raramente esteve com um poeta de outro país. Um fato marcante seria sua longa amizade com Juan Ramón Jiménez, iniciada em 1936, quando o poeta espanhol visitou Havana. Por sua vez, Manuel del Cabral viveu tanto em Madri como em Buenos Aires. Durante sua estada na Argentina no final dos anos 1930 e início dos anos 1940, escreveu e publicou um de seus livros mais importantes: *Biografía de un silencio* (1940), embora a crítica o tenha consagrado por *Compadre Mon* (1943), onde é mais nítida a presença de uma busca pela expressão nacional em sua poética. Mas agora eu gostaria de falar sobre os outros convidados. Do Equador também se senta Jorge Carrera Andrade (1902-1978), com aquele livro fundamental que escreveu: *Biografía para uso de los pájaros* (1937). Ao seu lado estão Luis Cardoza y Aragón (1904-1992), Aldo Pellegrini (1903-1973) e César Moro. Pellegrini é hoje um nome injustamente esquecido. É urgente que sua obra e seu pensamento tão claro e tão lúcido sejam recuperados.

PELLEGRINI – *A criação de uma poesia pura não faz sentido. Se for mesmo poesia, é sempre impura, porque arrasta o vital do homem. O processo de cristalização do poético que os defensores da poesia pura tentam alcançar, para obter um produto tão puro quanto o mais puro corpo químico, só consegue eliminar, juntamente com as impurezas, a verdadeira poesia. Não há outra explicação para o poético senão a crença em um estado de vida mais*

¹² Caminero, Alberto. “Manuel del Cabral dice que morirá con pesar de ser ignorado en su patria”, *El Nacional*, Santo Domingo, 02/08/94.

¹³ Lezama Lima, José. Carta à sua irmã Elisa, datada de fevereiro de 1962.

*elevado para o homem, porém não uma vida além ou mais próxima do real, mas nessa vida concreta que vivemos, aqui, com os pés no chão.*¹⁴

Certamente, essa crença em um estado superior de existência está enraizada na necessidade do homem de descobrir a si mesmo, o que ele não fará enquanto não compreender – e não simplesmente anular – o outro que traz consigo. É no diálogo com o seu duplo que se funda a sua própria existência.

*MORO – O homem está só com o mar no meio dos homens. / Impotência do desejo. Enquanto o homem não realizar seu desejo, o mundo desaparece como realidade para se tornar um pesadelo do berço ao túmulo. / Não há um ritmo que não seja nosso? De repente minhas veias se ramificam, crescem e vivo a pulsação do mundo. / Sonhei que um carro me levava para a eternidade. Consegui acordar, mas não queria saber as horas. / Os escorpíões vigiam o horrível subterrâneo da eternidade. / Acordo no meio da noite e espero a ligação discreta. Mas é o vento e nada mais.*¹⁵

Como Pellegrini, o peruano acredita em um poder secreto da poesia, que pode abarcar todas as formas de dissidência em um mesmo núcleo, com a naturalidade dos elementos constitutivos de uma única força.

*LEZAMA – O que mais admiro num escritor? Que saiba lidar com forças que o levam embora, que parece que vão destruí-lo. Que aproveite esse desafio e dissolva a resistência. Destrua a linguagem e crie a linguagem. Que durante o dia não tem passado e à noite é milenar. Que goste da romã, que nunca experimentou, e que gosta da goiaba que experimenta todos os dias. Que ele se aproxime das coisas por apetite e que se afaste por desgosto.*¹⁶

A grandeza dessas vozes, expostas em um encantamento revelador ao longo de nosso encontro imaginário, continuaria em uma cadência tão estonteante que acabaríamos por indagar os motivos pelos quais esses poetas encontraram tão mínima repercussão internacional. Mesmo no âmbito da própria língua, é preocupante constatar que não há um diálogo sistemático entre os poetas espanhóis e latino-americanos. Seria oportuno perguntar sobre as razões do olho cego da Espanha em relação à América hispânica, por exemplo?

¹⁴ Pellegrini, Aldo. Conferência proferida em 18 de maio de 1952 no Institut Français d'Etudes Supérieures; posteriormente incluído em *Para contribuir a la confusión general*, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1987.

¹⁵ Moro, César. Fragmento datado de “janeiro de 1953”, de *Alfabeto de las actitudes*.

¹⁶ Lezama Lima, José. Fragmento da introdução a seu *Esferaimagen*, Tusquets Editor, Barcelona, 1970.

CARRERA ANDRADE – *Quanto ao reduzido interesse que existe naquele país em relação à literatura hispano-americana, é um fenômeno da Espanha franquista. Quase todos os escritores de nossa América se posicionaram a favor da República, razão pela qual suas obras não têm entrada agora.*¹⁷

Talvez Jorge Carrera Andrade tivesse razão quando escreveu de Paris, em 1969, ao amigo Rodrigo Pesántez Rodas, outro bravo poeta equatoriano que estava então em Madri em busca de edições para poetas de seu país. Em suma, parece-me que a falta de relação crítica entre os poetas espanhóis em relação à poesia hispano-americana ocorre apenas tangencialmente em relação a Franco. A não relação, que implica um imenso obstáculo na leitura dos valores intrínsecos daquela poesia dentro e fora de uma área geográfica, tem sua raiz principal na indigestão por parte do conquistador – se é que se pode falar em uma conquista – diante de um fato inegável: a explosão imagética da poesia hispano-americana diante da atrofia estética espanhola, recolhida a uma circularidade retórica. Até as vanguardas ali propostas foram redimensionadas do outro lado do Atlântico. Não pelo estabelecimento de uma discórdia, mas pelo simples fato da colisão entre duas épocas. O que se apresentava como seu último suspiro em um continente, no outro eram seus mais valiosos sinais de vitalidade. Tanto é verdade que até o Surrealismo – com a paixão ocultista com que André Breton o desvendou – ampliou seu acervo de maravilhas graças à sua entrada no novo continente. Pense em quanto as residências de Breton, Péret, Artaud, Michaux e tantos outros na América devem ao enriquecimento de sua obra.

Se já sabemos das relações acentuadas entre Moro, Pellegrini e o Surrealismo, acho interessante questionar nossos convidados sobre o assunto. Alguns sempre foram muito retraídos. Manuel del Cabral não gostava de entrevistas. Martín Adán levou uma vida vertiginosa, na qual a desordem era a única regra possível. Quando o poeta estadunidense Allen Ginsberg o conheceu em 1960, ele disse mais tarde em um poema que se enganou ao pensar que ele era melancólico.¹⁸ Adam propôs com uma voracidade enlouquecedora a relação do poeta com o seu tempo. Javier Sologuren nos fala de uma *escrita complexa e desconcertante em si mesma*,¹⁹ ao comentar a poética de Adán. Tão desconcertante, aliás, que começa por propor uma confluência entre verso e prosa, desorientando os amantes da classificação genérica com seu livro *La casa de cartón* (1928). Em suas provocações

¹⁷ Carrera Andrade, Jorge. Carta a Rodrigo Pesántez Rodas, datada de 28 de junho de 1969. Documento cedido pelo destinatário.

¹⁸ Ginsberg lhe dedicou um poema em *Reality Sandwiches*, City Lights Books, San Francisco, 1963.

¹⁹ Sologuren, Javier. “Martín Adán. La primacía de un signo”, *La imagen*, Lima, 09/01/77.

formais mostrou-se um notável guardião da linguagem poética, tentando afirmar o que Pellegrini chamaria de *verdadero sentido da destruição*.

PELLEGRINI – *O impulso que leva o homem à destruição tem um sentido e cabe ao artista revelar esse sentido. Seja qual for a motivação do ato destrutivo: fúria, tédio, repulsa pelo objeto, protesto, esse ato deve ter um sentido estético e esse sentido evita que a destruição – um ato procriador – se transforme em aniquilação. Destruição e aniquilação do ponto de vista do artista são termos antagônicos. A destruição de um objeto não o aniquila, ela nos confronta com uma nova realidade do objeto, o peso de um significado que antes não tinha.*²⁰

Da insubordinação de Adán, a contundência de sua identidade: corpo inconfundível e alma de uma poética consistente. É claro que *La casa de cartón* não pode ser visto como uma proposta isolada, mas pode ser visto como parte de um empreendimento que buscava tanto o canto quanto a contação de histórias. Em que a narrativa ousou se desprender de seu fio retórico, redimensionada a partir de um reconhecimento de suas raízes. Assim, antes temos o *contar* refeito *cantar* em José Antonio Ramos Sucre, em José María Eguren, em Jorge Luis Borges, no pouco lembrado Vicente Huidobro de *Temblo de cielo* (1931), assim como imediatamente em Lezama Lima, em Humberto Díaz-Casanueva, em César Moro.

Mas digo antes e temo que se estabeleça uma confusão. Se convidei os poetas aqui presentes, o fiz apenas com uma condição (imprudente?): todos nasceram na primeira década do século que findava e concentraram fortemente na década de 1930 a publicação dos livros que definiriam sua poética. Esta é a década em que surgem *Vigilia por dentro* (Humberto Díaz-Casanueva), *Biografía para uso de los pájaros* (Jorge Carrera Andrade), *Muerte de Narciso* (José Lezama Lima), *El sonámbulo* (Luis Cardoza y Aragón), *Nostalgia de la muerte* (Xavier Villaurrutia), *Muerte sin fin* (José Gorostiza), *Poesía* (Rosamel del Valle), *Biografía de un silencio* (Manuel del Cabral) e *Tempestad secreta* (Alfredo Gangotena). Data dessa mesma década a escrita dos poemas de César Moro, que só viriam a ser reunidos em livro em 1987.²¹ A década de 1930, na verdade, sugere uma admirável confluência de vozes de duas gerações, pois também se deu a publicação de *Espantapájaros* (Oliverio Girondo), *Altazor* (Vicente Huidobro), *Poemas humanos* (César Vallejo), entre outros. Então se produz uma mistura, tanto cronológica quanto estética.

²⁰ Pellegrini, Aldo. Catálogo de uma exposição de *Arte destructiva*, realizada na Galería Lirolay, Buenos Aires, novembro de 1961. Post. *op. cit.*

²¹ Moro, César. *Ces poemas...* Ediciones La Misma, Libros Maina, Madrid, 1987.

DÍAZ-CASANUEVA – *Acredito que o problema geracional – cuja importância não desconsidero – pode nos levar a classificações arbitrárias, a confundir o contemporâneo com o geracional e a superestimar o aspecto cronológico no surgimento ou término de um grupo de poetas no tempo ou no espaço. Outros dão importância ao fator geográfico: poetas do sul, do norte. O pior é que a perspectiva geracional implica a ideia de que há progresso nas artes e na literatura, em linha reta, e que cada geração é uma etapa que supera a anterior, tem que se rebelar contra ela e contribuir com algo novo.*²²

Concluamos o cenário em que se situam os convidados, observando que aqueles que ultrapassam os limites dos anos 1930, o fazem por muito pouco, a exemplo de: *Onda* (1929) de Rogelio Sinán; *Las cosas y el delirio* (1941), de Enrique Molina, e *Le chateau de grisou* (1943), de César Moro. Mais distante em termos de publicações, está o argentino Aldo Pellegrini, que só estreou com *El muro secreto* em 1949, embora não devamos esquecer sua atuação na década de 1930 como principal divulgador do ideário surrealista em seu país. Além deles, outros poetas poderiam ser citados; por exemplo, os mexicanos Salvador Novo e Gilberto Owen, o equatoriano Hugo Mayo, os colombianos Luis Vidales e Aurelio Arturo, o peruano Carlos Oquendo de Amat, o costarriquenho Isaac Felipe Azofeifa, os cubanos Eugenio Florit e Emilio Ballagas, o uruguaio Juan Cunha, o chileno Pablo Neruda e o nicaraguense José Coronel Urtecho, todos ligados de uma forma ou de outra àquela estação de vanguarda.

Há dois aspectos que se destacam quando nos encontramos diante de todos esses nomes: não constituem uma geração em quaisquer que sejam os moldes exigidos, ao mesmo tempo que nos assusta que sejam, se não totalmente desconhecidos, ou pelo menos pouco comentados. É possível afirmar o passo e mencionar certa desatenção na leitura desses poetas. Desatenção descrita por um torcer o nariz em relação à dificuldade de colocá-los juntos como uma geração, um grupo, uma concentração estilística etc. Mas uma desatenção também fomentada por certa fanfarronice de Octavio Paz, ao distorcer o raio de ação daquela lista de poetas – anulando a presença de alguns, confundindo a importância de outros –, para favorecer interesses pessoais que levariam a estabelecer uma ponte entre a vanguarda desencadeada por Huidobro, Vallejo etc., e sua reconfiguração definitiva a partir da geração do próprio poeta mexicano, embora nunca se lembre da real dimensão desse novo ciclo geracional, que incluiria os poetas como essenciais como o peruano Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), o venezuelano Vicente Gerbassi (1913-1992), o chileno Gonzalo Rojas (1917-2011) e o argentino Alberto Girri (1919-1991).

²² Espinoza, Blanca. “Un riesgo, una fuerza, un sueño decisivo”, entrevista a Humberto Díaz-Casanueva, *Lar* # 8-9, Concepción, maio de 1986.

Por meio de livros de grande repercussão – *Las peras del olmo* (1971), *Puertas al campo* (1972) e *Los hijos del limo* (1974) –, Octavio Paz se empenha em apresentar, no máximo em caráter de dispersão, o que antes se desenrolava – apesar de sua opinião – como a afirmação de um caráter privilegiado da poesia hispano-americana: sua fecunda insubordinação perante os ditames escolásticos, seu enriquecimento dos erros do modernismo, a liberação de todos os preconceitos; em suma, a procura da fundação de um mapa que se caracterizasse pela multiplicidade de vestígios que não devia necessariamente conduzir a um lugar comum. Para isso, ainda seria preciso recorrer às mais variadas estratégias, aventura que não evitou o risco de ser tomada como dispersão, base – insisto – da artimanha de Octavio Paz. Também me referi a outras desorientações críticas, e aqui valeria a pena mencionar uma ideia defendida pelo argentino Saúl Yurkievich ao restringir a sete poetas de diferentes promoções geracionais a condição – sempre questionável, ao menos pela prensa catalogadora – de fundadores da nova Poesia latino-americana, chegando ao máximo de excluir os poetas brasileiros de sua compreensão do que quer que seja a América Latina.²³

Ao emaranhado das ideias de Yurkievich somam-se duros compêndios acadêmicos que tateiam no escuro em busca de uma definição do período elástico da vanguarda, sempre esquecendo que jamais poderia ser compreendido se subordinado à cena das articulações estéticas da vanguarda europeia. Não se tratava de cumplicidade, mas principalmente de cisão, em muitos casos de ruptura. Assim, Paz intencionalmente permanece cego ao orfeísmo transbordante de Rosamel del Valle, ao esplendor romântico redimensionado de Alfredo Gangotena e ao humor corrosivo de Martín Adán, o mesmo valendo para a dimensão onírica e comovente de César Moro, o fervor metafísico de Humberto Díaz-Casanueva e a laboriosa tessitura metafórica em Luis Cardoza y Aragón. Ao considerar a década de 1930 como um período entre o que chama de uma *vanguarda acadêmica* e uma *vanguarda outra, crítica de si mesma e rebelião solitária*, Paz recorre a uma simplificação grosseira que não permite outra compreensão senão a de sua distorção voluntária de uma paisagem histórica. Não creio que seja impertinente da minha parte acrescentar a este nosso encontro uma abordagem lúcida do crítico espanhol Jorge Rodríguez Padrón, ao referir-se à defesa da Paz em relação à sua própria geração:

Octavio Paz diz: não invenção, exploração nessa zona onde o interior e o exterior se unem: a zona da linguagem. Os que, por volta de 1945, regressaram à vanguarda, mas a uma vanguarda silenciosa, secreta, desiludida, num salto injustificável, não foram

²³ Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984. O epíteto *fundador* é aplicado aos poetas escolhidos – Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima – porque são, segundo o autor, *centros radiantes*.

*movidos – continua Octavio Paz – por uma preocupação estética; para eles, a linguagem era contraditoriamente um destino e uma escolha. Algo dado e algo que fazemos. Algo que nos faz. Bem. Mas os poetas dessa outra época da qual ele se esquivava, não só anteciparam essa mudança, como também afirmam e manifestam uma atitude estética que não abstrai, de modo algum, da evidência da linguagem como homem, da linguagem como mundo. Porque, de outro modo, como explicar que o desafio, para quase todos, é a assunção de uma prosa que penetre no espaço da poesia, sacudindo-a com os seus ritmos (uma prosa que nada conta, que prolonga e desenvolve o mistério da própria poesia) e, paralelamente, o cultivo do poema longo como forma de aproximar, a partir da configuração temporal do verso, a dimensão desse espaço inédito: o canto, sem dúvida, porém desdobrado como visão, como povoação espacial.*²⁴

Acrescente-se ainda a opinião do poeta costarrriquenho Carlos Francisco Monge, observador lúcido e igualmente objetivo dos desenvolvimentos poéticos na América Hispânica, quando se moderava a presença do Surrealismo naquele ambiente:

*A experiência surrealista foi o melhor que os movimentos históricos de vanguarda nos deixaram. Suas raízes culturais são tão extensas, e seus fundamentos estético-ideológicos tão vigorosos, que não poderia ser de outra forma. Mas, além disso, o Surrealismo ultrapassou em muito os anos da moda de vanguarda. Por isso, não parece correto (e acho que nem justo) falar de um legado tardio na poesia hispano-americana. Muito pelo contrário: constituiu um verdadeiro caldo nutritivo que transformou e renovou o panorama poético, a partir da própria década de 1930; basta reler as Residencias de Neruda, ou Lezama Lima, a poesia dos mexicanos Gorostiza ou Villaurrutia, os romances de Astúrias ou Carpentier.*²⁵

Se recorro a essas duas afirmações, faço-o pelo que elas concentram em si mesmas em termos de características essenciais dessa poesia que aqui nos interessa desvendar; ou seja, sua opção – acentuada, embora não única – pela prosa poética, o redimensionamento do *epos*; e o diálogo enriquecedor com o Surrealismo, a identificação e a não submissão, elo onde é fundamental a manutenção da identidade. Verifica-se o que Lezama Lima coloca como a criação

²⁴ Rodríguez Padrón, Jorge. Fragmento de “Octavio Paz: lectura de la poesía hispanoamericana de los años treinta”, versão atualizada da conferência proferida em Sevilha em abril de 1999. Documento inédito, cedido pelo autor.

²⁵ Monge, Carlos Francisco. “Diálogo sobre algunas huellas esenciales”, entrevista concedida a Floriano Martins, maio de 1999. Texto inédito.

de *uma nova causalidade da ressurreição*.²⁶ E é justamente com base nisso que Rodríguez Padrón destaca ainda a relação com a morte, compreendida dentro de um conceito defendido pelo filósofo Eugenio Trías; isto é, como *a grande prova da ética fronteira*.²⁷ Essa relação limítrofe, como aponta Rodríguez Padrón, é encontrada em Xavier Villaurrutia (*Nostalgia de la muerte*) e em Lezama Lima (*Muerte de Narciso*), embora também continuemos a encontrá-la em autores menos conhecidos; por exemplo, o equatoriano Alfredo Gangotena e o chileno Rosamel del Valle. Em ambos prevalece uma lírica órfica transbordante, com um ousado sotaque trágico em Gangotena. Paixão excessiva pela ruptura; no entanto, sua fé na revelação de um outro corpo, uma forma refeita e vibrante, nunca desapareceu. As *portas devoradoras* que Orfeu procura transpor em seu percurso pela escuridão (*a descida pelas encostas do fogo*),²⁸ definem a metáfora surpreendente e perturbadora de Rosamel del Valle. O espírito torrencial também fermenta nas imagens da poesia de Gangotena:

O meu canto unifica-se na aspereza das pedras que medem o abismo; canto de uma luminosa aurora às extremidades pomposas dos ramos...

[...]

*Toda a minha graça reside no adeus.*²⁹

Obra densa, em ambos os casos, com sua impressionante fluidez metafórica. Se há em Rosamel uma *fecunda alegoria essencial do onirismo*,³⁰ em Gangotena verifica-se a expressão radical de um tormento interior. Talvez daí venha o epíteto de *enigmática* dado à poesia do equatoriano. Importa, no entanto, não fugir a uma razão: na obra de ambos reside o mesmo sentido de ruptura que seguimos rastreando.

Em 1924, Luis Cardoza y Aragón publicou *Luna Park* em Paris, livro escrito na mesma época em Berlim. Ainda que os críticos a situem demasiado confortavelmente em um cosmopolitismo que identificou muitos autores europeus nesse cenário entre guerras, não vejo nesta poesia sinais de deslumbramento face ao brilhantismo tecnológico ou mesmo de derrota da humanidade face à guerra. O poema é acompanhado por um fio de vida, uma defesa crítica das possibilidades reais do homem, uma fé incorruptível na

²⁶ Bianchi Ross, Ciro. Entrevista a José Lezama Lima, revista *Quimera*, s/d.

²⁷ Rodríguez Padrón, Jorge. *Op. cit.*

²⁸ Pasajes del poema-libro *Orfeo* (1944).

²⁹ Passagem do poema “A la sombra de las secoyas”, do livro *Tempestad secreta*.

³⁰ Orellana Espinoza, Manuel. “Presencia de Rosamel del Valle”, *La época* # 214, Santiago, 17/05/92.

existência humana. A *desconstrução irônica*³¹ a que Rodríguez Padrón se refere a *La casa de cartón*, de Adán, vale também para o livro seguinte de Cardoza y Aragón, *Mäelstrom* (1926), no qual põe prosa e verso para dançar em um ritual de mastigação mútua. Posicionamento crítico em relação a uma limitação genérica. Expansão, não de um espetáculo de criação, mas de suas possibilidades de desvendar a essência poética de cada situação. Não procura exatamente anular ou acentuar os contrastes; pelo contrário, afirmam um diálogo possível entre forças complementares. Relação intrínseca entre vida e morte, como em *El sonámbulo*.

*Oh! Frio, fogo lúcido, chama de água,
ardente insônia da vida,
integras comigo um dois ímpar
nessa sede de morte tão contínua.*³²

Ou ainda em uma imagen mais à frente: *a noite diurna, fechada e sem trevas*.

Ou mesmo: *pela morte eu vou, eu vou pertencendo a mim mesmo*.³³ Não a noção usual da figura do conquistador, pelo contrário, uma ideia de conquista baseada no diálogo. Não se trata de cortar o nó górdio, mas de desatá-lo. Aqui está o ponto-chave na leitura distorcida ou mal compreendida da poesia hispano-americana: ele soube desatar o nó. Risco inominável e necessário. Lá atrás há fundamentos engenhosos, tanto na criação de *personae* no colombiano León de Greiff (1895-1976), quanto na anulação do verso na poética do venezuelano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). Sob esse aspecto, eles me parecem mais fundadores da modernidade do que os argumentos escorregadios de Saúl Yurkievich em relação a Neruda ou Gironde.

O chileno sempre foi um caçador de modas literárias, enquanto o argentino radicalizou sua aventura com a linguagem bem mais tarde do que outros incidentes poéticos. Se não o torna menor, também não o coloca em condição *fundacional*. Ele possuía tanta consciência da importância de uma atividade publicitária quanto León de Greiff, com a diferença de que Buenos Aires mantinha um canal de comunicação com o mundo, enquanto Bogotá tinha um péssimo diálogo consigo mesma. A ação infalível dos polos culturais sobre a importância estética de uma obra literária é sempre geradora de traumas, de pesadelos históricos.

³¹ Rodríguez Padrón, Jorge. *Op. cit.*

³² Passagem do poema-livro *El sonámbulo* (1937), dedicado a Xavier Villaurrutia.

³³ Passagem do poema “Nocturno del sonámbulo”, de *Venus y tumba* (1940).

Outro livro tido como inaugural na vanguarda de seu país é *Onda*, do panamenho Rogelio Sinán. O poeta falava ali de *um sonho não percebido / mas sempre constante / como o mar, como o rio...* Tratava-se da transição entre a submissão ao meramente casual e a consciência exigida por um percurso a desvendar. Sinán não é tão claro em sua metáfora quanto Cardoza y Aragón, embora permita compreender a substância de sua perplexidade diante da vida. Não deixam de ser profundamente irônicos os versos com que inicia seu poema “Transparencia del hombre”: *Porque esqueço meus sonhos e minha sombra / sou um homem nu, transparente*.³⁴ A abstração carece de espanto, magma congestionado que irradia imagens turvas que devem ser definidas a partir de um estremecimento de forças. O automatismo psíquico defendido por Breton tem um vínculo indissolúvel com aquele vislumbre do inusitado que deveria promover um conhecimento mais amplo das forças díspares e complementares que regem a existência. Abordá-lo como uma alternância entre o caótico e o hermético é, no mínimo, irresponsável. Basta pensar na voracidade de imagens reveladoras que encontramos na poesia de César Moro. Não há realmente caos ou hermetismo aí, a menos que seja entendido dentro de uma limitação terminológica. Suas *serpentes de relógio* nunca perdem contato com o *retrato de minha mãe*; elas convergem antes – *vestígios de alta arqueologia* – no caminho de *equilíbrio passageiro de dois trens em colisão*.³⁵ Um descarrilamento de conceitos, um embate entre dois mundos. Não um desafio, pelo contrário: a carpintaria sutil de uma mesa que permitiria o diálogo. A expressão do contraste está na origem do espanto, da vertigem; ou seja, é a raiz do desenvolvimento de qualquer atividade humana. Claro, não se trata de uma ascendência dionisíaca sobre um reinado circunscrito de Apolo. Díaz-Casanueva já se referia a uma ação ofuscante dos *poderes dionisíacos*. Não há como obscurecer a explosão de forças conjuntivas e disjuntivas que regem a poesia. No chileno encontramos a mesma obsessão atual: a poesia em debate com o poema. A margem direita do verso começa a perder terreno, vencida por um fluxo voluptuoso, uma *vigília por dentro* que procura situar a sua *realidade* entre dois mundos. Países violentos: prosa e verso. Cultivam sombras sem corpo, espelhos cegos. O acento metafísico move-se sempre no caminho de um brilho conquistado das aparentes dessemelhanças da vida. É o que sua poesia nos revela.

Avançar de um lado ao outro do curso da existência, revelando suas profundas confluências, foi também uma norma existencial na poesia dos argentinos Aldo Pellegrini e Enrique Molina, naturalmente com as peculiaridades que dão sentido a uma obra poética. Guillermo Sucre chama a atenção para o fato de que *a viagem*

³⁴ Poema incluído em *Saloma sin salomar* (1969).

³⁵ Passagens do poema “Visión de pianos apollillados cayendo en ruinas”, de *La tortuga ecuestre*, 1955).

de Molina é simultaneamente exílio e rebeldia.³⁶ O testemunho de Pellegrini é adicionado aqui:

PELLEGRINI – *A poesia é uma mística da realidade. O poeta busca na palavra não uma forma de se expressar, mas uma forma de participar da própria realidade. Ele recorre à palavra, mas busca nela seu valor original, a magia do momento da criação do verbo, momento em que não era um signo, mas parte da própria realidade. O poeta por meio do verbo não expressa a realidade, mas dela participa.*³⁷

Embora a poesia moderna tenha encenado a discussão sobre si mesma – às vezes sem ir além de um admirador perturbado por seus próprios atos verbais –, o homem continua sendo seu grande tema, pelo simples fato de que a *engrenagem intelectual*³⁸ seduz apenas o ego vaidoso, não permitindo o desdobramento das inúmeras possibilidades de expressão e participação da potência poética em nossas vidas. A arquitetura verbal é o requisito mínimo de toda grande poesia. Molina e Pellegrini defenderam isso durante a vida inteira. Encontramos a mesma ideia em César Moro, embora considerando os jogos linguísticos que o seduziram em seus últimos poemas. Desde os textos de abertura, Moro invocou a presença do amor, incorporando sua *sombra cantante*, o *esplendor bruxuleante*, bem como as imagens sangrentas e extáticas de sua celebração e queda. A voracidade de suas abordagens suscita, segundo Emilio Adolfo Westphalen, a suspeita de que *para Moro o ideal seria que os amantes se devorassem*.³⁹ O conflito amoroso é – não há como evitar que toda relação humana seja conflituosa na raiz, independente do que venha a ser –, portanto, o aspecto central da poesia de César Moro. E tratou-o com notável veemência, com um fervor que não se disfarçava nem pelo exagero. O estremecimento surrealista alcançado em suas experiências em Paris, embora não um surrealismo canônico com o qual inicialmente se sentiu identificado. Potência surrealista latente em seu próprio ser, desencadeada em Paris, confirmada em seu retorno ao Novo Mundo (México e Peru), retorno às origens. Surrealismo essencial que encontramos também na poesia de Xavier Villaurrutia ou José Gorostiza, assim como em Manuel del Cabral ou Jorge Carrera Andrade.

³⁶ Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*, Monte Avila, Caracas, 1975.

³⁷ Pellegrini, Aldo. “Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles”, *Poesía=Poesía* # 9, Buenos Aires, agosto de 1961, post. *op. cit.*

³⁸ *Pessoalmente, apesar de Poe, não me seduzo com a imagem do poeta em sua oficina intelectual de relojoaria. O acaso também desempenha um papel no poema.* Fragmento da entrevista de Oscar Hermes Villordo a Enrique Molina, *La Nación*, Buenos Aires, 1980.

³⁹ Westphalen, Emílio Adolfo. “Digressão sobre o Surrealismo e sobre César Moro entre os surrealistas”, palestra proferida em 5 de julho de 1990 na Pontificia Universidad Católica del Perú.

Da irredutível e transbordante melancolia em Villaurrutia aos tremores metafísicos de Cabral – onde se vislumbra uma severa ironia –, ou do cativante lirismo em Carrera Andrade à luminosa investigação dos gemidos da linguagem poética em Gorostiza: um traço múltiplo afirmado na diferença. Entrecruzamentos de experiências, traços perceptíveis de confluência – já aqui assinalados –, alguns raros encontros para uma alegre conversa sobre poesia. Na contramão, nas relações perdidas entre um lado e outro do Atlântico, o vício acadêmico de classificar a história, o charlatanismo de Octavio Paz: um misto de provincianismo redundante e falta de visão crítica na valorização de aspectos mais intimamente ligados à vida – seja homossexualidade ou filiação surrealista – isso, à sua própria obra, entre outros aspectos menores.

A condição que agora se apresenta perante uma leitura crítica da obra de César Moro, permite finalmente que não se deixe perder o imprescindível: trazer à mesa os mapas secretos da aventura poética da América Hispânica na década de 1930. Essa chance que nos trouxe a esta mesa imaginária justo a partir de Moro não é senão um sinal de sua inconfundível paixão pela verdade. Eu intencionalmente tratei menos com ele do que com seus contemporâneos, e o fiz por necessidade óbvia. Em um momento próximo, quando o filamento de luz aqui lançado se alargar, certamente se perceberá que a importância desta poesia não se limita a um libertino da vanguarda; assim como se compreenderá que em sua aparente dispersão se escondia a letra fundadora de uma aventura limite na poesia hispano-americana, a partir de um princípio de diferença que encontrava na miscigenação – ainda se encontra, embora bastante oculta – sua raiz sagrada: magma fervente e selva vertiginosa que busca pontos de convergência sem erradicar a paixão por sua contradição igualmente reveladora.

Enrique Molina – A exaltação ardente da vida

Todas as salas estão abertas para que entre o mar. Certa vez, ao escrever sobre uma tela de Picasso, observou Milan Kundera que ao desfrutar dessa obra o observador não apenas participa de sua intimidade como tem a nítida certeza de que o artista esteve ali, que conviveu intimamente com cada detalhe em cena. Enrique Molina (1910-1986), em um de seus poemas, destaca *as noites contaminadas pela memória de outras noites*. Este poeta sempre foi um hóspede invulgar das páginas mais selvagens da aventura humana. Ao descrever lugares invadidos pela intempérie, deixou-se ele mesmo tomar pela magia radiante da própria fluidez do espaço, em uma espécie de conquista do instinto, de linguagem impulsionada pela entrega de seus códigos, pela constância com que expande os limites de sua percepção.

Talvez a palavra mais cara a Enrique Molina seja relâmpago, mas no sentido de um resplendor que antes de tudo ilumina a si mesmo, ou se deixa iluminar pelo modo como é recebida sua descarga elétrica no lombo da paisagem. Esse estado súbito e perene de iluminação que somente o instante nos permite. Este é o relâmpago da poesia de Molina. Um relâmpago que em cada poema nos lembra que a vida não suporta esperança ou hábito. Traduzindo, se é preciso, eu diria que a poesia não tem significado algum para este poeta se não pode ser vivida, se o leitor não pode de algum modo se reconhecer nela e se ela, como uma paisagem habitada pela sensualidade da própria existência, não pode expressar sua vida mais íntima. A vida de quem a criou como uma habitação pronta na medida em que se deixa penetrar.

Esta passagem de uma entrevista concedida a Carlos Bedoya, em 1981, nos dá a medida essencial da vida que levou Enrique Molina:

Levo comigo um sentido de errância permanente, e viajar em um barco é algo bem distinto de deslocar-se em avião ou trem. Tem uma coisa mais cerimonial, a chegada, a partida, o cabo, o rebocador. Primeiro eu trabalhei na coberta, e logo como timoneiro em um barco mercante. O oceano é todo um espetáculo, especialmente o trópico. Sempre me seduziram os peixes voadores, sobretudo agora quando estão desaparecendo os pássaros. Sou advogado, porém somente 20 ou 30 anos após o término dos estudos é que me preocupei em obter o título, o que me obrigou a uma série de tolices, inclusive valer-me de testemunhas para demonstrar que eu era eu.

Após esta breve e cintilante cascata de dados biográficos, voltamos à grande fome do poeta, a de uma instância mágica em que a poesia venha a ser *a versão instantânea do pensamento e do mundo interior mais profundo*. O sentido de errância com o qual nos deparamos ao ler Enrique Molina adverte inicialmente que esta é uma

condição permanente, que não se trata de um meio à procura de um fim, de um jogo de metas ou um curso módico de estranhamento. A caminhada existencial que propõe não se limita ao destino, antes evoca uma atmosfera de afinidades surpreendentes que vão descortinando um mapa visceral de ambientes tangíveis e vertiginosos. Sua viagem não é a de um trãnsfuga, mas sim a de alguém com uma profunda ligação com a terra, com a mais inabalável consciência de que o homem é parte do mundo, e não apenas de uma fatia do mundo.

Uma vez, entrevistado, Molina mencionou alguns poetas hispano-americanos de sua admiração. Graças às suas viagens marítimas, por vezes aportou em lugares onde lhe foi possível conviver com os peruanos César Moro (1903-1956) e Javier Sologuren (1921-2004), e rápidos contatos com o chileno Braulio Arenas (1913-1988). No Brasil, Molina encontrou em Fernando Ferreira de Loanda (1924-2002) um bom amigo. Vejamos uma lembrança dessa amizade segundo relato do mexicano Carlos Montemayor (1947-2010), publicado em *La Jornada* (México: 31/07/2002):

Graças a Fernando Ferreira conheci não apenas poetas e ensaístas brasileiros, como também outros grandes poetas de nosso continente. Em 1973, Fernando me pediu que intervisse para que algumas instituições convidassem a Enrique Molina para dar leituras de poesia a fim de que conhecesse o México e contasse com mínimos recursos econômicos que facilitassem sua estância. Enrique esteve uma temporada no México e se hospedou em vários pequenos hotéis da rua Luis Moya, próximo da Alameda. Em certa ocasião, em minha casa, eu lhe ofereci uma taça de sotol.⁴⁰ Ele gostou muito do sabor defumado e doce, algo fresco, dessa bebida. Eu lhe presenteei uma garrafa, que dias atrás eu havia recebido de Chihuahua, da qual na mesma tarde ele consumiu mais da metade. Quando Fernando Ferreira chegou ao México e se reuniu conosco, Enrique explicou as virtudes do sotol comentando que graças a essa bebida havia sentido a importância interior da passagem do trem em Todas as tardes, um de meus primeiros contos. Durante muitos anos, a partir dessa tarde, Fernando me pedia em suas cartas que lhe enviasse sotol apenas para ele, porque também queria, como nós, ver passar o trem pelas montanhas.

Molina teve um único livro publicado no Brasil, *Uma sombra onde sonha Camila O'Gorman* (em 1986 pela Editora Guanabara, traduzido por Sônia Régis). Essencialmente poeta, é quando menos curioso que sua entrada em nosso país tenha se dado através do único romance que escreveu. Mesmo contando com sua adaptação cinematográfica, não houve a mínima atenção a este imenso poeta da parte de cá desta América Ibérica desarticulada entre si por algum motivo mais

⁴⁰ Sotol é uma bebida alcoólica mexicana, destilada de uma planta de nome *Dasyliirion wheeleri*, também conhecida como sereque. [N.T.]

crível do que a comum justificativa do idioma. Seguramente Molina sabia que não adentrara o território da linguagem narrativa senão como um desbravador daquele tema em particular – os dilemas do amor em meio a uma ardileza de preconceitos morais e religiosos –, experiência que mais enriqueceu a sua poesia do que qualquer pretensão romanesca.

É preciso entender que a lírica em Enrique Molina é uma ruptura com a dissensão entre vida e obra. O mundo poético de que se alimenta é o da existência humana, em seu misto de demência e frenesi, em suas inesgotáveis formas de paixão e sacrilégio, em seus pedidos de socorro e o extravio de essências em orgias de toda ordem, a natureza diabolicamente se misturando ao ponto insaciável de um feitiço que a desvende. Não há Enrique Molina além ou aquém dessa indolência do horizonte. E é tão lindo lê-lo assim, porque se insere naquele ambiente que mencionava Kundera acerca de Picasso. Decerto que há outra dissensão delicada na criação artística, quando adocicamos o sentido de sinceridade, ajustando seu diapasão para atender às diversas formas de confessionalismo. Em definitivo, a arte não é o lugar de uma confissão.

Enrique Molina foi um navegante de si mesmo, justamente ao buscar em diversas instâncias uma forma de reconhecer seu espírito e condicioná-lo a uma atuação que pudesse romper as oclusas da existência humana, em brasa viva, testemunhando as perspectivas que iam sendo priorizadas pela própria vida. Sua rota, descrita em seu espírito, sempre foi o nomadismo. Declarou uma profunda afeição pelo Surrealismo, em especial no que ele compreendia como um *humanismo poético*. Sua forma única de ortodoxia se chamava abismo, entrega, viver. Seu convívio com surrealistas, em especial em seu país, a vida compartilhada com o grupo em torno de Aldo Pellegrini (1903-1973), ele próprio sendo editor de uma das mais importantes revistas dedicadas ao Surrealismo em toda a América, tudo isto – há mais, há mais – alimenta certa fatia da história que deseja ampliar seus protagonistas.

E aqui havendo mais mencionamos sua relação com o Surrealismo, que não foi a de filiação, mas antes a de uma íntima afinidade. A mesma afinidade que gerou certo lapso da historiografia ao registrar a publicação de *Qué* (Buenos Aires, 1928-1930) como a primeira revista surrealista do continente. Mesmo que o próprio Aldo Pellegrini, seu editor, tenha posteriormente declarado que os poetas em torno da revista formavam *uma espécie de fraternidade surrealista, que realizava experiências de escrituras automáticas*, como já tive oportunidade de esclarecer em outro momento, não houve o estabelecimento de um grupo surrealista e nem a revista se apresentou como uma publicação surrealista. Por mais estreitas que fossem as afinidades. Somente em 1952, quando se define um forte ciclo de amizades entre Pellegrini, Molina, Julio Llinás, Carlos Latorre, Francisco Madariaga e Juan Antonio Vasco é que o Surrealismo alcança uma relativa adesão por parte dos poetas argentinos. Ao final deste ano Molina dirige a revista *A partir*

de cero. No ano seguinte será a vez de Pellegrini dirigir outra revista *Letra y línea*. O próprio Pellegrini chega então a observar que somente ele, Molina e Carlos Latorre se declaram surrealistas.

Em conversa com Marco Antonio Campos, no jornal *Sábado* (México: 17/04/1993), deixou bem claro Enrique Molina sua afinidade com o Surrealismo, ao dizer: *O que trato é de seguir fiel à ética do Surrealismo, muito mais do que à sua expressão literária. Nisto não mudei: poesia, vida, amor e liberdade me acompanham sempre. Porém no Surrealismo não há, por exemplo, uma visão da paisagem, exceto em Aimé Césaire, um grande surrealista nascido no Caribe*. Molina já havia publicado surrealistas como Leonora Carrington, Antonin Artaud e Georges Schehadé, além de haver traduzido André Breton (*O amor louco*) e Blaise Cendrars (*Prosa de um transiberiano*). Tinha, portanto, uma visão bem íntima do Surrealismo, suas tensões e transbordamentos, e sempre afirmou dedicação a uma ética surrealista.

A obra poética de Enrique Molina está composta pelos seguintes títulos: *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres* (1946), *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951), *Amantes antípodas* (1961), *Fuego libre* (1962), *Las bellas furias* (1966), *Monzón Napalm* (1968), *Los últimos soles* (1980), *El ala de la gaviota* (1989), *Hacia una isla incierta* (1992) e a edição póstuma de *El adiós* (1997). Uma parcela da crítica – vale referir que é ínfima a fortuna crítica sobre este poeta – situa os livros de 1951 e 1961 como seus dois mais altos momentos surrealistas. Estou em completo desacordo com tal entendimento, porque reduz o ambiente, em termos de linguagem poética, em que possa atuar o Surrealismo. Não há limites estéticos no Surrealismo e uma de suas mais altas provocações radica justamente no entendimento de que é possível invadir toda e qualquer forma de hábito da linguagem e ampliar seus motivos interiores.

O estranhamento quando adentramos a poética de Enrique Molina, sob as luzes de uma leitura surrealista, é que não nos deparamos com as lancinantes imagens que põem em conflito os ambientes cosmopolita e onírico. A poética de Enrique Molina não se preocupa em negar o que somos, mas antes em afirmar tal condição, a despeito do que reconhecamos ou não em nossa intimidade. Em face disto, a paisagem em seu poema é a de uma infestação de sentidos e não o deserto citadino. E que tenha alcançado essa carícia elétrica de frondosidade da alma, fundindo-a com a própria paisagem do inóspito, do inabitável, de um mundo repleto de violência natural, dos mitos locais, do calor contagiante dos sinais indecifráveis, este é o reino da beleza que tem buscado a poesia através de Enrique Molina. O mar adentrando as salas de sua entrega à vida sem fronteiras.

Que recordemos, na leitura de poemas de Enrique Molina, outros poetas, de que são exemplos mais afins Saint-John Perse e Aimé Césaire, é uma descoberta feliz de mundos que em sua vastidão não se isolam, que agem como feitiços que se multiplicam na medida em que são identificados. Molina buscou o que ele tão bem definiu, desde o título, no poema “Linguagem natural”, o amor à vida, sem

nenhuma vacilação, sob todos os riscos de derivar ou apodrecer, alheio à chance de converter-se em mito ou demônio, apenas viver. Eis tudo o que fez com uma intensidade invejável.

Cruzeiro Seixas – A metamorfose através dos espelhos

O português Cruzeiro Seixas (1920-2020) criou uma obra que transita com mágica afinidade entre a poesia e a plástica. Identificado desde a juventude com os postulados do Surrealismo, já em 1949 participa da Primeira Exposição dos Surrealistas, em Lisboa, grupo recém-formado e que integra juntamente com António Maria Lisboa, Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, dentre outros. Logo em seguida se muda para Angola, onde reside por 13 anos. Ali escreve a quase totalidade de seus poemas e realiza exposições individuais, de desenhos, objetos e colagens. Ao regressar a Portugal, em 1964, dedica-se ao trabalho como programador de exposições em algumas das mais destacadas galerias. Mantém contato com surrealistas em vários países europeus e alguns americanos, o que se constata quando vem a público uma mostra de seu acervo, praticamente todo ele doado a uma fundação portuguesa. Acerca do Surrealismo, ele gosta de dizer que se trata de *uma filosofia insubstituível, uma das mais belas janelas que se abriu ao homem*. Em 2005 publiquei no Brasil o livro *Homenagem à realidade*, que reúne poemas e colagens. Em 2016 volto a publicar outro livro a ele dedicado, *Confissões de um espelho*, desta vez em um espectro mais amplo que envolve poemas, desenhos, colagens, correspondência e textos críticos a seu respeito. Acerca deste livro, anoto palavras de R. Leontino Filho em suas orelhas: *A lucidez buliçosa de Cruzeiro Seixas carrega consigo a plástica natureza dos dizeres: ácido, flexível, lábil, sarcástico e enxuto em cada curvatura de sua fala. O pintor e poeta português, em trilhas de metáforas, veredas de alegorias, é um homem-galáxia a percorrer os signos bacantes de sua prodigiosa travessia. A poesia de Cruzeiro Seixas, de publicação ainda incompleta, foi organizada por sua amiga, também ela poeta e artista ligada ao Surrealismo, Isabel Meyrelles.*

1. A PORTA DO MISTÉRIO

Em uma carta enviada a Cruzeiro Seixas, em 1966, lhe escreveu dizendo Laurens Vancrevel que *cada um dos teus poemas é uma mandrágora, cada palavra é uma esfinge*. E entrelaça-se nesta observação o mítico com certa condição afrodisíaca da poética de Cruzeiro Seixas, no que ela tem de intensa capacidade de lidar com as forças mais íntimas, revelando-lhe sua vitalidade original. Mescla, portanto, enigma e erotismo, signos que lhe definem tanto poética quanto plasticamente, uma vez que o amálgama é tão vigoroso que, a exemplo do que se passa também com o chileno Ludwig Zeller, por momentos se confunde qual mundo nos habita, se o poema ou o desenho, a collage, a pintura.

Este momento de perplexidade alude a um sentido de eternidade que sugere ser nossa única maneira real de estar no mundo. Através dele, Cruzeiro Seixas

desperta-nos para o convívio com o maravilhoso que constitui a existência humana. E o faz por estalos cortantes da metamorfose que aplica às suas imagens, que não são propriamente deformações ou distorções, mas antes uma ousada oferta ou vislumbre de formas dentro de formas, um bailado de interioridades que se revelam transfigurando memória e hábitos conceituais. E estão ali, no acertado entendimento de Ernesto Sampaio, *como metáforas dos seus sonhos, obsessões, cóleras, temores e desejos, espécie de espelho mágico, alternadamente fasto e nefasto, que desfigura e transfigura as imagens.*

A obra de Cruzeiro Seixas está ligada intrinsecamente ao Surrealismo, a esta *vida de imaginação*, a este *certo poder de repulsa e de obstinação* a que se reporta Mario Cesariny em seu *Final de um manifesto*, de 1949. Não cabe neste momento historiar as convulsões intermináveis e valiosas do Surrealismo português, mas apenas destacar a presença constante de Cruzeiro Seixas em seus desdobramentos mais viscerais, mesmo tendo em conta a larga ausência, de 1952 a 1964, que equivale aos anos vividos na África, precisamente em Angola.

A este respeito, não se pode deixar de mencionar um entendimento das viagens como pontos de fuga, ou seja, a ideia de que alguns surrealistas portugueses teriam buscado no exterior um refúgio para si, confirmando certa impossibilidade do Surrealismo se dar em Portugal. Qual realidade é propícia à arte? E com quantos recursos conta um artista para acentuar este abismo entre arte e realidade? A geografia da fuga está situada além, ulteriormente. As viagens de Cruzeiro Seixas para a África, de António Maria Lisboa para a França, de Fernando Lemos para o Brasil, por exemplo, não implicam necessariamente em fugas, exceto no sentido de denúncia de uma sociedade insustentável. Trata-se mais de uma subversão do que propriamente de subterfúgio. Cruzeiro Seixas tem sido sempre, isto sim, um grande viajante dentro de si mesmo, com percepções singulares em torno do Surrealismo e das oscilações de humor da sociedade portuguesa.

Estando diante dos poemas e pensando em termos de tradição lírica brasileira, que sempre repudiou o Surrealismo em quaisquer instâncias, requer lembrar que somos visitados por um tipo de poesia que, a exemplo de René Char, considera-se *um entendimento com o inesperado*. É todo um mundo de descobrimento se contrapondo ao vício da *invenção* de nossa lírica. Caberia aqui lembrar Malcolm de Chazal, ao dizer que *não faço literatura: o que faço é contar a vida*. Este mergulho em um abismo onde se pretende descobrir a idade do homem, sua confissão vivente, é o que mais vem à tona na leitura de Cruzeiro Seixas. Sua viagem requer o risco da descoberta e não da anulação. Não se frustrará, portanto, com o que lhe revelem tempo e espaço.

Trata-se de uma poética de provocação de si mesma, de desafiar-se ao chafurdar no lodaçal da própria existência, desafiar-se a mostrar onde se ocultam o mistério e o erotismo que anunciam as imagens que saltam magicamente de

seus versos, por exemplo. Como ele mesmo diz, sua aflição nada *tem a ver com a lógica exigida pelo poema*. Daí que subverta por completo qualquer leitura tópica que acaso se busque em sua poesia.

A dicção de Cruzeiro Seixas possui tal singularidade que beira o excêntrico em termos de lírica portuguesa. Mas é fato que sua obra plástica ofertou-se melhor a público do que sua poesia, sendo inúmeras as exposições de que participou – individuais e coletivas –, bem como as primorosas edições de catálogos, o que lhe deu imenso reconhecimento nesta área, superior à obra poética, promovida esparsamente ao longo dos anos, embora felizmente agora em plena recuperação com a publicação da poesia completa, que conta, até o momento, com três largos volumes.

Este grande poeta do maravilhoso, que soube tocar provocativamente os abismos mais suspeitos e desejáveis de nossa existência, é um possuidor possuído de tal riqueza de imagens que apenas nos convida a nos entregarmos a elas, que esqueçamos tudo, toda a demarcação de costumes, e logo percebamos a magia que podemos sacar de nós mesmos, essa realidade nua que enganosamente vemos demasiado vestida, e que se mostra em seu traje de ação na poética de Cruzeiro Seixas, instância em que mistério e erotismo se apresentam invariavelmente conjugados e em cujo mergulho na solidão é de ordem ascética.

Foi sempre um homem intrinsecamente apaixonado pelo Surrealismo, por todos aqueles aspectos essenciais do Surrealismo que lhe iluminaram a vida e permitiram que respirasse livremente seu espírito, compreensão de uma revolta inerente e sedução de um mundo que se liberte de amarras de toda ordem. Jamais escreveu um único verso em outra direção. Trata-se de uma dessas figuras míticas, um tipo de mago pertinaz. Uma imagem que naturalmente rejeita, por mais que entenda seu alcance.



FM | Por onde começa: pelo verso ou pela plástica?

CS | Pelo verso, pois não sei outro caminho.

FM | Escreveu Fernando Matos Oliveira: *Em Breton, como em Cesariny, o Surrealismo é uma ética. Ao passar à escrita, esta se traduz historicamente numa estética e num estilo*. Seria possível dizer o mesmo em relação ao Cruzeiro Seixas?

CS | Mesmo que o desejasse dificilmente a minha obra teria a ver com uma estética, sendo como sou muito pouco dotado de habilidade manual, de memória visual e de técnica, e sendo ainda completamente desorganizado, muito

raramente há a submissão a um projeto. A folha de papel ou a tela foram para mim sempre um fato inesperado.

FM | Tua obra plástica não se baseia em uma dissolução de formas, mas antes em uma instauração de novas formas. Está correto o Rui-Mário Gonçalves quando diz que não vê nela a presença de *corpos desfeitos, mas refeitos*. Para refazê-los, no entanto, como tu convives com os corpos existentes, as formas canônicas?

CS | Estou muito longe da genialidade, e assim parece-me excessivo ver no que faço *novas formas*. A minha obra é apenas um testemunho ou um depoimento, que só por ínvios caminhos terá a ver com a obra de arte. A minha convivência com os corpos foi feita intensamente no amor, mas um corpo para mim nunca foi somente um corpo, mas um lugar de conjunção de todos os infinitos.

FM | Tendo em conta um erotismo muito presente em tua obra (impressiona-me uma tela como *Estudo de uma palavra*), é quando menos curioso observar que o grupo em torno de Breton era muito ingênuo em relação ao tema. Mas não o era Artaud, banido do grupo. Pensando justamente em Artaud, de que maneira em Cruzeiro Seixas *o sonho devora o sonho* (Artaud)?

CS | O sonho só existe para ser devorado, ou intensamente possuído.

FM | Há uma imagem em um poema teu que me é muito fascinante: *palavras roídas de ferrugem*. De que maneira a poesia deixou-se oxidar pelo tempo?

CS | Não há nada que o tempo não oxide e enferruje. Contra isso nos cabe lutar amando loucamente, libertando as palavras da sua escravatura.

FM | Risques Pereira chegou ao grupo de vocês indicado pelo António Maria Lisboa, mas antes havia estado ao lado de António Pedro em outro grupo. Risques declarou certa vez que as dissidências entre os dois grupos eram meramente de ordem pessoal. Contudo, se lemos as cartas de António Maria Lisboa, percebemos o quanto lhe preocupava questões tanto éticas como estéticas. E dava um acento especial aos riscos da ortodoxia. Como avaliar esta situação hoje? E até que ponto o Surrealismo em Portugal teria sucumbido à ortodoxia?

CS | O Risques Pereira pertenceu desde *sempre* a “Os Surrealistas”. Julgo que de entre nós o único que passou pelo grupo por demais acadêmico do António Pedro foi o Cesariny, até constatar que o Surrealismo ali era principalmente uma estética. Não me vejo a fazer a história do Surrealismo em português, mas julgo que não *sucumbo à ortodoxia*, mas se de alguma forma sucumbo isso se deu por não

ter o Cesariny querido, podido ou sabido prolongar o espírito da exposição de 1949. Verdade que, quando se começaram a pressentir certos desencontros eu me retirei para África, onde permaneci numa outra aventura, apaixonante, cerca de 14 anos; e o Mário Henrique Leiria percorreu o mundo, regressando apenas em 1980 para morrer; e ainda pior, faleceu o António Maria Lisboa em 1953, apenas com 25 anos. Na fotografia *oficial* que circula estamos presentes oito; pois hoje, estranhamente, só restamos o Cesariny e eu!! Parece haver quem agora prefira por a hipótese de que o Surrealismo em português se tornou *individual*, mas isto não é inteiramente verdade; certo apagamento, certa exitação, certo mal-estar aconteceram, e por certo advieram da ausência de uma figura de proa que unisse, e não dispersasse.

FM | Outro aspecto a ser considerado, tomando por base uma observação do brasileiro Carlos Felipe Moisés, é que *o Surrealismo em Portugal, desde o início, se vê isolado e marginalizado, acuado pela esquerda e pela direita, condenado a ser movimento de resistência em duas frentes simultâneas*. Antes de ser *condenação*, esta era uma condição do Surrealismo, uma de suas mais consistentes afirmações, malgrado a adesão do grupo francês ao Partido Comunista. De que maneira as ideologias eram tratadas então?

CS | Julgo que essa luta seria o que de mais estimulante nos poderia ser ofertado aqui, pois nunca acreditei em *vitórias indiscutíveis*. As vitórias são um fim, e o que sempre me apaixonou foi o ato de caminhar. Baseado na experiência do Grupo de Breton, afastei-me tanto quanto possível dos políticos, acreditando que antes de construir a sociedade é necessário construir o homem. Será pela didática que isso poderá acontecer. Assim julgo que, ao fazer um quadro ou um poema, é didática que se está a fazer. Nesse sentido sonho ainda com diversas exposições (sejam elas surrealistas ou apenas do Surrealismo), percorrendo o mundo, mas estou por demais só, e já não sinto as necessárias forças para essa enormíssima luta. Por exemplo, há muito alimento o sonho de uma exposição do Surrealismo brasileiro que nos visitasse, enquanto uma outra do Surrealismo daqui se deslocaria ao Brasil...

FM | Disse o mexicano Octavio Paz que o século XX seria lembrado muito mais como o século do Surrealismo do que do Marxismo. Até que ponto estaria correto em tal afirmação?

CS | Todas as ideias são necessárias ao homem; o Marxismo e o Comunismo são hoje por certo injustamente confundidos com o stalinismo. O Surrealismo é evidentemente uma minoria, mas que parece neste momento bem viva, em todos os recantos do mundo.

FM | Graças ao espanhol Perfecto Cuadrado e ao inglês C. B. Morris há certa recuperação, ao menos em plano histórico, das atividades surrealistas em Portugal e na Espanha. Nos dois casos, o assunto tem sido tratado por estrangeiros, o que remete a uma curiosidade: de que maneira o Surrealismo é visto pela crítica em cada país de atuação. No caso português, como reage ainda hoje a crítica ao assunto?

CS | Depois do 25 de abril quase se extinguiu a crítica em Portugal; e além disso toda uma geração tomou como seu princípio que o mundo teria começado nos anos 1960! E ainda, além disso, deu-se uma surpreendente supremacia do dinheiro, em personagens os mais inesperados; nessa obstinação alguns se perdem. E há a circunstância de se tratar de um pequeno país, com uma difícil posição geográfica. E a tudo isto há que acrescentar uma certa maneira de ser dos portugueses, que desde sempre preferiram sonhar a realizar. As dificuldades têm-se avolumado, chegando-se por vezes a um difícil entendimento de português para português. Tenho 83 anos, mas cada vez o mistério me parece mais denso. Sei que já não vou ver como vai ser possível sair deste beco, mas lembro-me de ter escrito algures que, *no último momento por certo se vão lembrar do Surrealismo*. Não aspiro à presciência, mas sim à sensibilidade, e àquilo que tem sido uma muito dura experiência da vida. Sei que no homem mais desesperado uma centelha de esperança sempre persiste.

FM | De que maneira poetas e artistas como Luís Miguel Nava e Mário Botas significam um desdobramento do Surrealismo em Portugal? Quais outros nomes poderiam aqui ser lembrado?

CS | Tanto com o Mário Botas como com o Luís Miguel Nava se estabeleceu comigo uma certa proximidade. Alguns trabalhos em comum (“cadavres-Exquis” e pinturas coletivas) o atestam no caso do Mário Botas. E de uma longa carta do Luís Miguel Nava transcrevo: *as suas palavras parecem tocar o essencial não lhe sei dizer de quê, mas o essencial tout court, (...) creio que na linha do que o Artur refere quando diz que ao verbo evoluir sempre contrapõe aprofundar, sendo assim remetidos para um outro grau de realidade, um outro estado, onde a verticalidade da consciência se sobrepõe à horizontalidade dos percursos*. Creio que tanto um como o outro não tiveram relacionamento aprofundado com o Cesariny. O Mário Botas acabou escrevendo referências destruidoras do Surrealismo aqui, por certo perturbado pela tragédia da sua doença e da sua morte prematura, que inflectiram o seu caminho. Não referes o Raúl Perez, que me parece ser, como pintor, autor de uma muito notável obra, que seria merecedora de reconhecimento para além desta tão apertada fronteira. Também me parecem dignos de uma palavra, mesmo que por

demais apressada, os talvez não mais de dez desenhos de Júlio dos Reis Pereira (1902-1983), que mereceriam reconhecimento universal. Quem para é porque já morreu. Tentemos nós morrer em pleno voo.



Em maio de 2020 conversei com a poeta e escultora portuguesa Isabel Meyrelles sobre alguns aspectos de sua longa amizade com Cruzeiro seixas.

FM | Em que circunstância conhecestes Cruzeiro Seixas? O Surrealismo foi o grande centro de afinidades entre vocês ou houve algo mais?

ISABEL MEYRELLES | Na realidade, não foi o Surrealismo que me fez conhecer Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas, mas sim uma carta que recebi, após a minha participação a uma exposição de Artes Plásticas, *soi disant* livre da presença da censura salazarista onde expus seis esculturas de arte bruta, e que dizia: *não gostamos*. Telefonei ao Mário Cesariny e marcamos um encontro, em que ele veio com o Cruzeiro Seixas. Conversamos longamente (mas não sobre o Surrealismo) e ficamos amigos. A minha explicação desta simpatia era que eu tinha 20 anos e era diferente, livre dos preconceitos das mulheres que eles tinham conhecido.

FM | Quando publiquei no Brasil o primeiro livro de Cruzeiro Seixas organizado por mim (*Homenagem à realidade*. São Paulo: Escritura Editora, 2005), incluí uma série de seus *desaforismos*. Em um deles lemos que *cada português é um labirinto sem saída*. O que poderias nos dizer deste sentimento de Artur (já sei que assim o preferes chamar) em relação a Portugal e como o sentes tu?

IM | Cruzeiro Seixas era, e é, um labirinto sem saída. É um homem que está sempre na defensiva, tem uma mentalidade de anarquista que se ignora, daí essa sua recusa de aceitar que o considerem um artista, mas sim como um homem que faz *coisas*. Mesmo se todos os seus (raros) amigos o consideraram como o MAIOR, e o demonstrem, ele não muda de opinião. No entanto, quando Artur está entre os seus, torna-se outro.

Posso contar-lhe como era nos anos 1950, quando nos conhecemos. Artur ou Mário (não me lembro mais quem) tinha encontrado na Costa da Caparica, longe da cidade, uma espécie de casebre alugado a um velho pescador onde passávamos os nossos fins de semana, eu, Mário, Artur e António Tomás, um jovem artesão-aprendiz em tapeçaria, um rapaz adorável, amigo íntimo de Artur. Não se aguentava estar na cabana e passávamos o dia na praia. Artur, que não sabia nadar, entrava direto mar adentro e como havia ondas gigantescas, tive que ir

buscá-lo muitas vezes, mas ele era incorrigível e a cada fim de semana acontecia o mesmo. As condições de vida, de alimentação etc. eram muito precárias. Tínhamos um fogareiro a petróleo e uma grande frigideira furada num lado onde eu fazia uma cozinha acrobática com o que encontrava. Era muitas vezes difícil de comer, mas éramos LIVRES e era o que importava e foi isso que cimentou a nossa amizade

FM | Acompanhaste os ritos de passagem de um grupo a outro no caso do Surrealismo em Portugal ou tua nova residência em Paris já te deixou de certa forma alheia a essas rupturas? Como percebias as reações de Artur em meio a tudo isto?

IM | Nunca participei em nenhum rito de passagem dos dois grupos, nessa altura eu estudava escultura e o Surrealismo, que eu conhecia mal, era a literatura e a arte fantástica, os mitos celtas etc., pelos quais estava apaixonada, e os amigos surrealistas que eu conhecia não se interessavam de modo nenhum por isso. Era, independentemente, amiga dos participantes do primeiro grupo, e do grupo dissidente só conhecia o Mário Cesariny e o Cruzeiro Seixas, mas para os outros membros do grupo eu era um bicho estranho e assustador.

Mário, Artur e eu éramos muito amigos e vivemos aventuras que, pelo menos, nem o Artur nem eu esquecemos.

Perdemos um pouco o contato depois da minha ida para Paris e a partida dele como marinheiro e ignoro *o fim da história*.

Pessoalmente nunca aderi a nenhum grupo, e também ninguém me convidou a fazê-lo. Digamos que fui um *compagnon de route* dos surrealistas, os quais, penso eu, nunca me consideraram como uma artista surrealista, era apenas uma amiga útil. Foi somente em Paris que encontrei por acaso Tristan Tzara, Philippe Soupault, Henri Michaux e outros surrealistas e me tornei surrealista, se quiser.

FM | Nos anos 1970 vocês aderiram ao grupo *Phases*, segundo relato de Rui Manuel Almeida. Foi decisão conjunta ou ali se encontraram casualmente? Considerando que ambos não integraram o grupo em torno de André Breton, qual o sentido naquela participação em *Phases*?

IM | Não me lembro como o Mário Cesariny e o Artur Cruzeiro Seixas entraram em contato com o Edouard Jaguer e a Anne Ethuin, sua mulher.

Anne Ethuin fazia colagens magníficas e sempre que fazia exposições em Paris, não perdia ocasião para ir vê-la e *bater um papo* com ela, seu marido e seus amigos.

Eu só servi de tradutora para os textos publicados na revista *Phases* e apesar de ser amiga deles, eles nunca me pediram para participar como artista na revista.

FM | Já nos anos 1980 fizeste uma escultura em terracota (*Sem título*, 1984) tomando por base um desenho de Artur. De qual dos dois surgiu a ideia? Chegaste a fazer outras esculturas a partir de desenhos dele?

IM | A ideia de fazer esculturas baseadas nos desenhos do Artur foi só minha. Para mim, como escultora, um desenho só mostra uma face, faltavam as dimensões das outras faces para melhor as compreender. Dá-se a volta em torno de uma escultura.

Como gostava muito dos desenhos do Artur, fiz um certo número de esculturas baseadas nos seus desenhos. Ele colaborou mesmo com uma delas acrescentando, sobre uma cabeça, uma bandeja com uma garrafa e um copo.

FM | Em minha correspondência com Artur ele me conta que havia deixado contigo 40 cadernos de um diário – ao qual ele se referia como *não-diário* – que pretendias selecionar e publicar. O que houve com esses cadernos?

IM | Esses diários tinham sido vistos por uns rapazes que tinham roubado e posto os diários na maior desordem. Eu tive que revê-los, livro por livro, o que me deu muito trabalho. A Fundação Cupertino de Miranda quis comprá-los por 50.000 €. Como eu sabia que o Artur estava em apuros de dinheiro, pedi a Fundação que esse dinheiro fosse consagrado ao bem-estar do Artur.

FM | Também coube a ti a organização da obra poética de Artur, cujos dois primeiros volumes eu tenho aqui comigo. O terceiro volume eu conheci apenas através de um arquivo em pdf que a editora me enviou, de modo que desconheço se chegou a ser publicado. Quantos mais inéditos há ainda por publicar?

IM | Vou dar uma demonstração da sua indiferença pela opinião dos outros! Artur tinha, num canto da sua casa, uma pilha de folhas soltas de um metro de altura. Eram os poemas dele, que acumulava no dia-a-dia. Um dia perguntei-lhe porque não os publicava pois eu achava-os muito bons. A resposta dele: *Até agora nenhum editor me fez uma proposta nesse sentido*. Só tinha publicado um livro a pedido de uma galeria e que tinha passado completamente despercebido. Propus-lhe pôr um pouco de ordem naquele monte de poemas, levei um ano, mas 3 volumes foram publicados pela Editora Quasi e também passaram quase despercebidos porque foram mal distribuídos.

FM | As exposições que Artur realizou na África (1953, 1955) tinham como patronos Aimé Césaire e Lautréamont e sempre que me ponho a pensar em possíveis referências de afinidades poéticas de nosso querido, estes dois são os

nomes que saltam de seus versos. Estás de acordo comigo, ou acaso encontras outros poetas que lhe tenham marcado a criação?

IM | Ignoro muita coisa do que se passou em África, exceto o que ele me contou, mas nunca me falou de influências poéticas. Ele tinha um amigo em Luanda, Alfredo Margarido, que conheci mais tarde em Paris, que era um homem muito letrado e inteligente, foi talvez através dele que ele conheceu esses poetas de língua francesa.

É difícil encontrar na poesia do Artur influências de quem quer que seja, pelo menos eu não descobri, ou então muito de leve. Por outro lado, Artur não lê francês. Maldoror, publicado no século XIX, é uma descoberta de Breton e na época, não havia tradução dos autores citados para o português.

FM | Chegaste a realizar algum *cadáver delicioso* com Artur? Como era sua relação com o outro em criações coletivas?

IM | Fizemos de brincadeira vários *cadáveres-exquis* com várias pessoas e um em escultura feito por mim, Artur e Benjamim Marques. Cada um fez um desenho e eu os integrei numa escultura. Que eu saiba, deve ser o único *cadáver-exquis* feito desta maneira, e até mesmo não sei se pode ser considerado como tal.

FM | Temos visto mais recentemente a publicação de alguns livros e catálogos de exposições que cuidam da parcela plástica da obra de Artur. Ele, no entanto, me escreve reiteradamente dizendo que se trata apenas de um mundo possível, considerando tanto a sua volúpia criativa quanto uma insatisfação que lhe caracteriza. No segundo volume de sua *Obra poética* te referes aos 470 desenhos doados por ele à Biblioteca Nacional. Qual o destino desses desenhos? E peço ainda que me faças uma espécie de balanço acerca do tratamento que crítica, mundo editorial e diversas instituições têm dado à sua obra? Cruzeiro Seixas tem sido bem tratado em seu país?

IM | Esses desenhos que foram entregues à Biblioteca Nacional, segundo o Artur me contou, estão guardados numa gaveta ao abandono e muitos teriam sido roubados. Como Artur é por vezes pessimista, não sei ao certo se é assim o que se passou. É preciso dizer que estou longe de Portugal há 60 anos e há muitas coisas que ignoro. Artur levou um certo tempo a ser conhecido, mas agora é louvado por todos os críticos, tem quadros em vários museus e a Fundação Cupertino de Miranda comprou-lhe centenas de desenhos e quadros e fez várias exposições dele. Pode-se dizer que é célebre em Portugal. Ora como é possível que o melhor desenhador a pena surrealista do século XX seja completamente desconhecido no mundo inteiro? Mistérios de Portugal...

Ouvi dizer que para festejar o seu centenário, haverá uma grande exposição da sua obra, creio que será na UNESCO, em Paris. Enfim!

FM | Esquecemos algo?

IM | Ele ofereceu-me, quando desfez a casa dele, a sua mesa de trabalho coberta de desenhos lindíssimos, que ele fazia distraidamente quando falava ao telefone. Agora é a minha mesa de trabalho, traduzi a pensar nele, cerca de 100 poemas em francês, que provavelmente nunca serão publicados. É a minha maneira de homenagear o amigo inesquecível e o poeta tão desconhecido até agora. Felizmente os 3 volumes que preparei, foram agora editados pela Porto Editora e espero que desta vez sejam enfim *à la portée de tous*.

Ludwig Zeller – Os milagres do humanismo

Percorrendo aleatoriamente páginas do livro *Los engranajes del encantamiento* (1996), de Ludwig Zeller, encontrei alguns poemas que são precedidos por uma forma muito peculiar de gênese da escrita. Em outra ocasião, o próprio Zeller lembra que essa foi uma experiência retomada, *com aquela intensidade que corresponde ao mundo dos sonhos, as imagens tentando desenvolver alguns problemas até suas últimas consequências*. Devo acrescentar que são exercícios de criação simultânea tentando mesclar a narrativa de um sonho e seu correspondente poema enquanto desvenda sua versão plástica em forma de colagem.

Nesta área da criação, refira-se que a poética de Zeller, na sua íntima relação com o Surrealismo, apodera-se de técnicas como o automatismo, as aproximações inusitadas, o registo dos sonhos e certa dose de humor negro. Mas parece-me que atinge uma nota um pouco além daquela verificada na poesia surrealista em seu cânone europeu. Claro, isso não é um julgamento arbitrário, mas sim uma evidência de que os fundamentos do Surrealismo estão mudando e que Ludwig Zeller é um daqueles criadores que soube mergulhar em sua própria essência para resgatar das profundezas de seu naufrágio existencial a importância da graça poética em nossa vida.

Não há necessidade de buscar consequências para a vida em outro lugar. Uma pessoa não pode ser, isoladamente, uma fatia de seu caos verbal ou uma fragmentação melancólica de seu desejo. As sensações de carência fazem parte de nossa vida tanto quanto os desastres do espírito e a exaltada moeda das mudanças. Os experimentos de criação devem ser no sentido de que a linguagem revela um potencial inesgotável de usos e que a evidência mais importante de sua voltagem é a frequência humana que ela consegue captar.

A poética de Ludwig Zeller emprega, sempre em risco, um conceito de entrega, de comovente doação do ser, que faz suar o espírito e rompe as fronteiras entre a vigília e o sono. Não se trata simplesmente de viver sonhos, mas de submergi-los nos protótipos da realidade, de modo que o desejo não saia de si como sucesso ou consequência ou nova miragem.

O maior voo da loucura é quando não se sabe mais que é uma simulação da realidade. Ninguém corresponde à evidência. Nada resulta de um conflito aparente. O homem não acredita em si mesmo antes de tudo porque não sabe o que significa *acreditar*. Menciono o verbo por causa de uma ligação visceral com algo que Ludwig Zeller declarou, que continua acreditando que *Éluard e Breton tiveram medo da própria loucura e não ousaram estabelecer algumas coisas*. Já em 1948 Breton dizia que os mecanismos da criação estão por toda parte, lançados no ambiente da loucura. Mas quem determina a autenticidade da criação e da loucura?

A estreita relação que encontramos na poesia de Zeller entre as nuances estéticas por ele evocadas e a atormentada evidência da imersão do caráter de cada um de seus poemas na própria vida, é uma simples prova de que a realidade absoluta exige uma devoção transbordante. Por isso os elementos que podem ser motivo de discórdia ou de louvor, os milagres da imagem, as doenças mentais, os tormentos do desejo, a lembrança do impossível etc. Aqui é melhor lembrar uma palavra de Zeller: *Possivelmente toda realidade é ilusão, miragens. Sombras que não aderem à parede do tempo e do espaço. Tenho certeza de que somos sonhados por outros seres.*

O mundo visível é o mundo desvendado do inconsciente. Somos o que sequer imaginamos ser. Talvez seja por isso que nos aproximamos de tantos deuses, deuses demais; muitos deles nos fazem esquecer quem somos, outros acreditam que não sabemos quem somos. A dimensão humana do mundo é um milagre de signos, uma feira, uma travessura de rupturas e criações. Isso talvez explique a relação entre o deserto (Atacama, Chile) onde Ludwig Zeller nasceu e foi criado, e a linguagem insaciável de sua criação. Mas alguém pode ser abduzido por uma entidade extraterritorial sem se tornar um poeta ao retornar. A criação está um pouco para além das chamas e do desânimo dos fantasmas e cadáveres que são o mau hábito epigráfico do nosso tempo.

Um livro de Ludwig Zeller se chama *Piel de los delirios* (2008). Embora seus títulos sejam todos evidências carnavais de sua poética, busco nesta pele a definição de humanismo poético que outro imenso poeta, o argentino Enrique Molina, havia apontado a respeito do Surrealismo. Hugo Goldsack disse de Zeller que ele é um humanista perfeito. Rapidamente ligamos as pontes lembrando Molina, Zeller, o peruano César Moro, o martinicano Aimé Césaire; aí temos uma passagem para outra realidade surrealista, na América, que continua a exigir nossa compreensão de fatos estéticos e cronológicos. Claro que há tempo para tudo, diante da infinidade do próprio tempo.



A pele busca os melhores espelhos e suas essências inatingíveis. A febre da criação é uma geografia de corpos espalhados por toda parte. Aprendi isso em muitas fontes, mas uma das mais proeminentes se chama Ludwig Zeller. Não importa o nome do espanto, mas sim a cadeia de miragens com que ele invade nossas vidas e começa a criar motivos de desejos e lembranças. O abismo é feito de tudo. A poesia é um conhecimento obsessivo do abismo, uma forma de se surpreender com as respostas que podem levar a novas incógnitas. Li Ludwig Zeller como quem vai pescar quimeras ou salamandras. O seu olhar está presente em sua obra, é um homem apaixonado pela desordem vital dos sentidos. Um dia eu estava em sua casa. Já nos conhecíamos pessoalmente, assim como através de infinitas trocas de e-mails impressos e virtuais. Mas foi nesse dia que mais soube explorar

nossa afinidade. Jantamos à mesa em sua casa em Oaxaca e o poeta me disse que o mundo não morre conosco, mas de nós. Sua intransigência vital me deu uma força tremenda para continuar na vida sem piedade. Uma frase sobre a mesa e o seu mundo pode tornar-se irremediável. Uma voz isolada pode sinalizar a paixão mais quente do mundo. A poética de Ludwig Zeller apresenta um louco, um contador de histórias das profundezas do mito, um mestre do imaginário inconfundível. Curioso, porque sua pedra de criação não tem muito a ver com os ancestrais líricos. Embora se pense nas distrações da lógica, nas artimanhas do olhar, nos efeitos dos sons, o imaginário na poesia de Ludwig Zeller leva a outro cenário. É possível que a definição mais próxima de sua visão venha do amigo colombiano Alvaro Mutis quando fala de uma *paciente exploração do abismo*. O próprio Mutis faz parte de um mundo sem referências na poesia hispano-americana.

Quando penso em Ludwig Zeller, não penso no mundo real, onde ele foi intenso ativista ao lado de sua esposa Susana Wald, mas na atividade transgressora de suas imagens, no provocativo jogo de cenários proposto por seus escritos. A poesia chilena é uma das mais ricas do nosso continente, já sabemos. Mas a realidade da poética de Ludwig Zeller, sem deixar de incorporar seus antecedentes, indaga: o que é proibido? O que é permitido? – enquanto transborda de estilos e personagens até que ninguém mais entenda o que ele está fazendo ali, em seu mundo. Quando pensamos na relação de Ludwig Zeller com o surrealismo, o que mais chama a atenção é o nome de René Magritte. Mas muito distantes um do outro. Quase antípodas, um deles busca as formas públicas de sua intransigência, o outro o livre mercado das formas que podem afetar nossas vidas. A realidade esquiva, a representação transcendente, o culto das aparências, as formas submersas na criação artística desencadeiam uma realidade sustentada pela crença. O mundo é o que representamos ou acreditamos? A resposta, claro, não existe. Mas a sua consideração permite-nos agora conhecer o comportamento poético de Ludwig Zeller, o seu território inquestionável, a sua razão de ser. Não há motivo para transcendência ou outra fonte de delírios. Ninguém pode qualificar um poeta quando ele existe apenas para ser poeta.



Ludwig Zeller nasceu em 1927 em uma cidade chamada Río Loa, no deserto de Atacama, no Chile. Desde muito cedo, suas características são definidas como um ser multifacetado, dedicado a atividades como editor, livreiro, tradutor, produtor cultural, pesquisador, além de trabalhos criativos como poeta e artista plástico. Em tudo o mesmo caráter experimental e inovador. O romantismo alemão teve importância decisiva em sua formação poética. Já na casa dos 20 anos, estudou e traduziu algumas de suas principais vozes, e através da Editorial Universitaria, em Santiago, publica *Las grandes elegias de Friedrich Hölderlin*. Por quase duas

décadas foi diretor da Galeria do Ministério da Educação do Chile, oportunidade na qual organizou inúmeras exposições de artes plásticas. Entre os anos de 1950 e 1970 fez uma série de edições experimentais, incluindo dois murais feitos em colagem, em 1955 e 1957, que infelizmente foram destruídos. Sua vida continua com uma profusão de número e qualidade de inovação, edições agregando poemas e gravuras coloridas, poemas e colagens, poemas e xilogravuras, incluindo um poema impresso em papel dobrado em forma de pomba, intitulado *Dreaming Dove* (1960). Além do perfil experimental, outro ponto foi ganhando relevância na natureza de Ludwig Zeller, a busca de compartilhar experiências, de entrar em um diálogo criativo incondicional com o outro.

Na década de 1960, trabalhou no Centro de Antropologia Médica da Faculdade de Medicina da Universidade do Chile, seduzido pela questão da desorganização verbal em esquizofrênicos. Nessa ocasião, sua singular afeição pelos sonhos ganha força, quando desenvolve uma experimentação no sono acordado dirigida com a médica Helena Hoffmann. Esta é uma década decisiva, na qual também se dá sua passagem por Buenos Aires, onde conhece os poetas do movimento surrealista naquele país. E, em Santiago, juntamente com sua esposa, a artista plástica Susana Wald, fundaram a revista *Casa de la Luna*, que posteriormente expandiu sua atividade como galeria, café e centro de conferências. A década ainda ficou marcada pela primeira edição multilíngue da poesia de Zeller, quando saiu o volume *Las reglas del juego* (1968) em espanhol, inglês, alemão e francês, acompanhado de ilustrações de Wald. E para encerrar a maravilha dos anos 1960, Ludwig Zeller organizou em seu último ano uma exposição chave, Surrealismo no Chile, com registro de objetos, performances, figurinos, publicações, obras plásticas etc.

Virando a página desta década, nosso poeta cria doze selos comemorativos do primeiro manifesto surrealista e viaja, primeiro para os Estados Unidos, depois para a Venezuela, França – onde estabelece boas relações com o movimento surrealista Phases –, até que o casal Zeller/Wald decide por sua mudança de país, indo viver em Toronto, Canadá. Lá eles criam outro selo editorial: Oasis Publicações e aos poucos descobrem novos cúmplices, dando sequência ao inestimável trabalho de arte compartilhada. Mais uma vez, uma década muito fértil de produção e experimentação. Os livros se multiplicam em diferentes idiomas, assim como exposições, viagens e reconhecimentos internacionais. Dois aspectos impõem aqui sua referência: as edições de *The alchemical body* (1986) e *Ludwig Zeller: a celebration* (1987). O primeiro é um videopoema com colagens suas e pinturas de Susana Wald projetadas no corpo nu de uma mulher, vídeo que faz parte da presença de Zeller na XLII Bienal de Veneza. Fundamental chamar a atenção para o fato de que esta obra necessita de cuidados técnicos de valorização, além de ampla difusão internacional. A segunda é a tradução para

nada menos que 43 línguas em 52 versões do poema *El faisán blanco*, em uma luxuosa edição com igual número de ilustrações de vários artistas e poetas.

Os anos 1980 se foram e com eles o casal mais uma vez muda de país, passando a morar no México. A passagem de um país a outro é marcada pela exposição *Zeller sueño libre*, realizada na Feira Internacional do Livro de Guadalajara, no México. Produções, livros, traduções, há uma sequência imparável das atividades criativas de Ludwig Zeller, por vários países. A recepção de seu nome em sua afinidade com o Surrealismo é um fato insuperável. No México, o casal escolhe Oaxaca como o novo ponto cardeal de sua morada cósmica. A partir daí continuam a atuar por todo o lado e depois tratam editar uma revista muito importante, *Vasos comunicantes*. Susana Wald tem a feliz oportunidade de se dedicar mais à pintura, tal como Ludwig às colagens. O acento da alteridade, a forma efetiva e afetiva com que Ludwig compartilhou sua existência na terra, sempre trabalhando em colaboração com muitas pessoas, ele mesmo não sabe explicar, mas uma vez se lembrou de uma pequena luz: *Quando eu era criança improvisamos brincadeiras no deserto coberto de pedras. Nós as separamos e fazíamos caminhos, agora diríamos labirintos, que pensávamos serem caminhos muito precisos. Que enlace magnífico! Assim é a vida. E o nosso poeta compreendeu como poucos a importância de a partilhar nas suas diversas vertentes, de afirmação e metamorfose.*



Conheci Ludwig Zeller de duas formas possíveis, mas sempre pensei na representação do impossível no palco da nossa amizade de quase 40 anos. Não me lembro quem nos apresentou, mas é verdade que o correio chegou à minha casa, com alguns livros e seu manuscrito em uma carta. Havia algo mais da informação que eu então buscava com minhas pesquisas sobre a poesia hispano-americana, havia um carinho que dava à carta a sensação de anos de correspondência. Nós éramos amigos na linha de frente. Já se passou mais de uma década até que finalmente nos encontramos na Cidade do México. Ao mesmo tempo, até nos encontrarmos novamente em sua casa em Oaxaca. Mas entre uma verdadeira troca de olhares e outra, soubemos nos envolver em uma magia imbatível. Lembro que uma vez alguém me ligou, uma voz feminina, dizendo que Rolando Toro queria falar comigo. Claro que identifiquei o nome, muito conhecido no Brasil pelo tema da Biodanza. Mas o que o Sr. Toro poderia querer comigo? Então o mistério é esclarecido. Rolando estava chegando do México e trouxe alguns livros de Ludwig Zeller para mim. Saímos para jantar onde rimos muito, em sinal de amizade automática, que se repetiu por anos, até a morte de Rolando Toro. Cheguei a traduzir seus poemas e escrever sobre sua poesia. Mas nunca esqueço que nossa amizade foi um presente de Ludwig Zeller. Nunca

perdemos amigos verdadeiros pela simples razão de que sempre estamos prestes a nos encontrar novamente, não importa a natureza da cerimônia. Recentemente – o tempo não conta para nada – estive na casa de Ludwig, conversamos um pouco sobre as coisas mais gostosas da vida, entre vinho, água e boa comida, seu olhar sempre como a descoberta de um sonho proibido. Estava presente a imensidão do espírito deste poeta.

Coda automática

No início dos anos 1990, Ludwig Zeller (1927-2019) e eu já nos correspondíamos, embora não me lembre a quem agradecer por nossa apresentação. Desse período são minhas correspondências com dois outros poetas, Harold Alvarado Tenorio (Colômbia, 1945) e Pedro Lastra (Chile, 1932). O que me lembro é que os três foram imensamente importantes para o meu conhecimento da tradição lírica hispano-americana e através deles chegaram até mim as palavras mágicas de muitos poetas. Realizei entrevistas com quase todas eles, posteriormente publicadas nas três versões do meu livro *Escritura Conquistada* (1998, 2009 e 2019).

Primeiro Tenorio e Lastra possibilitaram a publicação de meus textos em revistas do México, Colômbia, Chile. Numa delas – *Prisma*, da Colômbia – lembro-me de ter publicado, em 1992, uma entrevista a Ludwig Zeller, o mesmo diálogo que viria a ser publicado no ano seguinte em Portugal, no número 100 da revista *Letras & Letras*, juntamente com um artigo meu chamado “Fatos insuspeitos sobre Ludwig Zeller”.

A primeira carta de Ludwig que encontro na minha caixa das maravilhas é datada de 5 de maio de 1990. Lá, ele me agradece por minhas palavras sobre suas colagens e pelo convite que fiz para participar do projeto de uma Antologia de poesia hispano-americana contemporânea, um projeto que não pude realizar. A carta vem acompanhada de dois livros, *50 collages* (1981) e *A celebration* (1987). O primeiro, segundo o poeta, uma espécie de milagre possibilitado pela boa vontade de muita gente e pela participação de uma centena de amigos. O precioso volume com as colagens, por sua vez, trazia a valiosíssima dedicatória: *Para o poeta Floriano Martins, estes restos do sonho sem fim.*

Aqui reproduzo o parágrafo final desta carta:

Caro Floriano Martins, claro que adoraria participar de seu outro projeto sobre entrevistas com diferentes poetas que participam da Antologia. Vi com alegria no Resto do mundo uma entrevista concedida a Oscar H. Villordo pelo poeta argentino Enrique Molina, a quem admiro e amo como um velho amigo. Junto também uma série de críticas de: José Miguel Oviedo, Michael Bullock (escritor inglês que vive no Canadá), Anna Balakian (ex-presidente do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Nova York),

Javier Sologuren (peruano que você certamente conhece) e A. F. Moritz (professor da Universidade de Toronto e Guggenheim Fellow). A. F. Moritz, além de ser um amigo muito querido, é o tradutor da maior parte da minha obra para o inglês. Estou lhe enviando mais alguns livrinhos com poemas e aforismos, bem como um vídeo e uma fita. Observe-os com calma e me envie as perguntas para o seu livro.

E assim começamos nossa amizade, baseada em sua generosidade cativante, sua capacidade invejável de compartilhar o mundo com todas as pessoas. *Resto do mundo* era o nome de um jornal que eu editava na época, uma primeira experiência de diálogo entre a cultura do Brasil e do resto do mundo, um jornal que não passou de quatro edições, mas que foi o protótipo do projeto editorial da *Agulha Revista de Cultura*. Nesta primeira carta, Ludwig me fala de Enrique Molina e nesse mesmo ano trata de me enviar os endereços de Humberto Díaz-Casanueva – *é um esplêndido amigo e um grande poeta* – e Enrique Gómez-Correa – *último participante do “Mandrágora” que, embora há anos sofra de uma doença dolorosa, escreve e responde cartas pontualmente* –, entre outros.

Através de suas mãos aprendi de forma mais sistemática sobre a presença do Surrealismo em nosso continente. Nossa amizade crescia cada vez mais, assim como a amizade com sua parceira Susana Wald, mulher incrível com quem tenho uma afinidade cósmica. Nossos planos continuaram, sempre salvos pela distância geográfica que separa o Canadá do Brasil. Uma distância também sacrificada pela lentidão dos correios, chegando por vezes à perda de algumas encomendas. A entrevista, por exemplo, Ludwig teve que me enviar as respostas duas vezes, até que chegassem às minhas mãos – em 1992 o poeta me disse: *Acho que os correios têm uma alergia especial ao Surrealismo* –. Ludwig e Susana mudam-se do Canadá para o México, nova distância, mas vencemos o espaço.

Seus livros foram chegando, alguns planos foram sendo executados, ensaios, entrevistas, traduções etc. Então sai a primeira edição de *Escritura Conquistada* e alguns anos depois finalmente tenho que ir ao México, para a apresentação de um número especial da revista *Alforja* dedicado à poesia brasileira que preparei com prazer. Eu estava com amigos no hotel na Cidade do México quando chegou o casal Ludwig & Susana, direto de Oaxaca, tendo percorrido imensa distância para me encontrar. Este é um dos momentos altos da minha vida, o abraço que nós três compartilhamos. Com a mesma intensidade de outros dois momentos. A primeira quando vou à casa deles em Oaxaca por alguns dias em que trabalhamos, Susana e eu, na preparação de um livro que escrevi sobre sua pintura. E outra, quando nos encontramos em San José para uma exposição internacional de surrealismo da qual participamos. Embora em ambos os casos o encontro fosse apenas com Susana, certamente Ludwig estava presente.

Ainda me lembro da carta que Ludwig me enviou do México em fevereiro de 1992: *Agora estou com minha esposa, Susana Wald, passando dois meses e meio de relativas férias em Huayapan, cidadezinha a poucos passos de Oaxaca, morando em uma mansão que nos forneceu um amigo italiano, localizada a 200m acima da cidade, que permite vê-la e uma dezena de cidades vizinhas. Aqui construiremos no próximo ano uma casa-oficina onde passaremos os meses frios do ano e onde seria maravilhoso para nós receber a sua visita.* Eu estive lá, sim, porém anos depois, em 2013.

Uma vez estive no deserto de Atacama, no Chile, em Río Loa, cidade onde Ludwig nasceu e de lá mandei um cartão para ele. Muito antes, eu havia lido seu romance *Río Loa, estación de los sueños* (1994), uma experiência incrível que por algum motivo nunca contei a Ludwig: por algumas noites sonhei com caixas cheias de fragmentos líquidos de um rio e de uma delas saiu o poeta Enrique Molina com um chapéu na cabeça que lembrava o personagem maluco do romance de Lewis Carroll. A brevíssima sequência de sonhos com certeza foi a precursora da edição deste livro que publiquei em minha editora em 2018.

Até agora falei da joia da nossa amizade e será sempre menos para lembrar da riqueza humana deste homem. Eu sinto isso na minha vida como uma das maiores forças gravitacionais. Já disse em algum texto que é impossível separar imagem poética e imagem plástica na obra de Ludwig Zeller, mas é igualmente impossível separar obra e vida. São como pedras preciosas que se reproduzem graças ao brilho de seus corpos aderidos, de seus espíritos que pulsam matéria por dentro. Com essas três centelhas, ela se torna uma das vozes mais singulares da rica tradição lírica da América Latina. Uma voz que amalgama os cinco elementos, além de sua tempestade criativa, seus lábios sempre ávidos de mistério.

Este oásis mágico que ele plantou na poesia é certamente fruto do deserto que germinou em sua infância, aquela monstruosidade do espaço e do tempo que usa as linhas dos horizontes e aprendeu a liberar os furacões do desejo. Com essa sede de vida é possível entrar na poética de Ludwig Zeller, como disse em um fragmento de seu poema "Sílabas Incandescentes do Desejo":

*Vamos de porta em porta ecos desse instrumento
Invisível que nos apertando misturou os ossos
E não temos pele, mas penas como o faisão que vira os olhos
Para a flecha e a fixa em seu voo de centelha que cai*

Esse fogão de paisagens com que o poeta joga as cartas de sua criação faz com que o leitor se sinta convidado – melhor: desafiado – a viver em estado de graça, orientado por Lautréamont em seu desejo de que a poesia seja escrita por todos. O tema de sua criação é o mundo inteiro, o que carregamos dentro e fora. O mundo transbordante de nossa memória e desejo. O anúncio e a memória. Quando lemos suas colagens ou olhamos seus poemas, temos a certeza de que os

dois nasceram como uma fruta, um mineral, uma lagosta. Essa natureza cai sobre nós e começamos a criar.

Esta é a força imparável da criação em Ludwig Zeller. Uma força que abre os espelhos do Surrealismo para que recebam sinais de todos os espectros da existência. Uma força que leva Eros e Thanatos para passear rindo das dúvidas que assombram a realidade. Uma força chamada imensa alegria de viver.

Em 15 de dezembro de 1995, Ludwig Zeller me enviou um cartão postal da Ilha de Páscoa, no qual falava *da ilha mais distante e misteriosa do Pacífico, lembrando-a como um lugar que Breton sempre desejou*. Bem, aqui na minha cidade, igualmente distante e misteriosa, acabei de saber da morte de Ludwig. Lembro-me imediatamente, antes que as lágrimas encontrem algo para me dizer, um poema dele em que fala dos pássaros dizendo que

*o tempo neles não existe.
Vivem a eternidade, são apenas canto!*

É assim que me sento aqui, cantando e ouvindo o canto de Ludwig Zeller. A magia da nossa amizade e o encanto com que termina um dos seus poemas:

*Os anos não se acabam, a vida é celebrada
Quando ao acaso a taça penetra o mosto,
Baila em um arame, revira louco, louco de remate
Não beija, morte o fruto proibido.*

Joyce Mansour – As gavetas secretas do mistério

Durante as primeiras décadas de eclosão do Surrealismo, no centro radiante que era Paris, as mulheres eram idealizadas de todas as formas possíveis, porém raramente foram vistas ou aceitas como artistas. Sequer participaram das reuniões e enquetes – a eloquente enquete sobre sexualidade comete o ato inadmissível de não incluir a opinião de nenhuma mulher. Em geral quando se fala de Joyce Mansour (Egito, 1928-1986), ela é mencionada como uma exceção. Embora admirasse o Surrealismo à distância, em seu Egito natal, somente em 1953 a poeta se muda para Paris, e seu primeiro encontro com Breton, com quem já se correspondia, data de três anos depois, quando o Surrealismo começa a enfrentar desgastes e necessita beber novos horizontes que o revitalizem.

A poesia de Joyce, que enfatizava a violência sofrida pela mulher, suas imagens dilacerantes, o ímpeto revolucionário da linguagem, causou um impacto eficaz e decisivo à sua recepção no movimento. Sua natureza sempre independente a leva, ao passo de poucos anos, a compreender que a escritura automática trazia em si como elemento essencial o impulso vital de implodir eventuais travas da criação. Sua poética passou então a lidar mais intensamente com outras técnicas surrealistas, de um modo bastante peculiar, como o recurso onírico, presente em muitos cenários e personagens de sua prosa, de seus densos relatos que se mantinham direcionados a tratar da violência contra a mulher, assim como o humor negro, que põe em cheque as instituições e dá à sua obra uma alta expressividade que a situa como uma das mais importantes poetisas de seu tempo.

Ao conversar com Leila Ferraz, a surrealista brasileira que foi uma das organizadoras da Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em São Paulo, em 1967, ela recordou uma passagem de sua residência em Paris: *Conheci a belíssima e enigmática Joyce, com seu charuto perfumava a todos nós. Inebriante e misteriosa. Elegantíssima e rica. Encantava-me a cor de sua pele, voz rouca e cabelos negros com franja curta e exalando óleos orientais. Boca pintada, ela soltava baforadas de fumaça lentamente – e espalhava seus pensamentos como quem revela enigmas. Ah! JOYCE MANSOUR. Também morava no 16º Arrondissement, entre Trocadero e Bois de Boulogne. Vestia-se de marrom e negro. Às vezes trajava um chapéu. Uma pausa e então seguia: Falta-me falar de seu sorriso de mulher feita e fière. Seus longos silêncios, olhos semicerrados. Surgia e desaparecia sem alardes. Era casada com alguém de rara importância. E todos se calavam para escutar sua voz de profundidade oriental declamar seus poemas ou acolher suas opiniões sages. Ela era da época de Breton e assim como ele erguia a cabeça com austeridade de quem sabe fazer história.*

Poeta e prosadora, a sua obra completa foi publicada em 1991: *Prose et poésie, œuvre complète* (Actes Sud, Paris). Na poesia cabe o destaque de livros como *Cris* (1953), *Rapaces* (1960), *Les Damnations* (1967), *Pandemonium* (1976) e *Flammes*

immobiles (1985). De igual modo que na prosa é imperativo citar *Les Gisants satisfaits* (1958) e *Ça* (1970), assim como a peça de teatro *Le Bleu des fonds* (1968).

Em um ensaio comparativo que dedicou Maité Noeno Carballo à poesia de Gisèle Prassinos e Joyce Mansour, acerca desta última recorto uma passagem:

Mansour não só se esforça para mostrar a deformidade física, a feiura do corpo, mas também mostra a transformação do erotismo em patologia, acabando por transformar seus personagens em vítimas de si mesmos, com comportamentos monstruosos. Joyce Mansour transporta-nos para os impulsos freudianos, uma análise mais exaustiva do conto permite-nos detectar o complexo de Édipo, pois em Clara, ele não encontra apenas o objeto de desejo, mas também a mãe e o amante. O escritor com esse microcosmo de seres desviantes nos leva às profundezas da psique do ser humano. Com tudo isso podemos fazer uma leitura freudiana, pois na literatura de Joyce Mansour encontramos todos aqueles temas que interessaram ao psicanalista. O tema da mãe, do qual já foram introduzidos alguns esboços, especialmente o complexo de castração de Édipo, do qual nenhum Freud neurótico está isento em seu desenvolvimento vital.

Maité trata especificamente do conto “Le câncer”, destacando como este

capta de uma forma muito original o comportamento desviante das personagens mansourianas. Narrado em primeira pessoa, o protagonista desta história é apaixonado por Clara, uma heroína deformada devido a um proeminente corcunda. Isso se torna a obsessão sexual do protagonista e narrador, que desenvolve um fetiche feroz pela protuberância da menina e acaba esfaqueando a menina uma vez que ela está morta.

O erotismo que se vincula com facilidade à poesia de Joyce Mansour vai além de uma oposição à moral formulada por uma sociedade cujo exercício da sexualidade atende aos preceitos masculinos. Aquela interpretação da doutrina genital, ou do sacramento cujos designios do desejo eram inscritos em uma tábua de pecados. O sexo fortalecia a natureza humana, ampliava o sentido de uma vida dada, permitindo que ela fundasse a sua própria alegoria ou ressonância emotiva. O sexo não era da autoria do caos, mas antes uma atividade que mesmo que restrita ao ambiente carnal, não se sujeitaria jamais ao empório de suas limitações. Não era uma coleção de tendências naturais. Tampouco um acervo das ressonâncias do amor. O sexo deveria nos fazer compreender que toda uma via de interrogações estava se formando a cada toque, que a palavra divina não significa nada antes do toque, que o toque fundamenta tudo etc. Ou seja, não há descoberta do outro em um plano espiritual. As infrações psicológicas, aquelas que tornam o homem subalterno dos desequilíbrios religiosos, são as que contaminam a sacralidade do desejo. Dois corpos saem pela paisagem – a noite, o

aterro espiritual, a experiência religiosa – a buscar as possibilidades opostas de sua imaginação.

O verbo guardado na gaveta do mistério. Sua viagem sempre no sentido contrário. A ideia de que o mundo fala sozinho, de que o homem se manifesta através de sua ideia distorcida da solidão, o contraste pleno com um poema seu:

*Ninguém ouve ninguém
O deserto sempre grita sob um céu impassível
O olho fixo paira sozinho
Como a águia ao amanhecer
A morte engole o orvalho
A cobra sufoca o rato
O nômade sob sua tenda ouve o tempo gritando
No cascalho da insônia*

Quando leio os poemas de Joyce Mansour sempre recordo Bataille ao dizer que *falar das intenções da natureza não deixa de ser absurdo, não obstante, os movimentos inevitáveis em que a vida é levada ao desperdício de sua substância nunca são apenas isto*. Uma ideia do desperdício que nos leva a pensar em tanta poesia que roçou o hímen do absurdo ou do desgaste do ser, sem que um último grão de sal se pusesse a rasgar o portal de entrada em outro mundo. Qual mundo? O Surrealismo por mais arbitrariedades que tenha denunciado deixou escapar uma que se encerrava em si mesmo, a noite surpreendente em que a própria loucura teria que deixar-se seduzir para entrar. O Surrealismo só se reconhecia diante daquela máxima de Breton, que em 1938 deixou escapar: *Liberdade, cor de homem*. Em 1946 volta a tocar no tema, a liberdade, e não a percebe como um imperativo além do ambiente político, ou seja, mesmo quando sai em defesa dos trabalhadores ou da conquista de direitos sociais, jamais considera as contrações sociais que puseram a mulher em um palco quando menos depreciativo. Um ano depois e lemos em Breton:

A liberdade não pode subsistir mais do que em estado dinâmico e se desnaturaliza e contradiz quando se acredita poder fazer dela um objeto de museu. E basta de discussões bizantinas sobre sua natureza: não apenas seria vão, mas de todo perigoso estabelecer um debate a fundo sobre a liberdade, no qual se apressariam a participar todos aqueles que podem ter interesse em embrulhar a questão.

Esta curiosa afirmação de Breton, de 1947, é muito interessante, na medida em que revela um homem que não aceita ser contestado. A sua ideia de um princípio moral que pode se exceder a toda forma de captura inexata do desejo, suas limitações, os jogos incidentais de certa mística em torno do amor, da poesia e da

liberdade, como alguém que faz do outro uma leitura tolerante de suas fraquezas ou excessos, as rotinas conservadoras ou as imposições ideológicas que o Surrealismo deveria condenar, mas que foram tão oscilantes no movimento, ao sabor dos desacordos profundos que seu líder mal digeriu em relação à sua personalidade.

Me deixa te amar

Gosto do sabor de teu sangue espesso

Que eu tanto o conservo em minha boca desdentada.

Seu ardor me queima a garganta.

Gosto de teu suor.

Gosto de acariciar tuas axilas

Gotejantes de felicidade.

Me deixa te amar

Me deixa lambe-teus olhos fechados

Me deixa perfurá-los com a minha língua pontiaguda

E preencher a lacuna com a minha saliva triunfante

Me deixa te cegar.

Joyce Mansour era uma mulher de fogo, cuja sexualidade era uma representação singular da soma do que trazia em seu íntimo e o modo como ela desafiava o mundo. A transgressão para ela era uma repetição natural do que vibrava em seu íntimo. O erotismo não considera uma antecipação de suas exigências mais profundas. Não quer propriamente ressurgir, mas antes criar um movimento em que a consciência não se reprima ou se desenvolva alheia ao instinto. Inúmeros versos cadenciadamente nos levam pela geografia mágica de seus arrebatamentos. Ela, a pequena deusa egípcia dos momentos exasperados em que o homem, a despeito da fuga, não buscava senão reconhecer a si mesmo.

Isabel Meyrelles – Audaciosas palavras noturnas

Desde o princípio, a poesia de Isabel Meyrelles (Portugal, 1929) sugere – independentemente de seu vínculo direto ou indireto com o Surrealismo – dois caminhos: uma muito peculiar trilha elegíaca e um namoro discreto com ludismo e imaginário popular, aqueles jogos sutis e tão fascinantes que despertam a leitura de poemas de Jacques Prévert, por exemplo. Em seu livro dedicado ao Surrealismo, Maria de Fátima Marinho anota que não se verifica nesta poesia, em suas primeiras produções, *uma influência surrealista muito nítida*, em seguida realçando: *curiosamente, é num livro muito mais recente, de 1976, que Isabel Meyrelles apresenta mais elementos surrealistas.*⁴¹ A ensaísta refere-se a *O livro do tigre*, o quarto livro da poeta que antes já havia publicado *Em voz baixa* (1951), *Palavras noturnas* (1954), e *O rosto deserto* (1966). As metáforas transfiguradas vão surgindo aos poucos em sua poesia, é verdade, porém já as encontramos desde o primeiro livro, e a seu lado também se vão configurando e adensando outras características do Surrealismo: o humor e a exaltação lírica.

Em um livro como *O rosto deserto*, existem inúmeros laços com o Surrealismo, em que o acento lírico fia uma colcha fulgurante de imagens sutis e refinadas. O mundo fabuloso de Isabel Meyrelles está mais afeito às adivinhações populares, cantigas provençais, contos de marinheiros, e a todo esse universo recolhido dava-lhe matizes que se aproximavam daquele *entendimento com o inesperado* que evocava René Char. Não se trata, de todo, apenas de mistério, mas antes de um jogo entre o misterioso e o ilusório, entre o vivido e o imaginado. Uma ligação que Isabel faz muito bem amparada pelo fulgor lírico e a presença de um humor requintado. Tudo isto lhe garante a afinidade com o Surrealismo, mas, sobretudo, define uma poética bastante própria e jamais submissa aos reclames ortodoxos de parte alguma, oriundos das matrizes surrealistas francesas ou de seu cataclismo português, sem se perder no jogo suicida de quantos exijam, de tais ligações, que engendrem um personagem mais real que toda a realeza surrealista. Seu fluir poético, portanto, é naturalmente surrealista, desde sua primeira imagem.

Isabel Meyrelles muda-se para Paris em 1950, aos 21 anos de idade, onde reside até hoje. O francês é uma língua íntima e essencial para ela, que se tornaria

⁴¹ *O Surrealismo em Portugal*, de Maria de Fátima Marinho. Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Lisboa, 1987. Este livro, apesar de ser documento abrangente em torno do Surrealismo português, encontra-se demasiado pautado por aspectos canônicos, não desvelando circunstâncias mais essenciais, peculiares, que melhor caracterizam a aventura do Surrealismo em Portugal. O comentário claramente equívoco sobre Isabel Meyrelles aqui aludido, por exemplo, é a única menção crítica a esta poeta no decorrer das 740 páginas desse livro.

tradutora de autores portugueses e brasileiros. Traduz obras de Herberto Sales, Jorge Amado, José Régio e Mário Cesariny de Vasconcelos. Sua paixão intensa pela ficção científica e pelo fantástico a leva a especializar-se no assunto e, em 1976, publica, em Lisboa, uma antologia intitulada *O sexo na moderna ficção científica*. No ano seguinte, organiza duas exposições em Portugal, dedicadas ao tema da criação artística na ficção científica. Dentre todos os surrealistas portugueses, sua identificação maior foi com Cruzeiro Seixas, com quem realizou exposições (1984 e 1996), tendo sido responsável pela compilação da obra poética deste imenso artista. Da intensa afinidade com ele resulta uma série de esculturas de Isabel, criadas a partir dos desenhos de seu amigo.

Ao escrever sobre as esculturas de Isabel Meyrelles, em texto para o catálogo da exposição “O Universo dos Sonhos” (Galeria São Mamede, Lisboa, Maio 2004), Françoise Py disse que, apesar dos seus motivos oníricos, são objectos que se conformam pelo rigor clássico. Mas não deve mesmo haver contradição entre tais elementos. Ideias audaciosas ou discrepantes podem se perder, caso não encontrem um corpo com violência formal idêntica à de sua gema sonhada. É possível até mesmo falar em um rigor automático ou em um rigor onírico. O que há de mais autêntico nessa escultora-poeta, que não teme o confronto com essas contradições, é a maneira como recorta as diversas texturas do mundo à sua volta e lhes dá uma deslumbrante conotação fabular. Não é que tudo ali seja fábula, mas antes, que o fabuloso está presente em todos os momentos evocados por sua obra, poema e escultura. Em todo momento nos lembra: o imaginário é parte de nossa vida. Vem daí, decerto, que se valha, na poesia, da cumplicidade com tigres e espelhos, sobretudo em *O livro do tigre* e *O mensageiro dos sonhos*. Apoia-se no bestiário fantástico que já desenvolve plenamente em suas esculturas e no desdobramento de imagens, no jogo lúdico que os espelhos permitem. Por ali passam Blake, Borges, Carroll, mas também as canções de amigo, o livro da criação, as declinações desconcertantes da memória... Nenhum labirinto é digno de seu nome, se não traz em suas entranhas um minotauro.

E não se pense que é possível adentrar este mundo prodigioso de Isabel Meyrelles sem a cumplicidade do humor, em seu caso um humor engenhoso, finíssimo, com imagens que evocam *uma máscara que tem um ar tão verdadeiro / que toda a gente se engana* ou *prisioneiros de uma gaiola aberta*. Humor que se alimenta de uma mesma fonte de paradoxos, porém sem se resumir a simples pilhéria ou tirada jocosa. Um humor que não se limita a arruinar um plantel de conveniências sociais, mas sim que se mostra como um abismo ante os dilemas da resignação. É um ousado ponto de partida, quase de todo impalpável, que nos põe em contato com o que há de mais verdadeiro em nós e que, por abandono de nossa força de vontade, tornamos impossível. Há aqui aquele entendimento do riso, que defendia Georges Bataille, o que me lembra uma passagem de *Le coupable*, 1973,

que bem poderíamos encontrar em um poema de Isabel: *o homem é sempre uma danaide esgotada*.

Em *O mensageiro dos sonhos* nos deparamos com a sutileza imagética deste poema intitulado “Voz”:

*Não é minha culpa,
apunhalei o olmo
e ele chorou seiva e vespões,
derrubei o ponto de referência
e os navios naufragaram,
assassinei as nuvens
e a terra cobriu-se de cinzas,
destruí a falésia
e os afogados tomaram o seu lugar,
destruí o mar
e a areia ficou negra de sangue,
fulminei a terra
e as flores desabrocharam.
Então arranquei o seu coração
e o homem ainda vive.
Devo eu destruir o universo
por um punhado de vermes?*

É naturalmente aquele mesmo sentido de humor que levou Mário Cesariny a perceber *uma revolução que a revolução não quer*. Referia-se então ao amor (*o prazer da descoberta, o sentido de uma vida exaltada e exaltante*), porém o motivo pode passar de um ponto a outro, ser deslocado ou aventurar-se em outros abismos. Em qualquer caso se sabe que ao fechar as cortinas saímos da sala com as mãos vazias. Este é o grande espetáculo da existência. A poesia de Isabel Meyrelles o traz constantemente à memória.

Trata-se de resposta a *Rien o quoi?* (Paris, 1970), questionário preparado por Vincent Bounoure sobre atualidade do Surrealismo como atividade grupal. Cesariny faz este comentário lúcido e provocativo a partir do tema cadáver-delicioso, que se aplica ao nosso assunto:

Verdadeiramente, o primeiro cadáver-delicioso, o primeiro texto escrito a dois, os primeiros protestos coletivos – há quanto tempo já – são o germe de uma revolução que a revolução não quer: o amor, o prazer da descoberta, o sentido de uma vida exaltada e exaltante – nada de semelhante pode se encontrar nos programas revolucionários oficiais.

*Não sabemos sequer se um dia tais programas quererão dar conta dos cadáveres-
deliciosos da nossa existência.*

Referi-me inicialmente a Prévert pela proximidade entre ambos no que diz respeito a pequenas tiradas de humor atento ao imaginário popular. Não há, na poesia de Isabel Meyrelles, a dessacralização enfática do real, que encontramos em Hans Arp, por exemplo. Há, sim, uma desconfiança criadora que, em todo momento, manifesta sua crença em um mundo possível. A mesma sintonia que encontramos em Cruzeiro Seixas. Na escultura, verifica-se o mesmo sentido de humor. Uma dessacralização constante de todos os restritivos aspectos canônicos a que nos acomodamos. Matéria, onde permaneces, onde repercutes? Desabrigar-nos é uma nobre função da arte, que jamais deve indicar caminhos, mas, antes, pôr em dúvida todo e qualquer caminho. Este é o grande vetor da revolução surrealista. Se não foi levado a termo, em alguns casos, por signatários do movimento, não cabe anular as forças – em benquista diversidade – empenhadas em tal empresa. Tem sido imensa a contribuição de Isabel Meyrelles neste sentido.

Nas duas linguagens encontramos sutilezas que parecem mais perceptíveis quando as conhecemos em igual medida. A comparação denuncia uma subversão de equivalências, sim, porém, aqueles aspectos já mencionados, o requinte do humor e a intensidade lírica, expressam uma intimidade tal que certamente deliciará quem venha a confrontar as duas linguagens, sem jamais esquecer o agudo lembrete de um de seus poemas: *Atenção ao degrau, / um bom passageiro / é um passageiro morto.*

Zuca Sardan – Noites revirando o mundo pelo avesso

FM | Queria destacar aqui uma série de temas ligados diretamente ao Surrealismo, a começar pela tua proximidade com o espírito do movimento (não a ortodoxia). Há algum momento identificado em que comesças a te sentir próximo do Surrealismo?

ZS | Aos quatro anos de idade, filho único, eu dormia sozinho no meu quarto, que tinha no teto uma calota translúcida, de vidro baço, leitoso, branco. Sempre sofri, desde a mais remota infância, de um sono interrompido por pausas bem marcadas, umas três por noite, e fico mais ou menos acordado por um período que pode se prolongar por bem mais de meia hora. Naquela noite, a calota de repente passou a querer me falar... E foi se transformando numa cara... Era a Lua. E ela começou a sorrir... Um sorriso cruel... E me disse: *Gordito, você vai morrer... a-ra-raaa... Todos morrem Gordito, tua mãe vai morrer... Teu pai vai morrer... E você também, Gordito, vai morrer!...* Soltei um grito de pavor, meu pai entrou no quarto, contei-lhe o ocorrido. E ele: *Mas não, Gordito, foi um sonho que você teve, no teto é só uma calota, não é a lua... o-ro-rooo...* Olhei e percebi que a Lua, com a chegada de meu pai, havia fugido, e deixou em seu lugar, a calota... Fingi concordar com meu pai, e voltei a dormir. Mas, até hoje, tenho certeza de que foi mesmo a Lua que falou comigo. Começou naquela noite, sem que eu soubesse, o Surrealismo pra mim.

FM | Em 1925 declara Louis Aragon que *a realidade é a ausência aparente de contradição*, característica hoje levada a um extremo movido pelo cinismo. O falseamento da realidade deixou de ser um truque das artes e se converteu em todo um programa de governos. O homem não cansa de decepcionar a si mesmo?

ZS | A Realidade moderna, criada pela Ciência Positiva, a partir do final do século 19, acabou por dominar nossa Visão do Mundo, roubando-lhe toda a fantasia... E a Magia foi relegada às bolas de cristal das sibilas de circo. Tudo é explicado cientificamente, inclusive a experiência onírica foi analisada em termos materialistas pela Psicanálise. Dr. Freud fazia questão absoluta de que a Psicanálise fosse científica, de modo a separá-la completamente de concepções místicas... O que o levou a seu rompimento com Jung. Também por isso Freud nunca entendeu o Surrealismo, e procurou, cautelosamente, evitar os avanços de Breton. O Poder sempre procurou o apoio do Sacerdócio, desde o Egipto das Pirâmides, o Soberano é ungido por Deus, e até o fim do século 19, os derradeiros Monarcas, tinham a coroa por Direito Divino. Os Norte-americanos sempre foram pragmáticos. Direito Divino era do Rei da Inglaterra. Na Constituição, lavrada pelos Pais da Pátria, colocaram-se sob a inspiração de Deus... E sagraram os Direitos dos Filósofos Iluministas, que trocaram a Trilogia Divina pela

Liberdade, Igualdade e Fraternidade, e captaram assim a Força da Religião, que, bem entrosada com as ideias da Encyclopédia criaram um sistema ético-político até hoje venerado pelas populações ocidentais.

FM | O crítico Benjamin Crémieux (1888-1944), quando esteve no Brasil e conheceu a pintura do Cícero Dias disse não haver dúvida que se tratava do que chamou de Surrealismo lírico, algo que não havia encontrado em outros artistas. Cícero, segundo recorda Augusto Massi, estava inserido em um ambiente de *insólita mistura de Surrealismo e cristianismo que tanto aproximaria e definiria a experiência artística de Ismael Nery, Murilo Mendes e [ele próprio]*. Mas o Brasil, a rigor, jamais quis saber de Surrealismo. O que propiciou esse desabusado desinteresse de nossos artistas pelo movimento?

ZS | Com a adoção do Positivismo, os militares proclamaram a República em 1889 (note-se aqui um sabor numerológico... Revolução Francesa, 1789, Proclamação, 1889; e, em 1989... queda da União Soviética, e credo bolchevique). Embora o Positivismo desbotasse, continuou vivo no perfil científico de nossa *intelligentsia*... Arte séria, erudita, Parnasianismo, pintura acadêmica... O Salão de Arte era acadêmico... Em 1954, consegui ingressar um desenho no Salão, mas... na Sessão de Arte Moderna, considerada como apêndice do Salão propriamente dito, que era acadêmico.

Na visão popular os modernistas eram nefelibatas, arte séria era a Morte de Moema, e, naturalmente, a Primeira Missa do Brasil, que vinha estampada nas notas de cinco... E nada, ou pouco, mudou: continuamos em pleno Positivismo. Os surrealistas são reminiscentes dos nefelibatas... Então, Benjamin Crémieux se encantou com o que considerou um Surrealismo lírico de Cícero Dias, um tipo de Surrealismo novo, diferente... Nós no Brasil não tivemos os massacres e matanças da Guerra de 14-18, causada por uma pena roubada do elmo do Kaiser... O Dadá e o Surrealismo nasceram da fúria e revolta contra o Mundo dos Soberanos Europeus... que, pela pluma roubada do elmo do Kaiser, provocou uma matança nunca vista... A nossa *intelligentsia* viveu a tragédia pelo rádio e pelas leituras dos jornais... Seguiu aqui o nosso Belo Mundo... Acadêmico. Veio a Semana Moderna de 22, com as ideias futuristas que Oswald de Andrade trouxe da Europa... Seria quando o Surrealismo poderia ter entrado no Brasil?... Havia nos Modernistas de 22, pra se livrar do complexo de Édipo relativo à Mamãe Portuguesa, um exacerbamento Nacionalista... Mindubim ou... Morte!... Então foi barrado o Surrealismo, embora o caráter irreverente e rebelde dos modernistas fosse bem na linha dum Surrealismo Festivo (o-ro-roooo...) Mas... a alegria durou pouco. Nos trinta, acirraram-se as carrancas... E o Novo Modernismo foi seríssimo!... (Não vamos citar nomes...) Ora pois, vamos ver agora no século 21, o que poderá acontecer.

FM | Bom, o Surrealismo no Brasil ficou devendo sob muitos aspectos, cujo resultado foi uma relutância de muitos a afirmarem suas afinidades com o movimento. Aqui podemos incluir os nomes já citados, mas também os de Maria Martins, Flávio de Carvalho, Raul Bopp. Há tanto a versão de um Positivismo exacerbado, como também a de que a culpa deveria recair sobre a linha dura imposta por Breton. Nisto o Brasil em muito se assemelhou ao México, outro caso notório de impedimento da entrada do Surrealismo, não importando, nem lá a estadia de Péret e Breton, ou mesmo a residência de Artaud, nem cá a dupla residência de Péret. Quando viramos a página e entramos na segunda metade do século, o Surrealismo volta ao cais, desta vez com certa aparência organizacional, posto que chegou a haver um grupo, uma exposição e a publicação de uma revista, a batuta nas mãos de um quarteto: Leila Ferraz, Paulo Paranaguá, Raul Fiker e Sérgio Lima. O que se pode entender como curioso é que, havendo então uma mais ampla manifestação surrealista, nos bastidores de nossa cultura, seja na literatura ou na plástica, muitos artistas não estão presentes no rol de assinaturas desses acontecimentos. Conversando com Claudio Willer, ele me disse que em 1966 foi convidado para a exposição, porém não se interessou, *fundamentalmente porque tudo já estava pronto e resolvido*. Também chegaste a ser convidado, porém não participas. O que houve?

ZS | Cheguei a ser convidado e... desconvidado pra Expo Surrealista. Acho que todos mais ou menos não quiseram falar muito de suas simpatias, consideradas como coisa fora-de-moda, jeca, sem relação com a arte séria. Afinal, a Europa continuava a ser nosso modelo, e o Picasso, o Santo Papa das Artes, não era surrealista... E o Miró?... Acho que embora surrealista, escapou porque sua arte era não-figurativa... Aragon virou marxista, o que na época dos '50, era bem visto, o Sartre também virou... No mais era o não-figurativismo a linha da Arte. O Figurativismo tinha acabado, salvo alguns antigos mestres, ainda se respeitavam, Portinari, Di Cavalcanti... Surrealistas eram, sem o saber, nossos artistas loucos, tal GTO, e outros grandes talentos pouco mencionados (Lélia Coelho Frota fez um trabalho magistral para resgatá-los). E na literatura? Drummond não era surrealista, nem Bandeira, nem Cabral. Havia o Jorge de Lima, um loucão genial, místico, mas não era tampouco considerado surrealista. Acho que só sobrou a Maria Martins, porque, mesmo que não confessasse, sua Arte, de fulgurante erotismo, era violentamente, loucamente Surrealista. Eu te saúdo, chapéu baixo, Musa Maria... Bravoouoooooooo!

FM | O Surrealismo enfrentou uma dificuldade maior, que suponho venha da frustrada tentativa de conciliar seu tríplice paradigma evocado (Poesia, Amor, Liberdade) e a atividade grupal. Mesmo em Paris (e na estação de exílio em que se converteu momentaneamente o continente americano), o movimento sempre

esbarrou nesse ninho de conflito. Cícero Dias, em suas memórias, lamenta o que situa como *um movimento que se dispersou na maior violência. Pura desunião tanto em suas ideias plásticas como políticas*. Viajando pelo mundo, encontramos – algo que até hoje perpetua – o estabelecimento de grupos, porém quase todos de curta duração, dali eclodindo vozes individuais de grande expressão, que são as mais representativas do Surrealismo.

ZS | As Trilogias sempre têm um sabor religioso... próprio pra dinamizar e sobretudo... enquadrar os fiéis... Fé-Amor-Caridade... Liberdade-Igualdade-Fraternidade, e o lema positivista Ordem-Progresso-Amor... Marechal Ferrolho achou melhor tirar Amor fora do lema da Bandeira, porque Amor sempre resvala pra Libertinagem... se não for pra Sacanagem. Então deixaram na faixa de nossa bandeira apenas Ordem e Progresso. No reverso da bandeira, Doutor Cascavel diz que aparece o lema transformado em *Ossergorp e Medro*. Se tivessem deixado o Amor, teríamos, no reverso, Roma... *Arrivederti!*...

FM | Não resisto e indago: afinal, te consideras um surrealista?

ZS | Acho que sim. Só falta a aprovação da Lapônia. Escrevi ao Rei Walrus, para que apresse o expediente.

FM | A rigor, todas as guerras são religiosas, posto que a almejada anexação de territórios comunga intimamente com a ideia de catequização. Ao longo da história as pequenas distinções são mais de ordem da tecnologia empregada do que mesmo de parágrafos novos acrescentados no manual de táticas. O Surrealismo acabou empregando métodos idênticos em sua cartografia voraz. De modo que as rejeições (inclusive aquelas surgidas no interior de muitas formações grupais) foram praticamente todas de ordem anticlerical. E suas grandes falhas também resultaram do mesmo princípio, apenas de modo invertido, o da sujeição a um dogma. Contudo, foram batalhas indispensáveis, e mesmo hoje se torna inescapável, até por exigência disciplinar do espírito, manter na gola do horizonte o ideal de uma liberdade existencial. Os princípios surrealistas, Zuca, de que modo os considera vigentes em pleno cenário de invisíveis correntes que se arrastam na sacada deste século XXI?

ZS | Os meios justificam os princípios. E os fins, quando se alcançam, deixam de ser fins.

FM | Em tuas andanças pelo mundo, físicas e virtuais, quais relâmpagos magistrais melhor consideras em teu convívio com surrealistas, não importa a área em que atuam ou atuaram?

ZS | Acho Salvador Dalí um mestre indispensável, de que os magistrais relâmpagos seguem cada vez mais deslumbrantes.

FM | Também estou de acordo que o Surrealismo deu ao mundo das artes uma tríade magnífica, formada por Dalí, Ernst e Magritte. Mas, e entre os vivos? Outro dia achei bonito o chileno Ludwig Zeller lendo um poema que dedicou ao português Cruzeiro Seixas.

ZS | Entre os vivos gosto de todos, e admiro a maravilhosa resistência que opõem à visão utilitária racional comercializada da Globalização, e à solidariedade que mantêm no grupo entre si. Naturalmente há algumas briguinhas e rivalidades internas, mas estão sempre solidários face ao mundo exterior.

FM | Em 1952 Breton afirmava que foi tanta a influência do Surrealismo que até então se produziam obras que, *sem ser exatamente surrealistas, o são mais ou menos profundamente por seu espírito*. Duas décadas antes diria Éluard que *o espírito somente triunfará nas manifestações mais perigosas*, concluindo que *nenhuma audácia é mortal*. Às portas de completar um século de existência, como refletos sobre a moral, inclusive em seu ambiente estético, que tratou de promover o Surrealismo?

ZS | É preciso não esquecer o Humor. Sem Humor, não há Amor; e se houver, não tem graça. O Surrealismo, justamente, face a carranquice da Arte Sublime, elevou o Humor a Arte Suprema. Surrealismo começou com o Dada, que era essencialmente Humor. Mas Humor destrutivo. Breton e os Surrealistas tomaram este mesmo Humor para criar uma nova Realidade, de Amor e Liberdade.

FM | Esquecemos algo?

ZS | É sempre bom esquecer qualquer coisa.



Em um livro intitulado *Os mistérios* (1980), Zuca Sardan logo em seu pórtico traz a seguinte tabuleta mágica:

Sócrates dizia: Conhece-te a ti mesmo. O corujão revoa pela sala e volta a pousar sobre a pálida caveira. “Mais um traguinho de cachaça?”

“O verdadeiro mistério é o que não pode ser desvendado. Só se desvenda o que não era o mistério.”

Encontrei a Esfinge num pequeno asilo de subúrbio. De tão velha, já estava de memória meio fraca. “Como era mesmo o nome daquele rapaz? Édipo? Sigismundo? Não me lembro mais... O fato, porém, é que um homem galante jamais tiraria o véu de uma dama...”

Embora nem de longe se deva pensar na chave do mistério, sendo ele em si e não a sua decifração o que mais importa, é bom se ter em questão que o paradoxo é uma espécie de *tábula rasa* invertida, onde o propósito não carece de explicação antecipada, pois ele vai se formando – e consequentemente se alterando – a cada passo. Na obra de Zuca Sardan (Brasil, 1933) a lâmpada se interroga tanto pela escuridão quanto pela claridade, e sua descontraída estratégia se define pelo jogo de um elemento em seu contrário. O próprio autor já nos dirá de que modo vão surgindo os traços de sua criação:

Minha criação se faz muito por conta própria. Não sou o Édipo que desvenda a isca traiçoeira do enigma, desvenda uma xarada de infantil simplicidade. Embora pareça triunfar, tão só desencadeou uma sequência de fatos terríveis e inexoráveis, que nada tinham a ver com sua óbvia resposta. O seu Destino Terrível foi desencadeado pela inaniidade de sua simplória resposta. Mas... se não respondesse nada... a Esfinge o devoraria. E se respondesse por um novo enigma?

Esta foi a sua satírica opção: fazer aflorar dentro de uma charada outra inquieta provocação, um sutil latifúndio de zombarias, onde a verdade a cada instante ameaçada de ser revelada se convertesse em novo burburinho de sombras desossadas. O seu poema sempre fez de tudo para não sê-lo, e quase sempre o conseguiu. Relato de assombros, anarquia de sentenças burlescas, contos de expiação, engodo de fábulas, sempre sob a severa vigilância da baderna geral.

Porém seu mundo de vibrações macarrônicas nasce em outra pedra. O deus do humor primeiro se divertiu em outras boleias, viajante de formas e temas em outras estradas. O traço é seu primeiro verbo. Rabisco alegórico, festim de riscos, recortes, a imagem revelando a alegria de uma figuração. Naturalmente é impossível separar as duas traquinagens. Basta ler o que lhe escreveu certa vez Alcides Villaça:

Embora os poemas tenham inequívocos contornos da sátira e da paródia tradicionais, dedicam-se também a um convívio estreito e simpático com o objeto do riso, como se não pudessem expurgar de todo a solenidade hilarizada.

Cabe aqui indagar ao próprio Zuca como ele fez brotar essa vazante cênica de sombras projetadas no abismo. Teatro, fuga, pastiche, como ele teria abordado essa antropofagia do riso e da ironia.

...o traço aos oito, a poesia aos 23, e meu primeiro livro, com traço e poesia, saiu em setenta e... plek!! plek!!, em 1956, ou 57, sem usar o sobrenome, porque meu pai era um figurão na arquitetura e na pintura, e eu não queria aparecer de filhote do gênio. Quis também disfarçar o prenome de drama-chique, Carlos Felipe, só guardando as iniciais. O nome-de-pluma era Conde Fantaz. Mas meu pai reclamou, muito reacionária essa frescura de Conde, então acabei de pirata, o Capitão Fantasma, para evitar o Carlos Felipe... Aliás, o Capitão Fantasma seria o herói do poema-folhetão do Conde Fantaz.. Mas minha mãe reclamou do Capitão Fantasma, um grosseirão, e preferia o elegante Conde Fantaz. Meu pai não disse nada, era um soberano iluminado, e nosso pequeno reino, um exemplo paradigmático do Quinto Império, procurava manter o equilíbrio entre a elite e a classe estudantil, e... um tratamento gentil da Casa Grande pra sua fiel Senzala, grata à Casa Grande: tínhamos Cozinha, Copeira, Lavadeira... Mas Tia Olga, figura extraordinária, mantinha uma Casa-Grande colossal, para dar emprego, e habitação a um batalhão, tinha inclusive um preto velho finíssimo, retardado mental, não sabia ler, nem fazer nada, mas tinha uma finesse de Lorde Inglês, falava com sotaque empolado, e contava coisas para mostrar sua erudição, o que fazia Tia Olga rolar de rir. Na Geografia, conhecia os países: Itália, França, Brasil, Buenos Aires, China e... Pau Norte. Tia Olga, recebia sempre uma plêiade de Damas Chiques para o chá. Com seu humor patafísico, dizia-lhes que seu Mordomo José era engraçadíssimo e o fazia entrar no salon para maravilhar as Damas. Elas adoravam, mas quando eram arrogantes, Tia Olga no final dizia ao Mordomo: E agora, José, mostre às Damas como você sabe Geografia.

Em casa foram surgindo os personagens e motes que deram origem ao universo de sua criação. A família acenava com o script que Zuca Sardan foi transformando em experiência patafísica. Logo em um primeiro momento ele foi erguendo uma ponte fascinante entre o traço e o verbo, ou seja, a caligrafia. O livro *Os mistérios*, por exemplo, era todo composto em manuscrito, as linhas que ampliavam o mistério de sua aventura satírica. Um elo encantador e eficaz está marcado pelo humor e suas variantes, por vezes umas gotas de sadismo sutil, outras de pura molecagem. Voltemos à bela apresentação de Alcides Villaça para seu livro *Às de colete* (1994):

O humor de Zuca Sardan faz pensar num meio-termo cediço, que tanto supõe a radicalidade cortante das garras de aço quanto o amortecimento civilizado das garras de pelica. O poeta simula conciliar, para efeito de irrisão, o que de fato acaba conciliado, na forma de perturbações poéticas. Talvez porque o humorista, quando vem combinado com o poeta, já não se distancie completamente de seu objeto, vinculando-se a ele pelo que há de empenho

íntimo em toda formalização artística bem-sucedida. Como num teatro de sombras, as criaturas projetadas denunciam, em outro plano, as tentativas de fuga do seu criador.

Cabe lembrar que essas *perturbações poéticas* em momento algum são feridas por um desmazelo da linguagem no sentido de um escorrego técnico, mas que estão elevadas a uma mais-consciência estratégica, a exemplo das recorrentes aspas e exclamações ou de inúmeros vocábulos distorcidos em sua grafia. O ludismo com que trata as palavras bebe na mesma fonte das constantes mutações em nomes de personagens. Alcides Villaça acerta ainda ao remeter essa criação fascinante a um *teatro de sombras*, pois desde o princípio o que vemos na criação de Zuca Sardam, tanto no verbo quando no traço, é seu encaminhar perene para o palco. Um teatro de vibrações espontâneas que ele próprio irá batizar de *guinhol*, um tipo singular de apropriação do teatro de fantoches, onde a realidade é projetada como motivo de zombaria, escárnio, anarquia. Ao conversar com ele, me disse:

Comecei a escrever teatro aos poucos e, sem sentir, minha poesia foi se tornando espontaneamente cada vez mais dialogada, sempre tentando evitar falar na primeira pessoa para não começar a cascatear as minhas verdades. Sempre eu usava heterônimo, o primeiro foi o Professor Fumegas, que começava a cascatear as grandes verdades aos demais personagens que, ou eram seus alunos ou outros luminares poucos dispostos a adotar a macarronada do Fumegas. Mas a dialogação, a partir daí foi se ampliando para outros personagens, assim o Vosco da Gamba, nas suas discussões com sua belíssima Nereida Thétis, deu origem a uma Odysseia marinha, as Tettas de Thétis em dez volumes de 36 sextilhas, cada sextilha contando pelos três lances de dado. Assim o leitor tinha um oráculo pronto, era só lançar o dado três vezes, e conferir o resultado de que a numeração consta segundo a ordem dos resultados das três jogadas. Então, sempre fazendo poemas e contos, comecei também a fazer contos-teatrais, que achei divertido chamar de guinhóis, la Commedia, para ressaltar a presença do humor e do improviso. Em 1980, com João Padilha, meu colega diplomata, que veio a Moscou pra reforçar a equipe da Embaixada, que deveria se ocupar em dar assistência aos esportistas e turistas brasileiros que vieram para as Olimpíadas de 1980, imaginamos aprontar em dupla uma paródia de reportagem das Olimpíadas Sociais, com cenas improvisadas de pessoas em atividades atléticas urbanas, pegar bonde andando, viajar no teto de trens, fugir da polícia com o tabuleiro de muambas etc. etc.... e no texto apareciam montes de diálogos, que fazíamos em parceria (Almanach Sportivo, de João Padilha e Zuca Sardam, ed. marginal, 1981, RJ), Mas depois de novas tentativas furadas, um dia Zuca e Floriano sem planejar... fomos dialogando nossa correspondência, nela colocando personagens vários, que inventávamos pra colorir nossa conversa. A partir daí fizemos uma quantidade extraordinária de peças em nosso Teatro Automático, já perdi a conta de quantas, mantendo sempre o princípio do improviso e do

humor levemente moleque, de vez em quando, aliás, escorregando para a porcalhada, entra o Marquês Safade em cena e nenhum dos dois assume a responsabilidade. Tempos depois, conheci a Ana Borges, que para as nossas atividades de artistas, adotou o heterônimo de Ana Borgia, neta do Papa, timoneira do nosso Pasco Bexiga, um blog libertário, que conta com a proteção de seu Papa de Santo. A seguir Pedro Alvim, ou PedroK, meu amigo de há mais de 50 anos, ingressou e assim adotamos o guinhol no Pasco, onde sempre trocamos ideias sobre as artes.

Por vezes penso que desde o momento em que nos conhecemos – e este conhecimento até hoje não ultrapassou a barreira da virtualidade, o que o torna mais revelador, considerando a rica intimidade de nossas aventuras automáticas –, jamais cessamos uma inquieta conversa que espande em tentações de realização criativa. A primeira peça que escrevemos, por exemplo, *Circo Cyclame* (ARC Edições, 2016) tem início justamente a partir do momento em que observamos que uma recente troca de e-mails apontava na direção de um diálogo cênico entre dois loucos, Zé Larica e Mago Kefir. A peça nasce daí, da colagem desses e-mails travessos, truque que empregamos em muitos outros momentos. E proliferam de um modo curiosamente irrefreável. Uma correspondência diária há mais de cinco anos cria cenários e tramas, incluindo também desenhos e colagens fotográficas, como uma torneira que houvesse se desfeito de sua engrenagem de controle dos jatos de água. Zuca observa que *nossas entrevistas lembram o Eterno Retorno do Nietzsche. Mas a Lou Salomé não se arrisca a aparecer... parecendo que o Sineiro Corcunda a deixa meio desconfiada...* É possível, tanto que de imediato evoco o Mago Kefir do *Circo Cyclame*, abstraindo que os diálogos ininterruptos são os panos cerzidos por ele, que está decidido a bordar uma nova aurora boreal. Por isto oculta sempre que possível o ponto final nos devaneios de todas as quimeras. E logo Zuca rebate: *Acho que o Mago Kefir não sabe botar ponto final, tal como as aves Dodó da Ilha da Páscoa não sabiam botar ovo final, e acabaram extintas.* Uma simples conversa – nossos *teletros*, segundo ele – logo se transforma em argumento para uma nova trama. Ao que parece o simples bater do coração é o estopim para acender lamparinas automáticas por toda a casa.

A linguagem encontrada nesse teatro é uma casa múltipla de encenações que enlaçam inúmeras cenas de figuração, no ambiente tanto plástico quanto verbal. As tensões de ambientações que se duplicam a cada sugestão, de tal modo que na criação verbal de Zuca nos deparamos com o que poderia ser o desenho, a caligrafia, a história em quadrinhos, a fábula, a paródia, a colagem, tudo isto embrenhado em uma vazante de codinomes que sugerem ser os personagens do abismo existencial do próprio criador. Por isto mesmo que não caberia referir a sua criação como a fatalidade simbólica deste ou daquele recurso de linguagem. Tanto seu herói quanto o próprio tempo da narrativa se esfumaçam na premeditação de um desvario ou encanto maior. Uma leitura esclarecedora desse

ramo de perspectivas a encontramos em um texto curtinho de Francisco Alvim, que aqui reproduzo na íntegra:

O herói de Sardan é um ser metamórfico (e metafísico) a oscilar entre a fralda e o fraque, a chupeta e o cavanhaque: capaz de grandes tiradas filosóficas e ainda não desmamado de tetas opulentas. Personagem de uma idade inconcebível, espécie de infância vetusta, onde transitassem bebês-anciãos. Sardan utiliza os encantos dos mitos infantis para melhor desvendar aos adultos os desencantos do mundo. São fábulas e apólogos narrados com uma delicada pena de urutau, constantemente banhada em ironia e humor sem equivalentes nas letras pátrias. É como se ele relatasse para nós a vida (o mundo) como ela (ele) é e a gente não se desse conta. Porque tudo vem naquela tonalidade sépia – tão própria das páginas antigas; e, suprema malícia, ficamos quase sem saber se estamos lendo um texto atual, adulto e crítico, ou se se trata de um disfarce, a partir de uma daquelas historietas do Livro de Belas Ações do velho Tesouro da Juventude; ou de uma simples e comovida homenagem a Reco-Reco, Bolão e Azeitona.⁴²

Aí está o lembrete valioso de que Zuca Sardan rasgou há muito a cartilha dos gêneros literários, que não encontra senão na ambiguidade a evidência ardilosa de um mundo a ser remendado. As letras pátrias jamais o compreenderiam, pelos traços anímicos do mais desconfortante absurdo, aquele que em que somente o humor pode abrigar (jamais salvar) a fruição existencial. Zuca está fora do páreo dos homens sisudos das sociedades humanas, a começar porque sua palavra, referente aos modelos sociais, será sempre zombeteira. Ao conversar com ele sobre a forma de diálogo encontrada para relacionar verbo e traço, ele rapidamente observou:

São pensados como uma coisa só, cada um só de per si. O poema pensa nele só, e não dá conta a ninguém, nem a mim mesmo. O desenho, se for ilustrar, o desenho se inibe, acha que o poema se acha o próprio Dante, e ele não está a fim de bancar o Gustave Doré. Preciso fazê-los separados, senão eles brigam. A seguir o trabalho despenca em cima de mim, de saber qual desenho é para tal poema, e qual poema é para tal desenho.

Contudo, a intimidade entre ambos é tanta que morreríamos enganados acreditando que nascem coladinhos um no outro. Peguemos um de seus livros fabulosos, *Zaz Traz* (2015), onde os dois elementos se misturam resultando em uma série de vinhetas gráficas que se utilizam de desenhos, textos anônimos,

⁴² Reco-Reco, Bolão e Azeitona são personagens criados por Luiz Sá (1907-1979) para uma importante revista dos anos 1930, *O Tico Tico*. Luiz Sá foi responsável por duas das primeiras tentativas de se criar uma animação brasileira.

fragmentos fotográficos, manuscritos rasgados etc., mais além do réquiem sofismático de uma poesia visual, por ser mais rico em seu tear simbólico, ao mesmo tempo em que tricotando argumentos de um humor negro, com imagens que parecem por vezes retiradas de uma máxima de Jonathan Swift: *Perguntei a um homem pobre como vivia; respondeu: como um sabão, sempre diminuindo.*

As páginas de *Zaz Traz*, como salienta Marcus Salgado em seu prólogo, são icônicas no enquadramento de um humor corrosivo, que certamente teria cabida nas páginas da *Antologia do humor negro* de André Breton, caso este também se lembrasse de Rabelais e de *A little girl dreams of taking the veil*, de Max Ernst; para citar dois parentes bem próximos de Zuca Sardan, embora em seu *Zaz Traz* o brasileiro tenha evitado o uso de legendas, certamente que para dar à imagem, ao olhar, à visão, um maior poder sugestivo. Recordemos Swift uma vez mais: *A visão é a arte de ver as coisas invisíveis.*

E quando chegamos aqui nos pusemos uma vez mais ao exercício irrequieto de trocas de e-mails, agora mesmo:

ZUCA | *Gosto do Surrealismo por sua irreverência aos Tabus da Arte Sublime, ao filme L'Âge d'Or, e aos expulsos gênios De Chirico e Salvador Dali.*

FM | *Mas é só? Ou melhor, não te sentes surrealista de algum modo?*

ZUCA | *Sim, mas não quero fazer alarde, porque oficialmente o Surrealismo acabou. E talvez seja melhor que não descubram que continua... ou volta tudo ao que era dantes... e o Comitê Central de Paris recomeça os expurgos... e nos lançarão pela janela. Por cautela... trocarei minha bengala por um guarda-chuva de Leonardo da Vinci... Vi uma réplica num Museu de Torino.*

E de imediato Zuca começa a lançar mão de sua estratégia de golpe final, trazendo ao palco as tiradas afeitas a fazer com que se baixe a cortina. Em nossas peças este é sempre um momento ardiloso, onde anunciamos, em vários momentos, o fim ao qual não se pretende chegar.

ZUCA | *Estamos no Fim da Rotação dos Milhões de Milênios da Roda do Eterno Retorno... Resta saber se a Roda voltará ao Ponto Zero... ou... recomeçará a Rodar ao revés, e os acontecimentos voltarão a se repetir, mas às avessas, do fim pro começo...*

FM | *O gemido principal dessa roda de suplícios será aquele que ao tomar fôlego já não recorde por que estava gemendo.*

ZUCA | *Geme por um pecado terrível que cometeu no passado, e que agora retornará, no giro ao revés, da Roda do Tempo.*

FM | *Mas o Pescado por vezes não cabe na Piscada Fatal, aquela piada que sugere que quando se é demasiado acusado de loucura o melhor a fazer é mesmo ficar louco.*

Agora já se sabe que é imenso o risco desse ensaio se tornar o mote de uma nova peça de teatro. Talvez seja o momento de preparar a cerimônia da cortina, começando pela bibliografia do poeta, cujo nome começa a despertar atenção a partir de sua inclusão na antologia *26 poetas hoje* (1976), que então reunia o que se supunha ser o mais expressivo da poesia brasileira. Logo foi a vez de uma sequência de livros individuais: *Os mistérios* (1980), *Ossos do coração* (1993), *As de Colete* (1994), *Babylon* (2004), *Ximerix* (2013), *Voe no Zeplin* (2014), *Xorok Kopox* (2015) e *Zaz Traz* (2017). A partir de 2016 começa a publicar as peças de um *Theatro Automático*, escrito a quatro mãos com Floriano Martins: *Circo Cyclame* e *O iluminismo é uma baleia*, neste mesmo ano, logo seguidas de *Farelos do Mytho* (2017), *Asilo de farsas* (2018), *Fabulário Porquinhol* (2019), *Oráculos profanos* (2020) e *As sete tragédias de Sardanelo & Martinico* (2021).

Mesmo considerando as dúvidas de Zuca Sardan sobre a funcionalidade das catracas da Roda do Eterno Retorno, não custa nada dá uma olhada no primeiro livro que aqui mencionei, *Os mistérios*, atento aos meus descuidos no alinhavado dessas notas, a todo custo tentando evitar o deslize do genial alfaiate que acaba por nos revelar: *A minha grande imprudência foi não me lembrar de que assim como há indivíduos palermas, também existem Reinos cretinos.*

Isto posto, não resisto. Baixo a cortina. Mas antes de tudo comunicando que haverá um brevíssimo intervalo onde o fim mal pode esperar por sua coda inevitável:

A calota polar do Surrealismo

FM | A grande revolução é o livre arbítrio, essa fonte perene de ilusão. O ser verdadeiramente subversivo é aquele que se recusa incondicionalmente a participar de quaisquer tertúlias e de seguir suas leis. As religiões, resguardadas pelo manto da Política – essa Ciência eternamente à deriva –, levaram o homem a trajar uma farda, a seguir uma cartilha. Lembro aqui uma frase de René Magritte, ao dizer que *a liberdade é a possibilidade de ser e não a obrigação de ser*. Como entendes que o Surrealismo tenha reagido a essa imagem?

SZ | O livre arbítrio é privilégio do Tirano. Quanto mais poderosos seus Marechais, mais livre é o arbítrio do Tirano, que vai tomando matizes místicas,

valorizadas pelo Sacerdote, assessorado pelo Sacristão, para o celestial deleite das Beatas; e as majestosas Missas Solenes, ao som de órgão e coros de vozes angelicais, com toda a corte presente. Quanto maior o poder do Tirano, maiores as procissões pirâmbeira acima, com os burricos arrastando pianos, e beatas despencando no precipício... Pro Tirano Azteka, já sacrificavam Beatas e Carolas durante a Missa, sendo estripados na Sacristia, por hábeis cirurgiões, em cenas gravadas em baixos relevos da melhor qualidade estética. Na Grande Guerra de 14, os estripamentos eram feitos ao ar livre, em trincheiras arejadas, com granadas e gazes tóxicos, para que o martírio dos soldados valorizasse o Patriotismo e o Espírito de Sacrifício de toda uma geração espetada nas baionetas... No final da Grande Guerra, caíram os reis de cambulhada, só restando os Reis: de Espadas, de Copas, de Bastões, de Ouros, e... da Inglaterra. A revolta contra o massacre gerou o Dadaísmo, que negava todos os valores num niilismo total, e o Surrealismo que queria criar novos valores, de Vida, Amor e Liberdade. Mas os missais e cartilhas ideológicas, novidade trazida pelo Bolchevismo, seguiram fanatizando as multidões, ao paroxismo de chegarmos a um Tirano fanático possesso na Alemanha, que gritava, rolava e babava, para delírio de uma população fanatizada, e nova Guerra Mundial explodiu, com milhões de vítimas... A liberdade de ser é relativamente possível... mas da obrigação de ser já é mais difícil se livrar, pois a sociedade, sobretudo nas ditaduras, quer operários para sua poderosa indústria e robustas camponesas para sua agricultura.

FM | Evidente que aí está o caldinho de cultura que vai destronar o humanismo recém-descoberto, o paredão quase de todo invisível, ou visível apenas por um lado, que separa a essência em duas circunstâncias. Quanto mais trotam os pangarés da ilusão o homem se declara inimigo de si mesmo, desejoso de aniquilar a outra metade que não comunga com seu credo de reprimendas. Também o Surrealismo imprimiu uma cartilha, adotou os mesmos vícios de qualquer corte, e tratou de empalar os discordantes. De positivo, no entanto, havia a intenção de acabar com a periodização dos cultos escolásticos. Intenção estampada em voz altíssima, mas que não impediu que na segunda metade do século passado voltassem a surgir pequenos focos de ismos anacrônicos. Mesmo no interior do movimento, talvez pela crença de que todo acaso resulta em arte, foram surgindo imagens – plásticas e poéticas – diluídas, uma espécie de contrabando de ganhos estéticos de seus artistas maiores. A não-escola ocasionalmente gestou uma fabriqueta de moldes nas sombras. Novo sumo relevante daí se extrai, o de que não é devido separar as luzes da harmonia da criação artística. Uma vez aberta a porteira, por ali passam as melhores e piores intenções, assim como todas as formas de acertos e equívocos.

ZS | É verdade, também o Surrealismo, na fase heroica, publicou suas cartilhas, na década dos vinte, quando a Revolução bolchevique ainda guardava

uma áurea de revolução dos trabalhadores e camponeses que instaurariam as bases de uma nova sociedade, para libertar a Humanidade das garras da Plutocracia Capitalista e estabelecer o fim do Sistema de Classes. Para tanto, inicialmente, tendo de consolidar seu poder frente a uma Europa agressiva, que os queria eliminar, os Comunistas necessitavam de um Governo autoritário. Com o autoritarismo, vieram as autocriticas dos acusados de alegadas faltas ideológicas, os expurgos... Todo esse sistema frenético usado na União Soviética, foi adotado pelos Surrealistas, que fizeram seus julgamentos e expurgos, de que sofreram, entre outros, Dalí, e De Chirico... Não houve muito tempo para André Breton e seus próceres do comando do Movimento se indagarem se estariam agindo corretamente, porque logo veio a Segunda Grande Guerra, que levou tudo o mais de roldão. Finda a Guerra, palco das matanças e barbaridades inenarráveis, e dividido o Mundo em dois Blocos irreconciliáveis, as antigas ideologias e movimentos artísticos perderam sua atualidade. Agora, então, aquele sistema de Comitê-Central, acusações e expurgos, não fazia mais sentido. Talvez por isso, um ano após o falecimento de Breton, a Chefia de então, do Movimento em Paris, resolveu dar o Surrealismo como Movimento que passava para a História e se extinguiu. O que talvez tenha sido o melhor que poderia acontecer, pois o Surrealismo ficou assim livre de suas cartilhas de mandamentos e dogmas dos Pais Fundadores, que haviam, justamente, passado pra História.

FM | O problema das cartilhas é que sua intromissão se dá também no plano da criação, pelo estabelecimento de regras – pendam para o conteúdo ou para a forma – muitas vezes como brochuras inaceitáveis. Em 1935 dizia Breton: *Nós nos levantamos em arte contra toda tendência regressiva que tenda a opor o conteúdo à forma para sacrificar esta àquele. A passagem dos poetas autênticos de hoje para a poesia de propaganda, muito exterior, como tem sido definida, significa a negação, para eles, das determinações históricas da própria poesia.* O que não se percebia então é que logo seria dado um passo no sentido inverso, o de retornar ao Parnaso em que o conteúdo era submisso à forma. A França foi um desses países que sofreu muito com a extinção da força criativa do Surrealismo. Naqueles ambientes em que composição e discurso atuavam de modo alquímico – podemos pensar no Japão e em grande parte do continente americano – surge um Surrealismo renovado, que, mesmo no caso da aparição de novos grupos surrealistas não perdem sua potência criativa que não comprometa o plano individual. Evidente que entraram em campo alguns elementos que os surrealistas da primeira hora sequer poderiam imaginar, no que diz respeito à produção e consumo de obras de arte. Breton chega a dizer, em 1952, que era inaceitável *a humilhação da arte frente à ciência*, mas não era este propriamente o caso, a humilhação era determinada pelo próprio homem e a usura que lhe era lastimavelmente peculiar.

ZS | A frase de Breton, de 1935, foi corajosa e lapidar!... face à poesia de propaganda ideológica que então aumentava, estimulada pelo antagonismo crescente entre fascismo e comunismo. Nos dias de hoje o perigo persiste, face à arte de propaganda... comercializada, que organiza os valores da moda. Inicialmente eram bons artistas, que criavam obra conceitual, tal Duchamp, Schwitters, Beuyus, mas o sucesso público desses poucos, não tanto pela qualidade, mas sim pela singularidade pessoal, valorizada pela imprensa, serviu de plataforma de lançamento da arte neo-dada comercial, um saco de gatos onde se enfiam artistas diversos, pouco importa eventuais qualidades, produtos de galeristas-empresários, com grande senso de mercado, mas nenhum preparo cultural.

FM | O cenário foi se degradando de modo a perder-se Ariadne e não saber mais como regressar ao lar. É uma árdua tarefa hoje imaginar como dissolver o mercadão e seus efeitos corrosivos sobre a cultura. A começar pela confusão intencional entre arte e entretenimento, piorada com a entrada em campo de um receituário moralista o mais fraudulento possível. Evidente que os tempos mudam, os conceitos se modificam, as tolices proliferam e o mundo persiste em um encadeamento de baixos costumes. Impossível dizer se as escolhas foram desastrosas, se os mitos foram insuficientes. A publicidade coseu o espírito humano dentro da boca de um sapo de louça e o reproduziu como a peça mais kitsch de seu bestiário. O próprio consumidor se tornou um objeto de consumo, o mais abjeto possível.

ZS | Os Consumidores entrarão proximamente entre as mais pífias mercadorias, apresentados somente para valorizar a qualidade dos produtos de luxo da loja... E sempre jogados na oferta de 50% de abatimento. Madame Xaxocavel manda chamuscá-los, para serem mostrados como salvos do incêndio. Saturno, quando a barba branqueja demais, manda pintá-las dum roxo espalhafatoso, e a nova geração aprova entusiasta e pinta de ciclame a melena, e também os velhos que não querem perder a liderança, são os primeiros a pintar dum belo solferino as venerandas...

FM | No saldão de ofertas nada restou do Amor, da Poesia, da Liberdade. Posso continuar e retomar algumas discussões sobre Surrealismo, mas indago – sem que isto signifique cair nas mãos da dona preguiça – se este ensaio-diálogo não pode ser finalizado aqui mesmo ou avançamos um pouco mais...

ZS | Mestre, o texto já está de bom tamanho, já demos boas tascadas, a continuar o leão vira tapete, a plateia s'esquiva, e derrete-se a Calota Polar. Já destroçamos o Passado (Breton escapou por pouco), o Presente foi massacrado (os Neo-Dadas vão aprontar a manifa de protestos), e o Futuro procura

s'escapar... Espichemos só um *poucochito* para dares o *Gran Finale*. Já temos vários leitores-consumidores escorchados, o camburão vai chegar. Melhor com tua próxima tirada tu aprontares o *Gran Finale*. Lembre-se dos filmes da época de ouro de Hollywood: mortes, estupros, empalações, mas quando tudo parecia perdido, vinha o *Happy End*...

FM | Não me confesso muito afeito ao *Happy End*... Até acho curioso que a teia cinematográfica tanto se apresse a dizer que suas obrinhas são baseadas em fatos reais e não perde a noz dourada do *Happy End*. O Surrealismo é um desses momentos raros na história da humanidade. Sua persistência é benfazeja, porém quando nos for possível o distanciamento crítico talvez concluamos por uma inabalável situação-limite. Desde o princípio o movimento foi prendado no modelo de seita mal disfarçada, e gerou um sem-número de malucos seguidores de uma ortodoxia inconsequente. Claro, mesmo diante de seus equívocos, foi o movimento artístico de maior influência em todo o mundo – para o bem e para o mal – e ainda hoje se multiplica como um verdadeiro disparo casual na rua. Como ficamos? Contando os corpos e semeando as melhores apólices. Matutando sobre o entendimento de Luis Buñuel de que *o Surrealismo triunfou no acessório e fracassou no essencial*; sobre as impossibilidades de cumprir, ao dizer de Jacques Sélénier, seu primeiro desejo, o de *desmoralizar*; investigando sempre, como queria Artaud – para quem o Surrealismo não foi mais do que *uma espécie de magia* – de que modo se conseguiu introduzir *profundas transformações na escala das aparências, no valor de significado e no simbolismo do criado*... Enfim, o substantivo se tornou múltiplo, ao mesmo tempo em que o adjetivo foi virulentamente desqualificado. E aqui estamos. Por sorte, sem *Happy End*. Como a própria vida, incessante.

Jorge Camacho – A evocação dos mundos subterrâneos

O encontro de Jorge Camacho (1934-2011) com André Breton foi decisivo em duplo sentido, o de abertura do cubano para o riquíssimo ambiente surrealista e para o francês a descoberta de um artista total – poeta, pintor, gravador, designer, fotógrafo –, marcado por um espírito apaixonado e íntegro. O próprio Camacho confessa que o encontro, que se deu em 1959, graças ao amigo comum e escultor cubano Agustín Cárdenas, representou *o início de uma nova vida artística e intelectual*. A partir daí, aceito o convite a participar do grupo surrealista, se descortina toda uma agenda de maravilhas, que inclui exposições e participações em revistas e livros, dentre eles o seletivo *Le surréalisme et la peinture* (1965), de Breton. Inteiramente à vontade em sua vida nova, Camacho descobre um mundo singular e profundo envolvendo alquimia e esoterismo, assim como as leituras de Sade, Georges Bataille e Oskar Panizza, compreendendo múltiplo universo que mesclava erotismo e estudos sobre alucinações, o que acentuou a singularidade de uma poética que desde o princípio – tanto na pintura como na poesia – apontava na direção de uma evocação dos mundos subterrâneos.

Em uma entrevista que lhe fez Carmen Elías, em 2007, Jorge Camacho reflete sobre sua relação com o Surrealismo:

O Surrealismo é uma forma de conceber o mundo. Uma maneira também de vivê-lo e interpretá-lo. Surrealista nasce, não se torna surrealista. É a busca incessante de liberdade, amor e poesia. Não é uma filosofia, nem uma religião, nem uma seita, mas muito pelo contrário. Nem é uma escola pictórica, nem uma cátedra de literatura, nem uma associação cultural. Sua principal vocação é a abertura para o maravilhoso, um olhar permanente para o mundo dos sonhos e do subconsciente. Uma caminhada constante pelos caminhos da rebeldia e do humor... negro.

[...]

Já disse várias vezes que um dos meus desejos quando cheguei em Paris era conhecer André Breton. Já em Cuba eu estava ciente de suas atividades como um dos principais fundadores do Movimento Surrealista. Comecei a conhecer as obras de artistas como Miró, Tanguy, Ernst, Lam e Matta na década de 1950 e percebi a importância desse grupo criativo, que não era apenas pictórico, mas também poético; dele participaram poetas como Éluard, Péret, Arp e Breton. Este último foi um dos espíritos mais curiosos do século XX; buscador incansável do invulgarmente belo, descobridor de mundos imaginários e incentivador de grandes talentos. Foi, portanto, para mim uma grande emoção quando, depois de visitar meu ateliê parisiense em 1961, ele me convidou para participar das atividades do grupo e acolheu meu trabalho de coração. Isso me confirmou no caminho criativo que havia escolhido.

[...]

O acaso desempenha um papel muito importante na criação pictórica e poética do Surrealismo. Muitos artistas o utilizaram e está intimamente relacionado ao automatismo que Breton disse em seu Primeiro Manifesto de 1924: O Surrealismo é um puro automatismo psíquico através do qual nos propomos a expressar, verbalmente ou por escrito, o funcionamento real do pensamento. Pintores como Matta, Masson e Michaux, entre outros, fizeram do automatismo um mecanismo fundamental. Outros, como Miró, Tanguy e Dalí, o controlavam e se submetiam aos seus sistemas criativos. Prefiro pertencer a esta família de criadores. Por outro lado, Matta insistiu muito para que o pintor executasse manchas que depois deveriam ser interpretadas, dando origem a novas imagens pictóricas. Ultimamente tenho usado essa experiência em uma série de pinturas e desenhos em papel.

[...]

A ideia de pintar uma série de quadros relacionados a um tema previamente decidido sempre me interessou muito. Esta ideia está muitas vezes relacionada com a escrita. Minha primeira exposição sobre um tema foi em Paris, em 1962, baseada na leitura do livro blasfemo e anticlerical de Oskar Panizza, *A Imaculada Conceição dos Papas*. Então Breton teve a iniciativa de registrar citações de textos de Rimbaud, Lautréamont, Picabia, Artaud etc. nas paredes da sala de exposições e em pequenos folhetos que foram distribuídos entre os visitantes da exposição. Mais tarde fiz minhas pinturas sobre a obra de Raymond Roussel, *Impressões da África*, em 1967. Outros temas me acompanharam em meu trabalho pictórico. É indiscutível que a escolha de um tema faz com que o trabalho realizado tome rumos diferentes e constitui uma fonte de inspiração inovadora que pode evitar uma possível monotonia criativa.

Reinaldo Arenas disse certa vez que na pintura de Jorge Camacho encontramos toda essa desolação mágica do trópico, e a situa, na companhia de dois outros cubanos, José Lezama Lima e Virgílio Piñera, como uma tríade maior que soube adentrar os mistérios da intempérie e do frio cortante da região. Ao compará-lo a Lezama Lima, observa: *A noite insular de Lezama, esses jardins invisíveis, mais previstos que desfrutados, mais intuídos que saboreados, mais inaugurais que certos e, portanto, mais certos. Essa estranha sensação que chega, afogando-os: o desejo de transgredir céus e paisagens, regulamentos e hecatombes, postulados e slogans. Tudo isso também foi capturado pelo pintor.*

O mesmo Camacho que em um provérbio lancinante nos diz: *Uma gravata vegetal / faca de nuvens*, em cujo poema “Feito”, traduz o que Arenas evoca como esse frio cortante que, *banhados em suor, nos calcina*, o frio dos trópicos:

*Eu me conserto
ao amanhecer.*

*Garras, palma de fuligem
de meu pescoço soldado.*

*Quando acidália segue a estrela
Fiação
Minha espinha de aço
Veste-se como uma dançarina melodiosa.*

*Cara a cara,
Fúria cortante da avenca.*

Frágil como o banho.

E insisto ainda neste outro fabuloso provérbio: *lábio faminto não tem clareira*, o que dá a sua poesia o mesmo tom cortante, repleto de um humor enigmático, como o que encontramos em sua pintura.

Um capítulo da biografia de Jorge Camacho, sempre ao lado de sua companheira, Margarita Camacho, diz respeito à última viagem do casal a Cuba, em 1957, por ocasião de sua participação no Salão de Maio de Paris em Havana, juntamente com Max Ernst, Wifredo Lam, Pablo Picasso, dentre outros. Na ocasião conhece o escritor Reinaldo Arenas, vítima de perseguição política. Jorge e Margarita tomam a decisão de retirar de Cuba alguns manuscritos de Arenas, graças ao que o escritor se tornou conhecido fora do cenário repressivo de seu país. Anos depois, Camacho envia uma carta a Fidel Castro, não sem, ao mesmo tempo, tratar de torná-la pública, onde condena a repressão e exige justiça para o povo cubano. A única resposta obtida foi o imediato desaparecimento de seus quadros das salas do Museu Nacional de Belas Artes de Havana. Há poucos anos, em afortunado contato que tive com sua viúva, Margarita, recebi diversos catálogos de exposições, além do precioso volume com sua poesia: *L'arbre* (1968).

Certa vez localizei na Internet uma entrevista a Jorge Camacho realizada por Fernando Martín Martín, em uma revista intitulada *Laboratorio de Arte* # 14, 2001, sem maiores dados, inclusive sobre seu autor. Consegui seu e-mail e lhe escrevi, porém não houve resposta. Na entrevista, que continha 12 perguntas, Camacho fala acerca de sua atração inicial pelo Surrealismo, assim como as afinidades estéticas, amizades, colaborações e até mesmo a vigência do movimento. Reproduzo algumas passagens:

O Surrealismo me revelou um mundo profundamente imaginativo, perscrutando o subconsciente; revelador de sonhos e, o que é mais importante, uma busca constante pela

liberdade criativa através do automatismo, tanto poético quanto pictórico. Amor, Liberdade, Poesia, são os três postulados fundamentais do Surrealismo. Ideias cheias de atração magnética e com as quais me identifico.

[...]

Acho que o Surrealismo, por sua própria natureza, é atemporal e seus postulados foram e continuam sendo atuais. Prefiro dizer que é o Surrealismo que questiona nosso tempo... da mesma forma que questionou a sociedade francesa em 1924, quando Breton escreveu seu primeiro manifesto, dando estrutura à ideia surrealista; e continuará a questionar as sociedades futuras...

O Surrealismo é um estado de rebelião contra a realidade, pode-se dizer: você se torna um artista, mas nasce surrealista.

[...]

Os surrealistas deram grande importância às publicações, incluindo poetas e pintores, criando verdadeiras obras de arte bibliófilas. De minha parte, colaborei em várias edições com poetas que foram e são, em grande medida, grandes amigos. É indiscutível que cada colaboração representa um enriquecimento para o trabalho de um pintor. Cada texto ou poema nos confronta com diferentes imagens criativas que influenciam e estimulam nossa criação. O importante para mim é que a obra do poeta, que ilustro, corresponda à minha sensibilidade e que eu a admire profundamente. Atualmente, estou trabalhando, não como ilustrador, mas como tradutor, na obra poética do grande poeta haitiano Magloire Saint-Aude, traduzida para o espanhol pela primeira vez. Este fato constitui mais uma forma de colaboração, que tem sido uma grande experiência para mim. Esta publicação incluirá uma ilustração do pintor Wilfredo Lam e será publicada em edição bilingue pelo Conselho Provincial de Huelva.

*Essa atração magnética a que ele se refere é claramente identificável em sua obra, poética e plástica, com aquele ímpeto de uma transgressão de valores, a busca de um maravilhoso que se traduz na voragem aforística, o que por vezes nos leva a Georges Schehadé: *Aquele que sonha se mistura com o ar*, pelo modo como Camacho encontra os fios de identificação de uma realidade outra em situações díspares, aceita a observação de Louis Aragon, em seu *Tratado de estilo* (1928), de que *o pano de fundo de um texto surrealista é extremamente importante, pois é o que lhe confere seu inestimável caráter de revelação*. A chave dessa escala de maravilha encontramos no interior desse belíssimo poema:*

POTE DE MOUSSE

*Como um espelho de veludo
Dividido com golpes de reflexões*

*A mousse traça o brilho
Do gato-lanterna.*

Aqui estão seus mundos subterrâneos, como Jorge Camacho abre as cortinas do tempo, a matéria proverbial de suas árvores que dançam sobre a linha de um horizonte do qual nos é impossível escapar.

A vastidão simbólica de Susana Wald

Cheguei à casa de Susana Wald nos arredores de Oaxaca, com o dia já em seus últimos tons de luz. Foi um grande abraço, pois quase 7 anos se passaram desde nosso encontro anterior na Cidade do México. Enquanto isso, ou para sempre, vivemos em segundo plano, como um enigma, uma mensagem de mistério, uma amizade cativante feita de seu material mais estranho, a presença invisível. Por isso o abraço tinha a força cifrada do equilíbrio. E então o enigma do passado veio na forma irreprimível de palavras agradáveis. Começamos a conversar sobre tudo, como se estivéssemos percorrendo cem anos em minutos. Testemunho de afinidade, pedra de toque da paisagem da memória. O vinho das palavras tem sido o ouro da noite. Pela manhã, outra joia marca uma mudança vertiginosa no mobiliário da existência: o azul com que Oaxaca invade as janelas da casa. O céu daquela região do México, assim como da minha cidade, a Fortaleza litorânea do Nordeste do Brasil, é um oratório. Despertou em mim o olhar como uma reserva natural de abismos. Depois do café da manhã, saímos para uma caminhada no campo. E dali, da essência daquele labirinto azul, muitos dos símbolos da pintura de Susana Wald me chamavam, como se a raiz de tudo fosse a sua ligação íntima com a lenda do céu e as suas metamorfoses. Não importa que ela tenha morado em Budapeste, Buenos Aires, Santiago do Chile, Toronto. Tudo em sua vida era um ritual preparatório para que seu olhar recebesse a árvore sagrada do céu azul de Oaxaca. As outras cidades foram seu período de incubação, a maneira como ela cozinhava sua miscigenação de símbolos.

Há uma pintura de Susana (“Viaje al fondo”, de 2002) que é como um rito de passagem. Agora eu a olho diferente e ali me reconheço. O cenário é um homem nu nadando na água no fundo da qual está um ovo. Mas pode ser outra coisa: um ovo no fundo da água visitado por um homem nu. Ou a água que contém dois corpos em perfeito equilíbrio, embora em duas épocas. Não importa o ângulo, mas essa aproximação – um arredondamento – entre os corpos, seria retratada por mim de uma forma diferente antes de reconhecer a intimidade do céu de Oaxaca nas cores da alma de Susana Wald. Voltando do passeio pelos campos naquela manhã, descobri outras profundezas no ser dessa mulher. Sua engenharia quase mística de reaproveitamento do ambiente natural no jardim da casa. O segredo da alquimia é a aparência de lua cheia da metamorfose. O surrealismo em sua vida é – como o próprio Breton imaginou – pouco além da estética, sem negar sua existência. É uma soma perene e inesgotável. Uma troca de pontos. Caminhamos pelo pomar e ela me explicou coisas que são a resina mais trivial da sobrevivência: plantio, colheita, húmus, lixo, diálogo com a natureza. Enquanto ela me mostrava as vértebras de sua ligação com a vida, as cordas, as pedras, as cobras, os utensílios, as cortinas, as montanhas, as caveiras, eles se aproximaram

de nós para dizer o que são: essências de revelações de uma natureza muito particular de Susana Wald sobre a relação entre a arte e a vida.

Foram três dias em sua casa. O céu, a cozinha – como referências afetuosas sempre na presença de outra amizade que também se pode dizer mágica: a minha com seu marido, Ludwig Zeller –, o jardim, e agora no atelier, que nem consigo identificar como um ambiente isolado de todos. A visita ao atelier foi a última. O que poderíamos entender como um lugar sagrado, uma espécie de cais de contato com a transcendência, independente da revelação física de seu ponto de equilíbrio entre memória e sonho, testemunho e visão. O suor da elaboração de uma obra de arte faz parte de seu mistério e, como tudo no mundo, é essencialmente real. O atelier de Susana está cheio de suas obsessões. Ali está a presença noturna do símbolo. Os nós, as pedras, as ondas, a lembrança de que tudo em sua paisagem é tropical, que ela quer assim, o mundo como morada de sombras ardentes. E tê-la ali, ela, a dizer-me sim, não, com a sua voz sempre empenhada na recuperação de um mundo – o dela, o mundo da arte, da criação, da poesia, da existência comum de todos os homens... Susana Wald é alguém que continua acreditando que o mundo pode reduzir suas tensões graças à compaixão. O ovo filosófico da compaixão é a compreensão mútua da existência de todos em qualquer lugar.

Em seu atelier, eu fotografava obras e ângulos, enquanto ela me contava coisas de sua vida, retalhos de pontos que geravam a imagem de cada quadro ou desenho que me mostrava. Todo criador sabe que seu sonho de realidade não é a realidade de um sonho. É um truque. A realidade mantém um plano de fuga para a arte porque insiste em sua multiplicidade, ao mesmo tempo em que se interessa pelo descrédito da aprovação cartesiana. No entanto, é impossível imaginar que tantas técnicas de gestão do tempo e do espaço – ciência, religião, arte – sirvam a uma única configuração. Tudo na vida é plural e aí reside a sua magia. Há singularidades na caça, nos jogos de linguagem, no catecismo, na discussão das guerras; a cada conflito inventamos sua razão de ser. Enquanto eu fotografava, Susana me mostrava imagens raras de exposições e encontros, outras linguagens, uma pedra queimada da memória, a cerâmica, a gravura, a sua paixão pela música, foi como uma lágrima que veio parar no tempo. E foi com essa mesma mão que nos despedimos no dia seguinte, abrindo as portas para mais uma viagem. De volta para minha casa, um quadro de Susana Wald foi se formando aos meus olhos: “Noite de Huayapam”, de 1997, com uma mulher que está entre deitada e suspensa, quase flutuante, numa vastidão simbólica que mistura o lençol, as montanhas, o labirinto da escavação de uma civilização milenar, um ciclo mágico quase secreto de bolhas, o céu com a sua cor que se insere em toda a paisagem... E tudo isto como se fosse a escrita onírica de um ovo colocado num canto da tela. Há a *exaltação do feminino*, aquela ressurreição perene de um assunto caríssimo na história da humanidade.

Um extenso voo de regresso ao Brasil foi como uma casa prometida ao reflexo do motivo, porque esta pintura emergiu do meu horizonte visual: sua cascata de motivos. Com exceção das bolhas, cada figura é única na pintura. Porém se converte em outro cada vez que encontra a próxima. É a magia da pintura, sua habilidade, que é um truque, que faz da gravidade uma miragem embutida no corpo da mulher. E o complemento de sentido de tudo isto pode ler-se na resposta dada por Susana Wald em uma entrevista quando questionada sobre a missão dos artistas, que devem *mostrar o caminho*, e com muita segurança responde que não, que *é um trabalho que toda a humanidade está fazendo em conjunto*. Tal como em sua pintura, trata-se da amplitude dos ângulos, da integridade da vertigem, da compreensão de que fazemos parte de algo. A memória foi se testando, os temas até aqui abordados e seu resumo – agora entendo – não poderiam nos levar a outra pintura que não fosse esta “Noite de Huayapam”. Há uma colheita de olhares, uma orquestra de símbolos, a atividade cósmica e profundamente humana dos pincéis de Susana Wald.

Finalmente chego em Fortaleza. O conteúdo da minha câmera é a prova de uma mensagem criptografada: a vida em Oaxaca foi a parte noturna da ressurreição dessa mulher. Ao caminhar pelo centro da cidade, pelos seus arredores, ou pelas escavações de Mitla ou do Monte Albán, ela está presente de uma forma que ninguém percebe. Oaxaca é a origem da pedra multicolorida chamada Susana Wald. Ao mesmo tempo invisível. Não faz parte do palco. Não está no folclore deles. Está ali. Apenas isso. Oaxaca é sua joia do espírito.

Outra vastidão – o deserto de Atacama, no Chile – é a fonte inesgotável de criação em seu marido, Ludwig Zeller. Identificá-los é uma coisa. Mas Susana Wald vive Oaxaca no presente, enquanto o deserto chileno é uma relação amorosa da memória em Zeller. Já sabemos que nada é tangível nas raízes da criação. Ainda que seja. A questão aqui é que o ouro do tempo não é um labirinto, mas a sua visão. O que chamamos de realidade não importa, mas sim a forma como ela é encarada. É a presença do homem que faz com que as coisas sejam compreendidas como são. Não é um sonho; o homem é a realidade de tudo. Não importa se sua fantasia é de deus ou de leopardo.

O primeiro ciclo da viagem foi concluído e agora estamos trabalhando por e-mail nas pendências. Ao visitar a galeria das obras de Susana Wald, encontramos muitas das imagens aqui evocadas em seus títulos, como uma espécie de germinação do bom senso. A utilização de diversos elementos em sua pintura desperta a discussão sobre o fetiche, ou a ideia de um objeto que funciona simbolicamente. Em parte, porque Susana não procura esses elementos, mas eles despertam nela dentro de um círculo de evocação. São como a revelação de um plano – não importa se existencial, cósmico, sexual – que não condiz com a linguagem que o classifica. O símbolo em sua pintura não é uma afirmação. A localização dos objetos, sua origem, o lugar que ocupam, embora sejam maravilhosos, estão para nos dizer algo que não está. É como procurar o que não

corresponde à realidade daquilo que representam. O corpo toca o abismo. A definição do corpo tem a ver com a sua insaciabilidade. O erotismo na pintura de Susana Wald é um elo com a sua sede de vida; o seu desejo é de uma ressurreição, sempre o cerne de uma correspondência com os tempos da sua vida. As imagens evocadas podem ser heróicas, patéticas, gentis, trêmulas, risíveis, não importa. Esta mulher faz de seu modo de ser – e de pintar – uma alegoria da própria existência.

E a mulher. Ela própria. A necessidade de examinar o que aconteceu com a mulher. A afirmação de que, ao longo da história, a presença da mulher se desfaz – ou simplesmente se apaga – com uma velocidade que vai além da capacidade de compreensão de sua atuação. O que chamamos de cultura é, em muitos casos, um sepulcro, um motor de controle da civilização. É como um conjunto de pedras, umas que estão ali para uma função e outras para outras. As pedras de sua preferência, as minhas. Jogo. A coletividade é um jogo, mesmo que a ilusão seja planejada em nome do indivíduo. É verdade que a mulher sempre foi vítima, que a história foi conduzida, manipulada, arranjada pelos homens. Só acho que isso não pode mudar. É outro tópico. O que destaco é uma espécie de núcleo existencial em que o gênero não importa, onde se pode dizer que existem trevas pessoais e trevas coletivas, e que eu – no nosso caso, Susana – entendo a necessidade de estabelecer conexões entre elas. Acho que esse é o ponto mais importante na decisão estética da pintura de Susana Wald.



Imortalidade ou renascimento, o ovo é um símbolo que determina o mistério da vida. É a porta – mais que seu significado, sempre ambíguo – de entrada ou saída. É a fenda que comunica com um mundo oculto, com aquela invisibilidade cósmica de que é feita a existência humana. Há um ponto em que todos os vestígios de uma árvore genealógica da espécie se esgotam. Siga a explicação religiosa, nada mais. Ainda mais precário é o futuro. O som da ciência, por mais avançada que seja, não elimina a suspeita de que algo mais está acontecendo. Essa condição inextinguível do mistério é simbolizada pelo ovo. A sua forma, o seu significado, a curiosidade pela sua concepção, o segredo que a sua casca esconde, a magia do seu brotar, o ovo é como um papiro que pode ser lido de várias maneiras ou direções. As perspectivas encontradas em diferentes mitologias comprovam seu potencial para estimular novas leituras.

A importância de outro símbolo, a cruz, é bem reconhecida, sobretudo pela sua estreita relação com o mundo cristão, mas é um símbolo que só se faz na encruzilhada de dois mundos. Não há perspectiva tridimensional na cruz, como no ovo. A cruz é dualidade; o ovo, multiplicidade simultânea. A cruz não pode viver sem antagonismo; o ovo exige a manifestação de possibilidades infinitas. A cruz simboliza o conflito, enquanto o ovo está associado à descoberta de outras

compreensões, inclusive do conflito sentenciado pela cruz. A cruz reflete a presença de um inimigo; o ovo está além de todas as formas de exaltação do fim.

A pintura de Susana Wald aproximou o ovo de outros símbolos, mas em nenhum momento é perceptível a presença da cruz ou qualquer possível correlação com esse símbolo, embora ela visite arquétipos como a melancolia, a morte, a noite, a premonição, assim como em outros tempos de sua criação... Nada. Não há cruz; seu conceito, a mensagem criptografada, os sinais de agonia subsequente, nada, absolutamente nada que se assemelhe a qualquer forma de antagonismo na pintura dessa mulher. É um risco, porque a perpetuidade é irmã do conflito e o conflito é exclusivo. O ovo procura associar-se a uma outra visão do mundo, que é a visão alquímica. O mundo não é para ser dividido, mas para ser compartilhado.

Saímos a caminhar pela galeria de suas metamorfoses e ali encontramos “El sueño de la novicia”, de 2000, obra muito emblemática da estética de Susana Wald. A noviça sonha com suas roupas e uma cadeia de montanhas ao fundo, como cenário para a presença (chegada ou partida?) de um ovo. A nova vida é a descoberta ou confirmação de suas preocupações. O jogo de afirmação/negação não tem a mesma presença que a própria experiência ritual. Por isso, na pintura de Susana Wald existem globos, bolas, olhos, mamilos, pedras que assumem o carácter simbólico de ovos, que são como contas em um labirinto que nos seduz a revelar o que somos. O que pode parecer deslocado está realmente em período de incubação ou corre o risco de nos ensinar que existe outro caminho para chegar à evolução do desejo.

A força com que a pintura de Susana Wald guarda um segredo em nós é a sua fatia mágica. Onde está o corpo desse personagem que sonhamos em sua pintura? É um mito, uma lenda, um mistério? Quem está por trás dos ovos de Susana Wald? Como no mundo egípcio, o fenômeno da existência está em seu estímulo, e não em sua compreensão. O oculto deriva de um desejo maior de conhecê-lo. Os deuses são plurais. Sua paleta de formas e cores é chamada de fluxo de mistérios. Os azuis são mais ricos porque se baseiam no entendimento de que o Um não pode ser filho de ninguém – recordemos o *Chandogya Upanishad* –, de que o céu é uma alegoria da multiplicidade. O azul é a devoção a um mundo sem fim baseado na correspondência.

Essa correspondência, nas suas associações menos visíveis, é o que procuramos, como uma viagem ao mistério do ovo em Susana Wald, que pode estar na gema ou na casca, na soma das duas ou muito mais longe.

Do que é feito um ovo? Essencialmente o milagre que está voltando à vida. O próprio ovo é o renascimento. Portanto, o que está oculto também é vida. E a vida que prepara uma nova forma de existir. Desde o primeiro ovo encontramos na obra de Susana Wald o argumento vital, o dilema da preparação para uma nova experiência. Os seus panos – elemento decisivo na leitura do contexto da sua obra nesta fase – são sempre panos de fundo, independentemente do tecido que

utilize: linho, mar, deserto, couro, montanha, pedra, neve. Um exemplo direto dessa correspondência teatral pode ser encontrado em “Teatro del huevo”, 2002. Em primeira instância, é possível pensar o conflito da dualidade, o sentido trágico da relação entre ser e tempo, alma e corpo, os vícios da linguagem e outras questões simbólicas. Quando pedimos a visão de mundo de um dos atores da representação pictórica em Susana Wald, a cobra, por exemplo, percebemos um pincel no emaranhado, já que a atriz pode estar na pele da protagonista (“Recuerdo de Manitoba”, 2002) como do lado de fora, esperando por ele e neste caso sem saber como reagir ao mistério do seu futuro (“El huevo filosófico”, 1998). Até aqui poderíamos pensar que a presença da serpente coloca a estética da pintura de Susana Wald da época em conflito existencial com a overdose do dualismo ocidental. Porém, a cobra também é uma das representações da força vital que atua na dimensão de uma ressurreição, a mesma do ovo. A forma como Susana Wald evoca outras personagens no seu teatro alquímico leva-me a compreender o seu mundo como infinitamente mais próximo do ambiente simbólico egípcio, sobretudo pela assimilação espontânea, a afinidade imperativa com a cultura mexicana daquela região zapoteca em que vive, Oaxaca. Dois outros elementos devem ser adicionados: a preparação para o surto e seu cenário, a geografia de sua nova relação com o mundo. Nesses casos, dois conceitos funcionam como chaves: erotismo (“Noche de Huayapam”, 1997) e vastidão (“Amanecer”, 1999). Em ambos os momentos – por seu aspecto cambiante da imagem do mundo – o que encontramos é mais forte que uma simples representação gráfica da existência. Os pormenores da configuração do erotismo e da vastidão invadem o nosso olhar, suas opções de significado são movidas de fontes, ouvimos frases que poderiam estar na boca do fogo da água, os elementos que agem de acordo com o roteiro mágico de Susana Wald, que é como uma regente das mutações. Especialmente sobre “Noite de Huayapam” lembro-me de algo de nossas conversas em que ela me disse: *Quando pintei este me veio a ideia do primeiro dos ovos, “Homenagem a De Chirico” (1997), provocada (a ideia) pelo ovinho ao lado da mão da mulher nua. A partir daí, desencadeia-se o processo que ainda surge de tempos em tempos, como no caso de “Momento Crucial III” (2010).*

Os mecanismos da forma não diferem do jogo das cores. A oposição que se poderia buscar entre o positivo e o negativo, em seu manejo das cores, não funciona como se espera das correntes reversas. Uma das peças mais cativantes (“Extrañeza de lo nuevo”, 2001) dessa fase da pintura de Susana Wald propõe uma espécie de emaranhado muito fascinante da ideia habitual de opostos, o conflito entre a perspectiva do renascimento e o mundo que está por admitir. Temos também um conflito de cor, mas no seu sentido de identificação, de descoberta. Não há jogo de antípodas nas cores da arte de Susana Wald. Seu teatro, tragédia de sua busca por um mundo novo, é determinado pela doação, pela compreensão de uma casa sagrada onde todos podem estar, uma alegoria da

afinidade, a assinatura de um respeito comum pela partilha de riscos, como uma cortina acaricia seu ovo antes da prática teatral. Há peças em que esta ausência de contraste, no sentido de uma luta colorida, traduz melhor a dinâmica de uma ação essencialmente alquímica (“Evento alquímico”, 2000) ou a efervescência ou convulsão de um mundo já no seu âmago de identificação com tudo (“Raíz del fuego”, 1999). Mais uma vez, não há preocupação com as linhas de consonância e dissonância em seu plano estético. Susanna Wald chama a atenção para jogos de mistério em cada renascimento. E a relevância simbólica de seus critérios desperta em nós uma infinidade de relações: a forma e sua ação em cada cenário, assim como a cor e a manifestação física da ação da gravidade sobre os corpos.

É quase como uma norma na leitura crítica de uma obra plástica observar seus caracteres lógicos, cores, formas, simbolismos etc. Sempre me pergunto quando alguém está casualmente em frente a uma sala de uma galeria ou folheando uma revista ou desfrutando um vídeo na casa de um amigo, e seus olhos tentam se debruçar sobre uma imagem, qual é o seu primeiro contato com a obra de alguém que ali não tem nome, que não é ninguém. Claro que tudo o que escrevi sobre ela não deve servir para nada, pois o que importa é a sua experiência automática com a magia do sentido das imagens da pintura que observa ou vive.



É assim que Susana Wald conclui a apresentação do livro *Miragens: Nasci à beira de um rio. Eu morava na beira de um rio que é mar. Estou às margens de um lago cujo mistério me surpreende a cada dia. Minha obra se torna um espelho. As imagens traçadas a tinta sobre papel, o que são senão reflexos de uma evolução constante?* Embora a palavra “margem” seja repetida três vezes, a chave secreta de sua reflexão está em outro lugar, dentro da vastidão. Na soma das migrações daquela mulher, em todas as direções, no mapa da alma, a alma do mapa. Nas folhas invisíveis da viagem, pelo mundo e por ela mesma. Parte de seu dia lembra o Tao, com uma leitura muito singular da cognição, o aprendizado incessante de um sonho que de vez em quando inicia outro. A benção da pele ao abrir as janelas e deixar que o vento governe, projetando as infinitas casas de quietude e desenfreado. Quando conversamos sobre a pintura “Periodo de incubación”, de 1992, ela me disse: *Esta é uma pintura premonitória que fiz 5 anos antes do tema dos ovos começar a me assaltar. Até o título, que surge no momento em que o termino, é interessante porque não tenho ideia do que está acontecendo até muito mais tarde.* Ela mesma sabe que a intensidade das correspondências é constituída por outra ordem de significação. Assim, a presença do ovo em sua pintura não busca uma escala numérica ou sistema de modos ou qualquer tabela de convenções. Embora passemos do ovo ao corpo e aqui precisamente ao corpo feminino, o acaso continua a pescar as suas pérolas, não por indiferença, mas por dedicação a um mundo insondável que é a carne e o

espírito de toda a criação. Susana Wald sabe que a originalidade não exige esforço, pois é fruto natural da visão de mundo de cada um de nós. Claro que, quando se trata de arte, deve haver talento suficiente para expressar a visão do mundo através de palavras, sons, imagens etc. Mas é assim na vida mais comum. Amizade, afinidade, cumplicidade. São outras formas de talento.

E assim passávamos os dias em sua casa, não mais fazendo distinções entre sua criação e os modos de vida. O que mais me fascina na pintura de Susana Wald é que não é um labirinto da sua realidade perdida – algo que se poderia pensar pela overdose de emigrações que caracterizam a sua vida –, mas uma ressurreição permanente das fontes de descobertas de outras formas de ser. E sem perder o pé na realidade, no mito, no símbolo, no desejo, na atmosfera movediça e flutuante da realidade cotidiana. Talvez por isso passemos a ler este livro sem a necessidade de comparar sua obra com a de outros artistas. André Breton observou a indisposição do surrealismo em se tornar uma escola. É um assunto questionável porque em muitos casos encontramos a semelhança estética com base em certas contribuições do Surrealismo, ao mesmo tempo que existem seguidores, talvez inevitáveis, das linhas principais, o mesmo tipo de dissociações, rupturas, algo como um peculiar tipo de multiplicidade da mesma coisa. É a parte arriscada de toda doutrina. A arte plástica de Salvador Dalí ou René Magritte foi reproduzida além do limite de todo esgotamento. Existem muitos artistas que se dizem surrealistas, mas sua arte é essencialmente a repetição – ou segmento – de algo. Uma das mais fortes defesas do Surrealismo, ao rejeitar o tema das escolas, foi a evocação da originalidade como entendimento de que não se afastava da visão de mundo do criador. E não há duas pessoas em todo o planeta com a mesma visão de mundo. Aí reside uma das magias imperativas do surrealismo.

Sempre que olho a pintura de Susana Wald à procura de uma associação com outro artista o que penso é a estrutura muito particular que certos criadores deram à sua construção plástica que os torna únicos. De imediato, sempre por motivos emocionais, penso no português Cruzeiro Seixas (1927-2020) e no australiano James Gleeson (1915-2008). Nos três casos – há muitos outros, felizmente o mundo é infinito – a identidade de suas vozes é tão transparente que mesmo quando prestam homenagem a outros surrealistas, como Magritte, De Chirico ou Paul Delvaux, é possível encontrar neles o seu próprio espírito, inconfundível. Susana Wald não conheceu Gleeson, mas conheceu Cruzeiro Seixas, de quem guarda muito boas recordações: *Vimo-lo mais do que uma vez, passeamos com ele e depois trocamos correspondência. Ele participou de nossas publicações. Um homem do mundo, extrovertido, sensual na hora de comer bem, beber bem, bonito, ele nos levou a um pintor muito bom chamado Pérez, que nos apresentou a Isabel Meyrelles, compartilhamos momentos muito agradáveis com eles.* O que importa é dizer que a especulação do mundo é uma simbologia inesgotável. Algo que o surrealismo

havia previsto era a prisão dos sistemas, dos estilos, das escolas. Mas ele ainda sabia o risco de se tornar uma daquelas capelas ou fossilização da existência.

O mundo está mudando – é bom que continue a se mover – de uma forma muito perigosa, com assentamentos em um padrão gráfico de observação e imposição de modos de ser. É como um catálogo de tons de leitura da realidade. A arte perdeu seu caráter revolucionário, não por insuficiência técnica, mas pela corrupção – por mais passiva ou ativa que seja – de seus atores em relação aos seus meios de produção e divulgação. Este livro traduz em poucas linhas borradas a pedra de toque de uma leitura muito singular da existência humana. Cada ovo na pintura de Susana Wald é uma partícula de sua defesa da humanidade, algo perdido em nós. É o que mais admiro nessa mulher, o seu equilíbrio que nunca desiste, não está nos ovos – melhor: os ovos estão em tudo –, está em todo o lado, na sua cozinha, na leitura dos mitos, na voz cúmplice que descobriu com Ludwig Zeller uma das coisas mais extravagantes e saborosas da criação artística, que é entender a voz do outro, participar da vida do outro. Num gesto, toda a vida.

Assim é a vida de Susana Wald. As migrações, a curiosidade por tudo, a dor ou o vazio transformados em novas estranhezas ou modos de viver, vestígios de identificação com o futuro, a mensagem cifrada dos seus símbolos, como pôr a mão nos olhos e dizer-lhes: *ali, ali, em todos os lugares...* Essa é a mulher que tem os poros abertos para evidências e coincidências. A sua relação mais íntima com o surrealismo situa-se no ponto em que a realidade é um sonho que não dissipa a vida.



O itinerário vital de Susana Wald começou com seu nascimento em Budapeste, em 1937. Em 1949 a família emigrou para Buenos Aires, cidade onde a artista cresceu, estudando na Escola Nacional de Cerâmica e participando de cinco exposições coletivas. Aos 20 anos, mudou mais uma vez de país, chegando a Santiago do Chile, onde residiria por 13 anos. É uma etapa fundamental na sua vida, pela confluência da intensidade das suas atividades artísticas e do encontro com outro artista, Ludwig Zeller, com quem partilha o amor e as preocupações estéticas. O resultado é impressionante, com a criação de desenhos para mais de uma centena de capas de livros, a realização de murais de cerâmica e, sobretudo, a fundação da Casa de la Luna, um centro cultural e café, que fundou e dirigiu com Zeller, na Calle Villavicencio 349, e que inclui a publicação de uma revista com o mesmo nome.

Este importante ponto de confluência das artes em Santiago nasceu em 1968, e desde logo se destaca pela organização de um grande número de exposições de artistas, ciclos de conferências, happenings, apresentações de outras expressões artísticas, como o cinema e a música experimental. O ambiente político paralelo às atividades artísticas tenta interferir e criar situações incômodas para o casal

Wald-Zeller, chegando a um ponto em que a melhor estratégia é antecipar o desastre e deixar o Chile, o que fazem em 1970. Mas antes de partir, nesse mesmo ano, Susana Wald e Ludwig Zeller realizaram uma grande exposição dedicada ao Surrealismo, na Universidade Católica. O evento reuniu obras de importantes artistas do Surrealismo, mas o que chama a atenção é o grau de provocação do acontecimento de abertura, denominado “O enterro da castidade na Universidade Católica”, que obriga todos os presentes a deixarem os sapatos do lado de fora, pois na maior parte da sala encontra-se no chão uma imensa pintura, da autoria de Susana Wald, Valentina Cruz (1938) e Viterbo Sepúlveda (1935-1974), à qual Ludwig Zeller acrescenta seios femininos de espuma de borracha.

A próxima residência de Susana Wald é Toronto, a maior cidade do Canadá. É uma mudança com um grau de desafio muito intenso, que ao mesmo tempo implica a perspectiva de internacionalização de sua obra, nomeadamente o seu trabalho de promoção cultural, capas e ilustrações de livros e traduções. Sobre as traduções, ela mesma lembra: *Meu trabalho de tradução nasce da necessidade de Ludwig de se fazer entender no Canadá. Eu era seu intérprete simultâneo. Traduzi também para ele, já no Chile, quando precisava ler um texto em francês ou inglês. Lemos muitos livros juntos dessa maneira. Traduzi Jaguer, Eluard e Péret, o próprio Zeller.* Com quatro anos em Toronto o casal tenta fundar uma nova editora, a Oasis Publications, que se dedica à produção de dezenas de livros, catálogos e panfletos, tentando inclusive apresentar os poetas chilenos ao leitor em inglês. A Oasis também é um espaço para exposições, e por lá são divulgadas as obras plásticas de nomes canadenses e de muitos outros países. Em 1974, foi convidada a participar das comemorações dos 50 anos do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, na Universidade da Pensilvânia, Estados Unidos. Pela porta do Surrealismo começaram as viagens e no ano seguinte Susana Wald esteve em Paris, onde se juntou ao movimento Phases, graças à descoberta de Edouard Jaguer (1924-2006), poeta e crítico francês envolvido com uma nova fase do Surrealismo. Sobre as exposições dos surrealistas europeus ela tem palavras de carinho muito boas: *Essas exposições nasceram do nosso entusiasmo pelo Movimento Phases, e como uma coisa recíproca com ele. Fizemos uma exposição de Phases em geral, e outras de pessoas como Suzanne Besson, uma grande amiga dos Jaguers, Marie Carlier, Philip West, Eugenio Granell, Guy Roussille e John Schlechter Duvall. Esses três últimos vieram para suas exposições no Canadá que aconteceram na Galerie Manfred, na cidade de Dundas, a cerca de 70 km de Toronto.*

Toronto e o Surrealismo são a chave para um mundo repleto de viagens, contactos, publicações, eventos, traduções, novas técnicas como a gravura em metal e a litografia, pinturas acrílicas de grande formato sobre tela, mais viagens, o registro fotográfico de tudo, até que sua vida é tomada pelo acaso objetivo de mais uma vertigem: México, precisamente Oaxaca. Agora a imposição do destino não está em sair, mas em entrar. O México é a gema, como o espelho em que esta mulher se questiona. Mais do que o México, algo muito especial no México: a

presença inesperada dessa parte da cultura mexicana na vida de Susana Wald. É aqui que ela veio, mais uma vez, com Ludwig Zeller. Mas chegam em tempos cósmicos diferentes, não por divergências, mas por fonte de alimento para o espírito. Oaxaca significa para Susana Wald um renascimento, ou mais simplesmente a eclosão de um ser que esteve em seu silencioso período de incubação por muito tempo. Uma viagem pela iconografia dessa mulher leva à constatação de que em Oaxaca ela foi levada pelos deuses da plenitude. Lá está Susana Wald como ela nunca esteve em lugar nenhum. É assim que termina o seu itinerário vital, não com o ciclo natural nascimento-morte, mas com o enquadramento do nascimento e o seu enclave no ambiente que melhor o define.

Os pontos cardeais de sua carreira indicam que em 1994 iniciou sua estada em Oaxaca. É um assunto delicado, porque Oaxaca não é libertação. Susana Wald não levou uma vida ilícita em seu espírito ou retenção de alma. Mas algo se move na vida de alguém como a indicação de um mergulho, retrato ou miragem, a leitura mágica de um ângulo, palavra ou sussurro, algo que nos leva a um grau muito curioso de intimidade conosco mesmos. Assim é a vida, em sua essencialidade, que pode passar anos sem se apresentar a ninguém. Podemos descobrir o assunto sob a agulha da definição estética. Há artistas que demoram a descobrir a própria voz; outras que são como que magicamente determinadas por aquele bastão, desde o primeiro esboço... Não se trata disso, de variações ou acomodações estéticas. Um olhar sobre as cerâmicas e desenhos de Susana Wald da Escuela Nacional de Cerámica atesta o cariz erótico que procura, pelo menos, uma releitura dos estereótipos. Já se sabe que Susana não é seguidora. O nu e a carga de sedução da linguagem, nela – não importa se falamos de cerâmica, gravura, pintura, desenho –, apontam na direção oposta ao que é permitido. Os conceitos mudam de desempenho a cada momento ou local em que são instalados. A afirmação estética em Susana Wald não responde ao ambiente natural dos conceitos, mas à sua manipulação, aos arranjos forçados em nome de uma moralidade que são a confirmação de uma total ausência de moralidade.

O que foi feito de um mundo orientado pela ética e pela estética? Todas as revoluções do século 20 não mudaram alguns lugares. A respiração, o sonho, o desejo, o enigma, a perspectiva de um mundo futuro. Tudo isso atua na formação de um ser múltiplo, mutável com os sotaques da cultura, de modo que o mundo perfeito parece ser o mundo sem regras, ou com regras naturais de sobrevivência. Porém, hoje sofremos de um espaço com determinados modos de sobrevivência, alheios às características de cada ser vivo, animal, vegetal, mineral. Há uma classe instalada determinada a exigir as formas de participação de todos, para quem as formas clássicas de restrição já perderam sua força. A divisão do mundo entre zonas de interesse da ciência, da religião, da arte, isso não funciona mais. O chamado quarto poder agregado, que é a imprensa, não atua mais isoladamente como uma fonte de energia que pode mudar qualquer coisa. A fala, o uso da linguagem, no seu sentido mais retórico, atrelado à febre do infortúnio espiritual,

da descrença em tudo, de quem não sabe nada de si mesmo, na escola, com a namorada, no trabalho, no que quer que ele queira continuar a vida, onde vive, como vive, tudo é um buraco na alma, não há nada no fundo do homem contemporâneo, ele foi esvaziado de tudo.

Mudança de parágrafo necessária porque o tema é o mais complexo em nossa entrada no século XXI. Susana Wald tem a leitura dela, eu tenho a minha. Aqui só a sua importa. À medida que avança com o seu trabalho, procura um tipo muito próprio de recuperação da força erótica do ser. Primeiro, sua compreensão do arquétipo feminino e do abismo entre ele e a realidade das mulheres. O abismo entre a esfera mágica do símbolo e a violência por ele sofrida na esfera humana. No entanto, a escolha de Susana Wald como artista não é por uma arte de lamentação ou mesmo de acusação. Em sua consciência impera a necessidade de afirmação do erótico e de resgate da própria vida. Em sua obra, a figura feminina está em permanente correspondência, sensível e instigante, com sua personificação em fábulas, mitologias, ficção científica, lendas, sem perder a presença penetrante do humor, como na série “La mujer de...”, na medida em que joga com os vários estilos de objetos em que se transformou a mulher, variáveis conforme o olhar de seu homem, seja ele músico, sultão, colecionador, vidreiro, jardineiro etc. É engraçado, porque quando falo com ela sobre o surrealista Edouard Jaguer, Susana lembra o seguinte: *Já o visitei onze vezes em seu apartamento em Paris. Ele foi muito cordial desde o primeiro momento. Ele era um amigo de verdade até ver meus quadros da série “A Mulher de...” Acho que não gostou do tom feminista. Eu não era feminista na época, aquela série nasceu de um espírito de brincadeira, mas agora considero que Jaguer estava certo sobre ser feminista. Por sua vez, ressinto-me porque depois disso ele não me incluiu em suas publicações. Ludwig ele manteve em seu movimento até o fim. Respeito sua opinião, mas não acho que haja sotaque feminista nessa série, pelo menos no mesmo sentido preconceituoso que os franceses a entendiam. O surrealismo ajudou a ampliar a visão de mundo de muitos, da arte em particular, mas não se pode esquecer que o preconceito faz parte da vida humana, algo do qual muitos artistas – mesmo surrealistas – não souberam se livrar. Em todo o caso, reproduzo a palavra final de Susana Wald sobre este tema: *Acho que o Jaguer não gostou das minhas imagens, não porque compreendeu que tratavam de problemas femininos, mas porque não compreendeu esses problemas. Naquela época, eu não tinha a menor sensação de que eu fosse feminista. Isso veio muito depois.**

Na série “La Mujer de...” é possível encontrar o humor mais refinado, não só na obra de Susana Wald, mas na leitura do arquétipo feminino com destaque nas sociedades contemporâneas. A mulher presente na mitologia, com suas diferenças de personalidade, seus impulsos, afetos, aspectos intelectuais e morais, agora os tem embrutecidos pela configuração subjugadora de seu parceiro ideal. Não há mais a Magna Mater, não há mais Helena ou Eva, mas a *mulher de*. Além disso, a alta tensão estética dessa pintura testemunha a percepção

e a sensibilidade desta mulher que não é propriamente feminista, mas feminina, dotada de um misto de clarividência, sensualidade e uma visão crítica do mundo que nos permite chegar a uma série como esta, que são os símbolos da urdidura ou do marinado que são o retrato mais perfeito da nossa realidade. O resultado não poderia ser outra senão uma iguaria salpicada de humor.

Na pintura de Susana Wald, o corpo é o elemento visível central. A materialidade do corpo, sua expressão clássica, o cuidado com as formas, o conhecimento de seus ângulos, suas linhas físicas... Não há abstração em sua pintura e a paisagem faz parte da composição de um ambiente em que o corpo, a figura, é a sua essência. Na série dos ovos, que destacamos neste livro, o paisagismo é o cenário para a atuação do sugestivo caráter figurativo do ovo. Assim como a paisagem ou a abstração, o corpo é uma história. Não importa em que tempo, relato de memória ou desejo, do real ou sonhado, vivido ou imaginado. Quando o cinema e o romance se destacam em sua abertura que se baseiam em fatos reais, é como distorcer a realidade do fato artístico. A imaginação, o sonho, o desejo, são partes expressivas e decisivas da existência humana, e a realidade seria outra sem a presença de tais elementos. Não só a arte, mas também a ciência e a religião, assim como todos os mecanismos de manipulação da existência, se baseiam na realidade desses elementos. Quando a arte se afasta desse entendimento, o que resulta é o tipo de decoração mais desprezível.

Quando Susana Wald começa a trabalhar em colaboração com Ludwig Zeller – e aqui a palavra-chave inicialmente encontrada (*miragens*) é emblemática da relação – é como juntar a realidade fantástica de dois planetas, diria quase sistemas diferentes. Um casal cativante desde suas origens, havia amor, paixão, o diapasão levado por muitas forças, mas quando olhamos o resultado desse encontro estético é como entender que o sonho corpóreo de um estava pronto para se misturar com o corpo onírico do outro. E foi o que fizeram: Susana Wald deu mais atenção à colagem de Ludwig Zeller, assim como a colagem dele deu mais sonho à pintura dela. O livro *Mirages*, que fizeram juntos, é pura ficção científica. Duplo milagre: a carnalidade da obra e a afinação. O trabalho colaborativo não é um contrato. Existem ambientes sociais que não permitem essa busca de afinidades entre criadores. É melhor que o ego reine e os artistas sejam como deuses incomunicáveis entre si. Por isso tanto palco, o sistema de glória individual em que o ambiente artístico se transformou há muito tempo. Susana Wald e Ludwig Zeller chamaram a atenção para duas coisas muito curiosas: que o Surrealismo foi tirado de falsas liberações morais e que é possível crescer na diferença. Quando olho para uma obra como “Ojo de dios volando sobre las llanuras de Saskatchewan”, de 1979, fico feliz em ver que a arte pode realizar o sonho de muitas coisas na vida.

Mas nada do que se possa dizer dessa relação se aproxima da leitura cativante de uma confissão da própria Susana Wald:

Sinto que a relação que existe entre Ludwig Zeller e Susana Wald é uma simbiose. Tem vezes que ele proporciona o sonho, em outras sou eu. Tem horas que eu forneço um ambiente e ele uma realidade. (Isso da realidade é difícil de definir, acho que os humanos tentam encontrar essa definição há milênios).

Em uma simbiose acredito que uma parte auxilia a outra e vice-versa. De qualquer forma, nosso relacionamento é do tipo simbiótico e muito complexo, além do fato de ter mudado de facetas ao longo dos anos.

Zeller é um nato poeta. Eu entendo a poesia e entendo o poético.

Zeller é também um profundo conhecedor do mundo das imagens visuais e eu sou uma pessoa de quem o interior emerge nas imagens visuais.

Zeller traz o ar para o fogo em mim. É por isso que há incêndios. Forneço a Zeller a umidade de que ele precisa para saciar a sede em que vivem aqueles que vivem de ar.

Ambos tendemos para a aventura do interior, em busca de novos horizontes onde nos impulsiona a mesma força superior a nós, aquela força que C. G. Jung chama de inconsciente coletivo.

A recente publicação de um livro como *Les ultrameubles de la passion* (2010) é o cenário para desenhos como os apresentados em *Mirages* (1983), desde que datados de 1980/81. Há os espectros de seu diálogo com o plano onírico de Zeller, a roupagem dos sonhos em que as formas estão prontas para mudanças moleculares, o grau em que o mobiliário busca se adaptar à dinâmica erótica dos corpos. O que importa aqui é dizer que os dois artistas cruzaram a ponte da magia, que são um magnífico exemplo de que a doação é parte decisiva da relação entre arte e vida. Doação em seu sentido de compreensão do outro, mas sem esquecer o ambiente estético, pois não estamos lidando com artimanhas sociológicas. A obra de um artista é sua visão particular do mundo, livre de datas, condições políticas ou morais, é como dizer ao mundo que as coisas estão em tal estado que precisam de cuidados. Mas esse senso de arte se foi. A descoberta de que a mentira pode ser o melhor veículo para controlar a realidade criou um mundo de farsa em que a arte ainda não percebeu sua parcela de responsabilidade. Como um artista deve agir em nosso tempo permanece desconhecido. Nesse ínterim, que a vida e a obra de Susana Wald nos ajudem.



FM | Sempre me pareceu que a relação entre vida e obra evocada pelos surrealistas não ocorre apenas naqueles criadores mais próximos da dimensão mágica da arte, ou seja, essa relação sempre existiu na história das artes. O surrealismo evidencia o seu imperativo numa época em que os demônios da razão percorriam as ruas de uma Europa devorada pelos mecanismos de um positivismo

voraz, tal como acontece hoje com o mundo em que vivemos, esgotado pelas leis prostituídas do mercado. O que achas do tema?

SW | Explorar essa ideia requer uma abordagem política. Não é o meu forte. Você diz bem que nas artes sempre houve uma dimensão mágica. No romantismo alemão e subsequente, há um foco especial nisso.

FM | Continuamos com nosso diálogo que tento ajudar a girar. Lembro-me de um relato teu impressionante sobre algo que aconteceu há muito tempo, em tuas palavras: *Entre as muitas catástrofes que a humanidade sofreu no século XX está a guerra civil ocorrida no Líbano. Durante esse conflito, uma foto apareceu em um jornal de Toronto que me impressionou e afetou profundamente Ludwig Zeller também. Na foto aparece uma criança muito parecida com nosso filho, Javier Zeller. Faltam as duas mãos e um olho. Com o outro olho, ele olha para a câmera. Coberto por bandagens, o menino está no assento de um avião enquanto é transportado do Líbano para um país onde lhe foi oferecida reabilitação. Uma imagem de horror que não me deixou por muito tempo. Eu a pendurei na minha oficina para não esquecê-la nem por um minuto. Vendo esta terrível tragédia humana de uma vida tão cruelmente interrompida, eu decidi que qualquer coisa que eu pudesse criar em meus empreendimentos artísticos, visuais ou não, que não fosse alimento para a alma daquele ser torturado, não valia a pena fazer e carecia de significado. Mantive-me fiel a esta sentença.* Claro que a tua ideia vai além da defesa de Michel Leiris ao dizer que a finalidade de uma obra de arte é tornar visível o mistério dos elementos que ela põe em jogo. Mas como entendes que se manifesta a percepção dessa sentença, ou seja, como o público se relaciona com a tua criação?

SW | Eu realmente não sei. Minha motivação em fazer uma arte que faça sentido para essa criança torturada pela vida é praticamente religiosa. A criança é para mim uma santa, para seu pesar, uma imagem de Cristo. Pouco se fala sobre esse tipo de coisa, temas religiosos realmente não estão na moda.

FM | Luis Buñuel dizia que *o acaso só aparece uma vez e quase nunca se corrige. Até o acaso me parece impotente.* E tu me dirás: *eu acredito que todos nós nascemos por acaso.* Isso onde, não importa, os nacionalismos não podem manter sua validade quando todos temos consciência de sermos habitantes de um pequeno planeta. A própria vida que levamos, a que levo, é uma sequência de acasos. Há uma ilusão de vontade, mas, por pouco que olhemos, podemos ver que nossas decisões e propósitos estão constantemente expostos a intrusões do acaso. O acaso, aliás, é simplesmente uma manifestação da presença do mistério, que por sua vez é resultado de nossa incapacidade de perceber a complexidade dos eventos simultâneos. Somos um pequeno detalhe de um futuro imensamente superior a nós. Achas que as duas percepções do acaso são antagônicas?

SW | O que é incompreensível, o que a consciência não consegue explicar, as manifestações que ocorrem a partir do inconsciente coletivo, chamamos de acaso.

FM | Por que as mulheres choram? Claro que imagino que prefiras falar da dimensão milenar do pranto.

SW | Claro. Há uma espécie de choro que se apodera de todos igualmente quando se sofre uma perda irreparável, quando o que se perde não pode ser aceito, quando o mundo conhecido e acostumado ao nosso redor desmorona. Esse choro pode ser momentâneo, o equilíbrio pode ser recuperado, a ferida física ou mental pode cicatrizar. Mas há um clamor mais profundo, um clamor por algo que se foi para sempre, algo que leva milhares de anos para se recuperar. Esse é o clamor milenar a que me refiro. Dizer milenar é até uma forma de esconder a verdadeira duração desse choro. Ele tem pelo menos quatro mil e quinhentos anos e talvez mais. As mulheres choram há quarenta e cinco séculos ou mais. Por que as mulheres choram? E o que elas estão chorando? Do que elas se arrependem?

Aparentemente, nos tempos de quarenta e cinco séculos atrás, uma mudança no destino do feminino começou dentro da humanidade. Do feminino em geral, não apenas do feminino das mulheres. Naqueles tempos remotos iniciou-se um processo em que o feminino deixou de ser considerado sagrado e dez séculos depois se impôs a superioridade do masculino e a sacralização do masculino com ele. Quarenta e cinco séculos atrás ainda havia a noção de que a divindade poderia ser feminina, que o poder onipotente era feminino, que o mais sagrado era feminino. A água, a terra, era sagrada, era mais forte e mais poderosa que o ar e o fogo que também continha. A Deusa, uma entidade que existia com mil nomes e formas, era mais poderosa que qualquer outra divindade e tudo vinha d'Ela. Os outros deuses vieram dela e sua importância era em relação a ela mesma. É assim que aos poucos vamos compreendendo, como nos revelam os estudos dos últimos sessenta anos, uma era que abrangeu um longuíssimo período de doze milênios em que os seres humanos, homens e mulheres, rendiam culto a Ela.

Ela era uma mudança constante, era uma união de opostos, era suave e era violenta, era delicada e era forte, era donzela e guerreira e podia derrotar os mais robustos que a atacavam. Nela se venerava a terra, a natureza, a chuva mansa e o terremoto devastador, os lagos cristalinos e os vulcões em erupção. Nela se venerava a graça, o lar, o refúgio e o braço poderoso. Ela foi a origem de toda a vida e de toda a morte, aquela que deu à luz os seres vivos e os recolheu em seu próprio ventre quando seus dias terminaram.

Conjetura-se que uma mudança ocorreu porque surgiu um grupo de bravos e violentos humanos montados em cavalos, que Marija Gimbutas designa como os proto-gregos. Conjetura-se que a mudança veio com a invenção da escrita que produziu uma mudança na própria estrutura do cérebro humano conforme

proposto por Leonard Schlein em seu livro que compila ideias às quais acrescenta a abordagem biológica.

Em todo caso, há trinta e cinco séculos, a mudança começou para valer, o Deus masculino começou a prevalecer, a ideia do Deus imutável e eterno, o Deus único, todo-poderoso e vencedor de todas as deusas que o precederam.

Eu acredito que quando as deusas eram veneradas, quando o feminino era venerado, as mulheres não choravam. O grito milenar não foi concebido. As mulheres participavam do poder e da dignidade da divindade feminina, assim como agora os homens não choram e participam do poder e da dignidade da divindade masculina. Eu não acredito que as mulheres mandaram em tudo, não acredito que antes do patriarcado era um matriarcado, não necessariamente. Assim como sobrevivem animais, como as iguanas, que existem desde o tempo dos dinossauros que, entretanto, acabaram desaparecendo, assim também sobrevivem entre a humanidade grupos cujas culturas e religiões refletem o que pode ter sido a ideia da humanidade nos tempos em que eram veneradas deidades femininas e também masculinas.

Existem grupos indígenas, alguns pequenos, como os índios estadunidenses, ou mesmo números muito grandes, como os da zona andina da América do Sul, que veneram a ideia do feminino. Entre os descendentes dos tempos dos incas, há quem, antes de comer ou beber, ofereça um pouco do que tem à Pachamama, a terra, entidade feminina poderosa e acolhedora. Ou há grupos indígenas no norte dos Estados Unidos em que os homens, que estão no comando, antes de tomarem suas decisões consultam as mulheres mais velhas de sua tribo porque têm muito respeito por sua sabedoria e opiniões. Tenho certeza de que a velha tão estimada não é uma mulher que chora. Ela é uma mulher que caminha de cabeça erguida e com a alma em paz, pois sabe que tem poder.

O principal motivo do choro das mulheres é justamente que, ao perder o poder para a divindade feminina, tudo o que é feminino foi degradado, demonizado, esmagado, dominado. O feminino perdeu poder.

A mulher para de chorar no momento em que percebe que tem poder, seja porque domina os outros com sua capacidade mental, erótica ou social. Na mulher que percebe que tem poder, ressurgiu uma era que por muitos séculos esteve enterrada. Estamos testemunhando uma espécie de ressurreição de uma possibilidade de reverenciar o feminino em muitos aspectos de nossa cultura. É uma ressurreição lenta e difícil. Um ressurgimento das ideias e das forças do feminino que está acontecendo devagar, muito devagar, porque o peso do patriarcado e seu poder é enorme. E o patriarcado se recusa a desistir, mesmo que esse regime de adoração masculina signifique a morte de todos, homens e mulheres.

O feminino reaparece em todas as frestas que suscita o domínio férreo das ideias do culto do Deus masculino, único e todo-poderoso e das suas múltiplas manifestações quase nunca completamente religiosas. O feminino ressurgiu nas

artes, na poesia, que é a essência da criatividade. Na poesia, essa mudança começou há oito séculos e ainda não se concretizou totalmente. O feminino reaparece na música e na dança, elementos do comportamento humano que sempre estiveram mais próximos da Deusa. E, sobretudo, ressurge na presença explosiva das imagens. A imagem antecedeu a palavra, mas por um período muito longo a palavra predominou. Inclusive se pretendeu que a palavra veio primeiro. Mas não, ao que parece nossas mentes primeiro percebem as coisas como imagens e só então lhes dão nomes. E esse dar nomes também é essencial e uma enorme conquista da humanidade.

Porque o problema não está no movimento, na vida e na permanência do masculino. Só há problema se o masculino dominar e esmagar o feminino. Isso deixa mulheres e homens doentes e afeta os primeiros de forma mais negativa. Se o surgimento do feminino for alcançado, será harmonioso; se é possível ao feminino abraçar e aceitar o masculino e vice-versa, há um período de enorme criatividade e vitalidade na vida do ser humano. Porque então as mulheres que foram excluídas dela por tanto tempo são incorporadas à criatividade que nem sabemos mais como é a totalidade dessa criatividade e em que consiste sua verdadeira contribuição.

O mundo a que chegamos hoje ainda é um mundo feito por homens e para homens. Feito para homens até por mulheres, na maioria dos casos. Porque quase todas as mulheres que participam do mundo de hoje são aceitas porque são capazes de ingressar e apoiar o mundo dos homens.

Não sabemos como será o mundo em que as mulheres possam sentir novamente o poder do feminino e possam participar com os homens na veneração do feminino na mesma medida que a veneração do masculino. Mas sabemos que seu choro milenar vai desaparecer, que eles vão parar de chorar.

FM | Então olhamos para a nossa vida e o que alcançamos está além do que somos, no sentido de que a vida de cada um nunca poderia ser um ato isolado. E com isso te pergunto uma coisa com a qual encerramos essa colagem de fragmentos de sua existência: como é sua convivência com os outros? Penso no mundo concreto, mas também em uma dimensão estética, nas relações entre artes, não só entre criadores.

SW | Acho que meu relacionamento com os outros é bom. Eu sou basicamente sociável. O contato com as pessoas é importante para mim e é importante para mim que esse contato não seja superficial. Não sou boa em conversa fiada e odeio fofoca. Também me parece absurdo que os seres tenham medo uns dos outros. Sem esse medo não há ódio racial, nem perseguição, nem opressão. Acredito na necessidade da colaboração, da partilha, e essencialmente parece-me que a compaixão é essencial, ou seja, a intenção de compreender a interioridade do outro.

Quanto à estética, gosto das artes. Não tenho tanto talento para o literário quanto para o visual, mas a leitura é essencial para mim. Gosto principalmente de poesia e ensaio. Eu leio em quatro idiomas europeus e gosto do fato de que cada idioma de cada grupo humano tem seus próprios elementos e esquemas especiais. Por isso me interesso pela tradução, que é difícil de fazer, principalmente se for bem-feita, mas que dá muita satisfação. Eu gosto de música, não vivo sem ela. Eu realmente gosto de música clássica. Na música popular prefiro o blues, a música andina e a música popular húngara. Já tentei cantar e tocar piano, mas não sou boa nisso e não acho que isso seja perdoável. Não há razão para torturar os outros... Gosto muito de bons filmes e gosto de teatro. O balé e a dança moderna me fascinam.

Acredito que as artes e as ciências estão relacionadas. Estou interessada em ambos e estou interessada na interpolinização de todas as atividades humanas. A matemática e a ciência têm muito a ver uma com a outra. A física e a química têm a ver com as artes visuais.

Todas as nossas atividades vêm do mesmo pano de fundo: nossa mente. Isso é compartilhado por todos os humanos. Somos comunicadores que simplesmente usam vários tipos de linguagens. E somos basicamente gregários. Nós precisamos uns dos outros.

Leila Ferraz – Delicadezas do abismo

A imagem que nos aterra a existência, que se torna um testamento usual, um versículo sempre na ponta da língua, cobra hoje uma tarifa existencial que nos limita a própria reflexão sobre o que somos ou deixamos de ser. Somos viciados em uma demanda reiterativa. Algo nos impede de experimentar um mundo outro sob ou sobre a capa de uma realidade averbada pela crença na imutabilidade da vida. Ora, mas a vida é tudo menos imutável. Mesmo no plano sagaz das religiões a vida é o preço, a súplica, a tormenta, o vislumbre, o apogeu, a dádiva, e não é possível pensar em nenhum desses atributos como um álibi inquestionável que não permite a espécie humana mudar sequer de postura na cadeira em que presta depoimento sobre sua existência. A fotografia é uma das mais complexas faturas da criação artística, a começar pela resistência da arte entendê-la como sua cúmplice. A beleza é outro aspecto frequentemente confrontado pela incredulidade em que o gesto humano seja tudo menos apenas uma reação brutal à diferença.

A brasileira Leila Ferraz (1944) é uma poeta que se distingue entre seus pares pela percepção que possui das relações entre o criador e sua obsessão. Alheia às formatações de gênero, é poeta, ensaísta, fotógrafa, desenhista, foi uma das organizadoras da Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, anos 1960. Desde quando a conheci as nossas façanhas mais secretas vieram à tona, como aquela dúvida que vemos pairar sobre todos os modos da fatalidade. Talvez hoje a tecnologia explique, ou melhor, torne possível esse relampejar de afinidades que desdenha as distâncias físicas. Ao trocarmos os primeiros e-mails a única informação que eu tinha a seu respeito era bastante sumária: o que dela constava nas páginas da revista *A Phala* (1967). No entanto, havia uma explosão múltipla de sintomas que me levou de volta no tempo onde o erotismo se revelava como a verdadeira fonte de lascívia da linguagem, aquela volúpia de uma descontinuidade que faz com que o tempo se banhe em outra fonte. Diante de suas traduções, o luminoso ensaio sobre o pensamento mágico surrealista, mas sobretudo as fotos de Maureen Bisiliat de sua roupagem de funcionamento simbólico ou objeto cerimonial, todos esses estalos da memória sugeriam que Leila Ferraz teria mais a me dizer sobre o Surrealismo do que seu parceiro de aventuras naquele momento. Então casada com Sérgio Lima, ela ainda levava consigo seu sobrenome, Leila Ferraz Lima, e recordo um poema da época: *Meu amor / eu te falo pela língua da víbora / pelos dons dos castelos em ruínas / e pelas fogueiras armadas em meu coração*. Evidente que a simbologia da víbora foi bastante astuta em seu íntimo tornando mesmo as decepções amorosas sofridas por Leila naquele momento um efeito preparatório para sua transformação espiritual. Décadas depois, quando a conheci, o que sentimos estava ancorado em outro apetite do mistério. Em seu ensaio na revista *A Phala*, ela fala do arrebatamento como uma

chave de acesso ao princípio secreto da existência. E quando volto àquelas páginas uma vez mais é impossível não pensar no quanto determinados personagens distorceram uma desenvoltura que a cultura brasileira poderia ter alcançado.

Vamos ao texto, em que Leila observa:

Foi nossa intenção ao constituir a montagem em termos mágicos e labirínticos, propiciar ao visitante a possibilidade de experimentar uma iniciação a uma nova ordem de mistérios. As ligações serão metaforicamente as linhas, os sinais modificadores do destino do homem, os montes da palma etc., enfim, a montagem obedecerá a uma ordem determinada de iniciação aos mistérios da palavra através dos relacionamentos visuais que o visitante possa ter a partir dos objetos dispostos de uma forma preconcebida. Assim, cada compartimento formado pelas interseções das linhas da mão, representa, tanto em termos quiromânticos quanto na disposição do material, uma ultrapassagem da simples figuração plástica, para antes de tudo constituir-se em um movimento de vida – na atitude de um Movimento.

Este texto foi escrito por Leila Ferraz em 1965, supostamente quando estava definindo a travessia orgânica da exposição do Surrealismo que acabou se realizando dois anos depois. Organizada por ela, Sergio Lima, Paulo Antonio Paranaguá e Vincent Bounoure, fato é que, na ausência de um registro fotográfico da mostra e contando apenas com a impressão da hoje raríssima edição de *A Phala*, seu conceito espelha como, segundo cada um possa imaginar, o lugar de uma potência mágica, a busca de uma transformação social que pudesse reativar a sensibilidade humana, a exploração de uma consciência que guardasse em seu íntimo a senha de uma redescoberta de símbolos que propiciem uma constante correspondência de forças contrárias, ao ponto de, talvez assim tocar, o *funcionamento real do pensamento*.

O fato é que voltei a ler a revista com outros olhos e fui visitado por inúmeras dúvidas acerca da interrupção daquele momento que se anunciava como uma *flor ascendente* em nossa cultura. Como jamais obtive contato com Paulo César Paranaguá, e mantive uma proximidade com Sérgio Lima que propiciou a propagação de certas ideias surrealistas ao longo de atividades conjuntas que realizamos nos anos 1990, somente quando conheci Leila Ferraz é que foi possível elucidar alguns pontos negros nesse imenso tabuleiro de mistérios que é a cultura no Brasil. Inicialmente a nossa *descoberta* – porque não era outra a ideia que tínhamos um do outro – foi pautada por aquela fome erótica de conhecimento.

Em 2015, adentrando o primeiro semestre de 2016, mantivemos, Leila Ferraz e eu, uma intensa correspondência virtual, praticamente a diário. Durante este período tratamos de assuntos os mais diversos, dentre eles a nossa participação

em uma Exposição Internacional do Surrealismo realizada na Costa Rica e um livro de poemas/fotografias que então preparávamos. Também foram oportunos os momentos de memória de nossas relações com o Surrealismo, assim como uma valiosa troca de ideias acerca de poesia, Surrealismo e arte. Diálogo franco de dois criadores que em muito se identificam. Posteriormente, em dois momentos – 2017-18 –, eu lhe fiz entrevistas atendendo a circunstâncias editoriais distintas.

Na correspondência a diário alguns aspectos foram revelados como a confirmação de algo que eu já intuía. Em dado momento ela me revela:

Sérgio não criou um movimento orquestrado. Tinha relacionamento e o manteve até certo ponto, com Willer, Piva, Bicelli, Paranaguá. Com Wesley também. Contudo, por um período relativamente extenso, trabalhou para ganhar dinheiro e sustentar uma família de mulher e duas filhas. Pouco tempo, é verdade, porque logo arregacei as mangas e me meti de cabeça no cotidiano do princípio da realidade. Ele mesmo não queria uma família e suas consequências. Queria uma mulher bela, talentosa, sensual e inteligente – o que eu era. Fraldas, mamadeiras e banhos... nem pensar. Nesse período não houve um movimento surrealista. Ele produzia muito e passou a não mais partilhar suas atividades. Foi publicitário na área do cinema e TV e manteve suas atividades surrealistas solitárias. Talvez se correspondesse com alguns surrealistas do grupo francês... Mas, embora sua esposa, tinha ficado bem claro que eu teria que trabalhar para me sustentar e às meninas. Foi o que aconteceu. E mais... Logo eu fui para a Escola Brasil – um movimento que teve origem a partir da união de quatro ex-alunos de Wesley Duke Lee e que adquiriu corpo e força, formando a próxima geração de artistas plásticos da década de 1970 em diante. Que eu saiba, não havia nessa época um movimento surrealista por aqui.

E logo me falou acerca da recepção crítica da época em que a exposição de realizou:

As críticas da época foram bastante negativas. Eu gostaria, se ainda for possível, de resgatá-las nos bancos de dados dos jornais de época. O jornal O Estado de S. Paulo, principalmente. Geraldo Galvão Ferraz, foi muito contundente e chegou a dizer que Sérgio fez aquela exposição para sua mulher, que era eu... Por conta da peça e trabalhos que apresentei. Praticamente não houve outros brasileiros participando. Sérgio acabou pressionado pelo curto espaço de tempo que tínhamos e pela não adesão dos então surrealistas da época – os que ele considerava surrealistas. Foram incluídos trabalhos de internos do Instituto Franco da Rocha. Creio que para justificar a manifestação do inconsciente, liberando-se livremente, um artista primitivo: Cássio M'Boi Mirim. Que me lembro neste instante. Posso verificar com mais calma e te passar os dados. As críticas não foram boas porque os artistas que eram tradicionalmente surrealistas naquela época e antes

dela, como Walter Levy, Maninha, Gregório Gruber, o próprio Wesley não aderiram porque não queriam ser engajados em um movimento tão ortodoxo, como foi apresentado. Do Brasil, participou também o Raul Fiker... de momento não me lembro de outros.

Logo comecei a indagar de Leila sobre suas relações com surrealistas, o período em Paris e outras circunstâncias. A sua honestidade sempre esteve acima de quaisquer especulações da memória. Em dezembro de 2017, por exemplo, me disse, quando lhe indaguei acerca da Vincent Bounoure e sua participação na organização da exposição brasileira:

Querido Floriano! Às vezes a memória se torna distante. No caso de Vincent Bounoure, ele foi um grande estudioso e surrealista engajado. Antropólogo dedicado a estudos sobre a Polinésia. Creio que as máscaras que vi em seu apto, há 50 anos, eram máscaras usadas pelo povo da Polinésia. Breton também tinha muitas máscaras em seu apto, com Elise. Talvez ambos tivessem máscaras africanas. Com certeza também tinham. Em 1966 ganhei de Vincent Bounoure um exemplar de brinco celta utilizado pelos pastores para lhes aguçar a visão. Apenas uma argola em forma de oroborus. O ritual consistia em furar o lóbulo da orelha em um ponto determinado e relativo ao olho. Usei o brinco na orelha esquerda por anos. Apenas uma pequenina argola. O que era inquietante para a maioria dos brasileiros. Um só brinco em um só lóbulo da orelha. Mas houve um ritual. Uma iniciação. Micheline Bounoure deu um pequeno pico com uma agulha. Um ponto de beleza tatuado em meu pulso esquerdo. Às vezes ponho-me a pensar que carisma eu tinha para ser tão carinhosamente tratada pelos amigos surrealistas de Paris. Talvez a extrema juventude e uma inocência quase fatal nas transgressões do erotismo e nas propostas sérias e politicamente engajadas. Há muito tempo não chegavam jovens revolucionários, como eu e Paulo Paranaguá, por exemplo. Éramos muito, muito jovens, surgidos de um país que apenas Benjamin Péret conheceria. Fomos uma surpresa. Um hálito jovem e suficientemente forte dentro de um movimento maduro e muitas vezes crítico por demais. O espaço aberto pour la jeunesse foi encantatório para nossos velhos amigos surrealistas. [...] Minhas primeiras lembranças dos surrealistas europeus vêm de 1965. Nessa época eu era casada com um surrealista brasileiro que convivera, anos antes, com o Grupo Surrealista de Paris. Surgiu-nos o desejo de realizar uma Exposição Surrealista em São Paulo. Devido aos laços estreitos entre Sergio Lima e o grupo francês, pareceu-nos viável realizar tal evento. E assim começamos a planejar uma Exposição Internacional que congregasse surrealistas brasileiros, europeus e latino-americanos. Até aquela data, talvez um ano antes, quando trabalhava na Cinemateca Brasileira, minha proximidade com o Surrealismo se deu através de Festivais de Cinema com temas ligados aos princípios surrealistas.

No penúltimo dia deste ano ela me escreveu algo muito revelador:

Descobri um rascunho intrigante. Numa primeira ocasião de correspondência com o grupo de Paris, em 1966, não havia concordância ou unanimidade do grupo em relação ao tema da 1ª expo surrealista no Brasil. Há uma carta que rascunhei justificando as razões de nossa escolha aqui no Brasil. Toda a correspondência dessa época ficou com Sergio Lima. De vez em quando surgem aqui e ali peças arqueológicas, como os primeiros esboços que fiz para a divisão física do espaço aonde deveria estar a expo. Em seguida um desenho a lápis de cor... de tamanho grande, que levei a Paris para mostrar ao Grupo. Enfim, é o desenho de uma mão adaptada ao espaço que tínhamos disponível. Hoje vejo o que na época não vi: esse desenho representa a mão emitindo um sinal pouco educado.

Porém ao virar o ano, voltou a tocar em um tema essencial:

O processo de clareamento das memórias distantes é um mergulho sem necessidade de voltas ou revoltas. E sim de acreditar na permanência do espaço no qual o tempo se cristaliza em arte. Viver esse momento em movimento alternado é refazer mil vezes um caminho jamais trilhado. Neste momento me chegam memórias possíveis de convivência preparatória para o início de um Grupo Surrealista. Um grupo que existiu e que se apaixonou, de início, pela geração beat. As melhores cabeças estavam bem ali. Juntas. Acontecendo e modificando os contextos das artes tidas como possíveis. Seguras. Bem-comportadas. Tudo o que fizesse abalar o campo magnético do establishment seria imediatamente relegado à marginalidade. Ao pouco concreto. Ao impalpável. Ao distante. Àquilo que não compactuasse e fosse compreendido pela elite intelectualoide, era sumariamente descartado. Vivi alguns momentos desse conflito e entrei necessitando de uma vestimenta que me identificasse. E aos meus desejos. Daí nasceu a roupagem “A ante-cintura de castidade”. Mais do que um objeto erótico do desejo, esse objeto de funcionamento simbólico – como o próprio conceito explícita – era a expressão máxima da minha introdução ao universo mágico. A realização em forma de escultura mole, do meu desejo. A minha expressão manifesta, a conquista do meu lugar no mundo. E de que forma? Melhor dizendo: qual a fórmula? A minha. Única como um signo, um símbolo completo de minha identidade feminina e relacionamento com o vigente. A partir desse momento, passei a aceitar e ser aceita em um grupo de pessoas formidáveis e tão tateadoras quanto eu. Uns mais, outros menos. Cada um desenhando sua máscara para o Grande Baile da Cultura. Um palco solene e contínuo. No qual se desenrolavam as mais dementes comédias e arrebatadoras tragédias. O grupo – esse conjunto agregado – saía pelas ruas de São Paulo, mais propriamente na Rua Maria Antonia – aonde se fincavam a USP e o Mackenzie, frente a frente em fatal oposição de poderes. Nós de braços dados e punhos cerrados varávamos a noite aos gritos de viva o cu. Em total adesão e liderança de Roberto Piva! Lá estávamos: Claudio Willer, Sergio Lima, Décio Bar, Roberto Bicelli, Regastein Rocha, Maninha, talvez e vez ou outra Raul Fiker e

Paulo Paranaguá. Eu, empolgada, deixava a cada grito e a cada passo o ranço de uma cultura ensebada em direção a uma estrela ao alcance de minhas mãos. Sentimentos e vivências inéditas brotavam desse grupo ensandecido pelas noites paulistas. De qualquer modo, é uma longa história cheia de egos, melindres e diferentes escalas de poder e liderança. Não éramos no decorrer da história um bando de insanos. E creio que se alguns foram, foram momentos pontuais.

É curioso confrontar as exposições internacionais do Surrealismo que foram organizadas por representantes do movimento com aquelas que são registros históricos do mesmo, em geral curadas por galeristas ou estudiosos. O ponto de dissidência não surpreende e se encontra na casa de uma dissociação esperada de visão sobre o tema. De um lado a previsão de um tempo que se converterá em história; de outro uma reflexão sobre o fato ocorrido. O primeiro insight é o da paixão vibrante, sendo o outro o da aclimação crítica ao ambiente registrado. Assim como é distinta a natureza de sua montagem, deve igualmente ser distinta a leitura crítica que se faça a respeito. A primeira exposição internacional do Surrealismo se deu em 1938, em Paris, uma afirmação conjunta de uma entranhável multiplicidade de pensamento e ação, o que sempre caracterizou o movimento. Como a ideia central era a máxima exploração do inconsciente, ao reunir inúmeras inquietudes do espírito de cada um de seus participantes tal exposição caracterizou-se, antes de tudo, pela surpreendente vertigem que a arte poderia aclimatar em seu ambiente estético, com o detalhe de que tal vertigem deveria vir de mãos dadas com a própria existência de seus criadores. Aquela fatia do público que não se sentiu, como era plenamente previsível, ultrajada pelo que ali se expunha, deixou-se fisgar por essa intensidade de uma descoberta de novos mundos, dentro e fora de si. Este é o momento em que o Surrealismo se mostra em sua mais plena zona de germinação. Outro momento diz respeito a uma busca de afinidade ou compreensão do que a memória acumulou como sendo a expressão de um vetor do tempo. A distinção radica basicamente entre buscar uma cumplicidade e uma aceitação. O cuidado que se possa fazer em relação a ambas as prescrições é marcado pelo discernimento de que a história jamais pensa em si mesma no instante em que ocorre. Consequentemente não se pode recriminar o fato em si, mas sim a sua incorporação a um presente contínuo. Esta é uma delicada película, porque o fato em si pode ser de extrema violência, mesmo que provando, no decorrer de uma cristalização como parte da história, sua condição indispensável, inadiável. Pensemos na decisão de uma mãe abortar ou na aparentemente intempestiva decisão de um tratado de guerra entre nações, nem sempre o que consideramos história se afirma de modo negativo por tais determinações. Ao ato em si, qualquer que seja ele, não cabe um julgamento de valor? A história estaria montada então a partir da leitura dos interesses de quem a guarda. Uma vez firmada pelo homem, também a história é o registro do fato

em si e sua circunstância. O que isto tem a ver com o Surrealismo? A dissensão registrada entre exposições internacionais realizadas segundo a ótica dos dois tipos de curadoria aqui referidos, de que forma são, cada uma à luz de suas pretensões, a luz real, ao longo de quase um século, de um movimento tão expansivo e contraditório como o Surrealismo? Também no continente americano proliferaram os dois modelos de exposição, recriações de um ambiente fervilhante e incessante da aclimação entre sonho e vigília, ao lado de homenagens ao passado, reconhecimento de um dos mais expressivos marcos das artes em toda a história da humanidade. Desde a exposição realizada no México em 1940 até um registro mais recente, na Costa Rica, em 2016. Leila então me disse:

Este texto traz um novo olhar para a história do Surrealismo. É absolutamente real e mostra o quanto o movimento é contraditório. Quando você menciona o vetor memória, me mostra um clima próximo do Quarteto de Alexandria, onde o cubo tem mais facetas que podem facilmente ampliar seus polígonos numa geometria com óticas que perdem sua linha mestra. Embora os fios condutores sejam os mesmos. Se esse é ou não um processo violento, não sei. Contudo é um processo de sucessivas rupturas e retomadas. Talvez o Surrealismo seja o único movimento na história da arte no qual isso seja possível. Mesmo que contraditório.



FM | Quando começaste a fotografar lidavas com o mundo analógico. Tempos depois, quando retomas, já está em curso pleno o mundo digital. Do ponto de vista estético, como tens lidado com a passagem de uma técnica para outra?

LF | Sou uma fotógrafa analógica assumida. Esse foi o meu mundo durante toda minha vida. Tudo o que eu queria, tinha que pensar, analisar, testar, me apaixonar e me envolver de tal forma visceral que o mundo digital foi um tapa na cara. Veja esta foto de 1971 – tudo era feito no olho e nas mãos. Envolveria cheiros, ácidos, estudos e a conquista de um tempo fascinante no qual eu me perdia. Mas era um trabalho meu. Como quem cava fundo cada réstia de luz, penumbra ou escuridão. Um processo de imenso prazer. E buscas e descobertas. Desde criança, este mundo que peguei nas mãos quando as reproduções ainda eram feitas em placas de vidro. Desde quando bem pequena descobria as minhas origens folheando sem nunca me cansar os álbuns de família. Com fotos de bem mais de 150 anos. Como medir, lidar, conquistar o que nasceu comigo? Eu ainda sou analógica. Atualmente, os recursos digitais nos proporcionam tudo o que queremos. Praticamente na hora. São milhares de opções imediatas. Existe sim o fator surpresa. Porque num toque de dedo ou criamos o que desejávamos ou o que

nós desejávamos já vem pronto. Eu tinha um estúdio fotográfico completo. Com salas, químicas, bacias, ampliadores, Hasselblad, Leica, Roller, iluminação e tudo o mais. Atualmente, com uma máquina, programas e aplicativos consigo o que conseguia e mais. Em termos estéticos, o método analógico me dava mais prazer porque era eu quem o criava. No digital, posso ir além. Mas nunca sozinha e sim com uma legião de tecnologia me acompanhando. Talvez cheguemos aos mesmos lugares..., mas sem os mesmos prazeres. Digitalmente, esses valores são predeterminados. Nossa interferência e interação são calibradas entre o cérebro e o olho – modo único de cada ser olhar e fotografar.

FM | Curiosamente ilustras a tua resposta com duas fotos em preto & branco, o que lembra certa rejeição da cor em muitos fotógrafos. Há uma espécie de resplendor excessivo na cor que impede o olhar de decifrar meandros mais íntimos da imagem?

LF | De certa forma, sim. A cor é fascinante, porém ela nos excede, quando apenas cor. Raros são os fotógrafos que sabem dar às cores suas temperaturas exatas. A cor mantém estreita relação com a temperatura, com a hora. O calor de cada cor tem algumas regras áureas que aprendemos e exercemos na medida em que fotografamos analogicamente.

FM | E como o acaso dimensiona o espectro final da imagem fotografada?

LF | O acaso é o orgasmo que temos. Quando ele acontece, gozamos. Se vamos ou não repeti-lo e nos tornarmos amantes é a proposta misteriosa inerente ao próprio acaso.

FM | Bom, recordo certo entendimento de que a fotografia aprisiona a alma da gente.

LF | A isso Roland Barthes (com quem concordo) chama de *noema* fotográfica. O momento decisivo, único, raro, de Cartier Bresson, que perpetua toda a essência estética do ser ou da coisa da fotografia. Ou da coisa fotografada. Aquilo que é próprio e unicamente possível naquele instante.

FM | Salvador Dalí via na fotografia *o veículo mais seguro da poesia e o processo mais ágil para perceber as mais delicadas drenagens entre a realidade e a surrealidade.*

LF | Veja a insegurança dessa frase. Sua fragilidade. Ela precisa de um mecanismo que justifique um processo contínuo no tempo. Não concordo.

FM | Talvez venha do fato de que o Dalí, ainda em 1929, quando afirmou tal coisa, pensava na fotografia apenas como o registro de uma cena, o que ele próprio chamava de catálogo *de imagens fragmentárias que dão lugar a um total conhecimento dramático...*

LF | Sim, é possível. A fotografia como registro foi e ainda é, infelizmente, entendida dessa forma. Quando, na verdade, essa é apenas uma de suas aptidões enquanto manifestação artística.

FM | Quais os caminhos estéticos que a utilização da fotografia abre para a tua concepção criativa como um todo?

LF | Caminhos estéticos são para mim como palavras autológicas ou heterológicas. Para segui-los é preciso estar com os sentidos em uníssono. Suspensos. Minha concepção criativa, tanto no poema quanto na fotografia, por exemplo, é minha expressão de ser. Única. Soma de diversos processos raros. Nasci com essa capacidade de ser intuitiva. Para mim, o domínio da técnica é uma escolha fortuita. Lúdica. Feminina. Inexplicável. É uma sensação de concretude e seus fantasmas invisíveis. Há um momento harmônico que surge instantaneamente quando a coisa da arte se expressa em si mesma.

FM | Como lidas com temas e formas ao definir recortes e justaposições em tua criação fotográfica?

LF | Tenho uma paleta de cores naturais e cambiantes que me cercam e me abrangem. Posso dizer que o mundo que me cerca está organizado em matrizes pré-determinadas e que se modificam a cada instante. Criando, assim, uma relação de movimento contínuo. Meu poder de escolha de temas é um processo interior – que pode ser aleatório ou determinado por um desejo. Sem dúvida, aquilo que considero como belo é o meu ponto de partida. Seja uma paisagem, por exemplo, ou algo estático. Contudo, a minha interferência permite que eu simule diversas composições de formas e cromáticas, até que me bastem. Até que eu chegue ao meu *noema* – no sentido que relatei acima. Nesse sentido a manipulação digital me proporciona a capacidade de transcender à fotografia, recriando cenários, figuras ou abstrações num cenário surpreendente e inédito. Por vezes inesperado, em termos de justaposições ou recortes. Atualmente, já consigo controlar ou dominar as possibilidades do mundo digital para obter exatamente o que deseja, como resultado. Porém, a surpresa é sempre instigante e muitas vezes conflitante.

FM | Quando preparas uma cena para fotografar, lidas com os truques de sua figuração. Trata-se, como em toda criação, de atuar no limite de uma falsificação. Nesse tablado, como se relacionam a imaginação e o instinto de imitação? Paul Éluard dizia que *a imaginação não mente nunca, pois ela nunca se equivoca*.

LF | Em diversas ocasiões eu preparei a cena que imaginara. Estas duas: a primeira foto é a do meu próprio umbigo. E resolvi utilizar um recurso digital para lhe conferir uma *história feminina*, por assim dizer. Já na segunda imagem, acrescentei vários outros recursos digitais e desarranjos para lhe conferir movimento. O movimento de um veleiro chamado NOTURNO. Com isso vou além de minha intenção original. Passo a acrescentar o elemento de Thalassa – também próprio do universo feminino. E mais – ao deslocar o eixo da imagem, surge o movimento. E a imagem criada torna-se única e poética. Há outro caso em que para obter um resultado imaginado, tive que interferir várias vezes na paisagem. Queria fotografar um homem à noite, com a lua por detrás de Ilha Bela, e que as ondas do mar preenchessem o corpo do modelo. Processo que demorou muito tempo, por se tratar de uma sobreposição sobre uma mesma película que já havia fotografado a paisagem com o modelo. Após alguns minutos pedi para o modelo sair e então as ondas do mar invadiram, também, o espaço de seu corpo. E fui além. Na gráfica, além das cores básicas, acrescentei a impressão de mais uma cor, o ouro, formado pela passagem de uma bicicleta. Tudo isso foi feito analogicamente, com uma Hasselblad e passagem de luz sobre um papel virgem, em câmara escura. Foram vários fotolitos até chegar ao resultado que eu desejava. Vários dias e um processo caro. Com as facilidades do mundo digital, isso seria feito muito rapidamente. Talvez com um resultado final diferente. Porém controlável. Há mais exemplos. Centenas deles. Nesses casos, a imaginação se transforma em realidade. Isso é possível, sim.

FM | Entendes que a web permite hoje um instrumento valioso de trabalho para a criação artística?

LF | Essa tecnologia, encontrada à disposição de qualquer pessoa, me proporcionou novas formas de expressão, de comunicação e transformação da realidade. É possível interferir em qualquer imagem. Multiplicá-la, replicá-la e movimentá-la através de qualquer espaço ou base. Misturá-la em qualquer meio e adicionar inusitadas linguagens. Através dos meios digitais, o comportamento da imagem fotográfica, às vezes de uma mesma imagem, conquista simbologias inéditas. Crio um novo vocabulário emocional a ser decifrado.

FM | Quando o fotógrafo lida com o modelo vivo, desperta certamente nele um instinto de espetacularização. Sendo o modelo objetual, como se realiza essa teatralização dos sentidos?

LF | Creio que lidamos com a metafísica quando falamos de fotografia e todos os casamentos possíveis e impossíveis que se realizam entre tecnologia e processos artesanais.

FM | Esquecemos algo?

LF | Posso dizer que o processo digital de cores e mesmo de nuances monocromáticas me é muito valioso. Sem dúvida, todo esse processo que atualmente me fascina, é altamente tecnológico, preciso e ao mesmo tempo cambiante, de acordo com o resultado que desejo obter ou que me surpreenda quando atinjo um ponto que para mim é a manifestação da vontade de nominar o incontrollável, porém *ordenado*.

Um ano depois

FM | Segundo o tantrismo, o ato sexual mágico tem como satisfação máxima o prazer de saborear o suco de uma fruta e a grande emoção da paixão concentrada no mais alto grau de energia. Neste sentido, o papel desempenhado pelo orgasmo seria menor?

LF | Tantra. Sim: o culto ao êxtase. Um jogo de identificações, gestos, formas, ritos sociais, movimentos que simbolizam o desabrochar da flor de lótus. Podemos, pela imaginação, fazer emergir forças psicossomáticas do universo e então simbolizá-las pelas imagens de homens e mulheres por elas possuídos. Os símbolos tântricos se referem a algo muito mais denso e mais real do que o mundo cotidiano. Ou do que é explicitado pelo senso comum. Esses símbolos são ao mesmo tempo ativos e essencialmente femininos. Contudo, a energia tântrica, tem outra face como Deusa da Criação: ela traz o homem à vida, ao seu tempo e também o remove dela. Ao mesmo tempo em que cria, destrói. As forças tântricas são invencíveis, são a outra face, a face sombria e também a iluminada.

FM | Segundo Georges Bataille, não deve haver separação entre erotismo e misticismo. Ele defende a existência de uma forma de santidade dionisiaca, relacionada ao excesso, que rejeita todos os tipos de abstinência.

LF | Sim. Um excesso que nos transcende à própria morte. O erotismo nos faz vislumbrar um prazer *au delà* completamente interdito à nossa simples compreensão comum. É um caminho, o Erotismo, um ensinamento que nos equipara ao que é conhecido como Deus. É nosso instante de total onipotência

sem qualquer tipo de julgamento. Nosso Dionísio exultado. A capacidade de entrega e todas as suas circunstâncias.

FM | Dizia Charles Fourier que, *no amor, a felicidade do homem é proporcional à liberdade que as mulheres desfrutam*. Aos olhos do amor, qual deveria ser o equilíbrio ideal entre homem, mulher e sociedade?

LF | Charles Fourier tornou-se utópico justamente por acreditar na supremacia do feminino. Porque uma sociedade evoluída pressupunha o reconhecimento do feminino como O Ser em sua completude máxima.

O orgasmo feminino é o êxtase humano. Humano em tanto que *da humanidade*. É o ultrapassar todos os limites da compreensão masculina de mundo. Na verdade, o feminino compreende e inclui o masculino. O universo é um Grande Andrógino Primordial inclusivo e absoluto. Um estado de fusão ilimitado e infinito. Um estado libertário e sim, um estado que tem a mulher em total liberdade de expressão e expansão.

FM | Na criação artística, existem muitos casos em que a realização de um gênero é uma espécie de compensação para outro gênero em que não foi possível alcançar intensa satisfação. Por exemplo, um escritor que também pinta, ou um pintor que também compõe músicas. O ato sexual poderia talvez funcionar como uma compensação para quem não pode amar?

LF | Sim, o ato sexual pode – e o faz frequentemente – performar uma compensação, não apenas para quem não consegue amar. Mas é principalmente para a imensa maioria das pessoas. Algo bom, gostoso, um vislumbre do divino. Ou a própria divinização de si. Leia-se: sem julgamento de valor. A arte reflete o intenso desejo do ser humano para chegar à essência da realidade do mundo. Arte é uma realidade mágica. A capacidade visionária que vamos buscar e arrancar dentro de nós mesmos. No meu caso, poema, escrita, pintura, desenho, fotografia, roupagens e sonhos se mesclam em suas permanências. Convivem e transitam entre si trocando fluídos inspirados pela observância da vida. Não há como romper a criação de *The Imaginative Image returns by The seed of Contemplative Thought*, como nos fala William Blake. Ele se refere às diversas formas, em todos os tempos e em todos os lugares, como o homem retrata ou retratou, de uma forma ou de outra, *a imaginativa imagem de uma árvore*. Árvore aqui considerada como Cosmos – cosmologia da imagem. Para mim, inseparáveis são as insinuações, as tentativas de expressar as tentativas do conhecimento. Com o amor inspirado, o sopro, a aspiração da troca pode acontecer o mesmo. Quem de fato ama? O que é o amor senão uma extensão no tempo que pulsa e repulsa constantemente em seus movimentos. Nascemos dotados de instintos. Nada nos seria pedido além de

cumpri-los. Porém não nos atemos aos instintos apenas, quando nosso desejo é transformá-lo em Matéria Prima – talvez esse seja o Grande trabalho.

Há muitos anos, escrevi um poema que assim começa: *Meu amor / Eu te falo de um amor / Que tem a dimensão do tempo / É que um sem o outro se sentem como que decantados...* É assim: esse amor do qual falo, existe de per si. Eu o coloquei em diferentes tempos em diversas outras pessoas. De formas diversas; sexual, apaixonada, sublimação, física, e sem qualquer outro propósito que não fosse o gozo pelo gozo. Mas sim, sempre foi uma face do amor.

FM | Qual é a primeira lembrança de algo em tua vida relacionado à sexualidade?

LF | Um sonho. Nele eu andava por uma longa estrada. Um caminho plácido e arborizado. Lembro-me de algo que talvez nunca tivesse visto. Apenas intuído. Talvez algo de vidas passadas. E assim seguindo, despreocupada, eu expandia e contraía desenvolvimento em duas dimensões. Era ao mesmo tempo continente e conteúdo. Algo circular no qual o início completa o fim e assim nesse movimento, formava-se uma espiral. Ou como diz o *Tao-te King*: ir adiante significa ir para longe, ir para longe significa retornar. Continuando meu sonho, digo: a partir de certo momento o movimento de jornada da alma para o corpo, este *up and down* é capaz de criar uma união entre o céu e a terra: *dynamic equilibrium!* No limite desse movimento, surge o limite da Contração – e a paisagem do sonho muda. Uma poderosa força ganha vibração e velocidade. Agora a estrada se afunila e vejo lá ao fundo um ponto escuro emoldurado por um anel vermelho. Nesse momento tudo cessa. Apenas a plena espiral gira velozmente. Inexoravelmente. E assim, salto da estrada. Atravesso o anel e me vejo em um palco. As cortinas vermelhas se abrem. Centenas, milhares de agulhas machucam meu corpo. Esse espetar, ou despertar, não é uma dor. Também não é um prazer. É algo que tem a ver com a consciência plena de possuir um corpo. E grito. E choro. Acabava de descobrir essa imensa sensação de passar de um estado para outro. Instantes de puro fluir e gozo. Algo entre a vida e a morte. Esse sonho foi recorrente durante toda a minha vida. Mais tarde, na adolescência, a ele juntou-se uma continuação. E por causa desse momento, eu passei a gostar muito de dormir e sonhar. No sonho eu me sentia um pequeno ponto a crescer, a se expandir. De início lentamente e depois intensamente. Ao tomar consciência no sonho de que eu ampliava ao extremo e tocava em meus limites, começa a diminuir até me tornar um mínimo ponto, novamente. E assim continuava nesse movimento de vai e vem, *endless*.

Esta é a minha primeira experiência da sexualidade. Depois, o conhecimento de cada parte desse corpo tornou-se algo hermético. Às vezes, proibido. Algumas me punindo ou motivo para que eu ficasse atônita. Surpresa com minha própria

natureza. Com minha imensa e intensa capacidade de *sofisticar* o que me fora concedido. Até apossar-me plenamente de mim. A tal ponto, que já podia buscar o mesmo no outro ou com o outro.

FM | Filtros são poções destinadas à metamorfose do ser. Eles podem ser usados para distanciar ou aproximar uma pessoa da outra, tanto no amor quanto no ato sexual. Até que ponto acreditas em prescrever ervas e outros feitiços para satisfazer um desejo?

LF | Destaco de nossas conversas, algo que me disseste: *Há o teatro da carnalidade e a representação mística. Quando se encontram, uma pulsão alquímica, essas duas forças determinam uma rara voltagem. E belíssima.* Neste sentido, para mim, além da vestimenta pele, somos revestidos de uma energia que nos amplia. Nos desprega e nos abre expondo o corpo amoroso e carnal. Sei que Charles Fourier idealizou um Museu – a meu ver totalmente democrático – onde cada pessoa pudesse exibir de si as partes que considerava mais belas e atraentes. Cobrindo as demais. Essa vestimenta, esse traje de funcionamento simbólico é de um encantamento sem fim. Imagine a força que exerce no outro a exposição *ecartée* de dois seios descortinados. Saltando para fora de uma superfície totalmente negra! Quando criei minhas roupagens de funcionamento simbólico, mesmo sem saber ainda de Fourier e suas idéias, quis proporcionar exatamente isso. A exaltação do proibido, do interdito em sua expressão máxima de beleza e prazer. O casamento alquímico entre o corpo e sua desconstrução. O explícito e o implícito apresentados de forma lúdica através dos limites entre o sagrado e o profano. Esse traje despido de amor ou dele adornado, é excitante. Luxuriante. Se há limites, os rompe. A conjunção carnal é uma obra prima! Em si é o perfume, a poção feiticeira que altera nossos estados de consciência. Os corpos se fundem em ideogramas impossíveis! Acredito na libido como meio de conhecimento do mundo. Se nós desejamos acrescentar a ela máscaras e adereços, quando desprovidos estamos de amor pelo outro, é uma questão envolvida em perguntas sem respostas. Em voltagem e magnetismo. E essa mecânica libera o erotismo, mesmo contra a nossa vontade. Dotados de imaginação perdemos a noção de tempo, espaço e julgamento. Deixamos de existir em mim para existirmos em nós. Mesmo no ato solitário. Falo do Andrógino Primordial – essa atração de radiante beleza.

John Welson – O livro da criação

O galês John Welson (1953) é um desses personagens admiráveis por sua incondicional obsessão pela criação. Desde a infância que se dedica à pintura, ao desenho, à cerâmica, logo dando início também à escritura poética. Resultado dessa voracidade criativa é que tem em sua agenda um registro de mais de 300 participações em galerias em vários países. Nas últimas décadas produziu um abstracionismo lírico cuja ótica central é a paisagem de seu País de Gales. A seu respeito escreveu John Richardson: *Quer sejamos encantados com a poesia de John Welson, fascinados quando suas pinturas batem à porta de nosso inconsciente, ou nos encontremos iludidos por suas colagens enquanto conscientemente reordenam nossa visão de o que é e o que pode ser, é possível, acredito, discernir através do vidro as sombras, os traços e os impulsos que revelam seu compromisso com a liberdade e o Surrealismo. [...] Para John, a violência em tomar ou separar é apenas a primeira etapa necessária de uma grande obra de desconstrução, necessária para reconstruir e reconstruir, permitindo assim que a realidade latente da vida cotidiana, que a ideologia burguesa mascara, surja e se destaque. É dessa maneira orgânica que o Maravilhoso nos é revelado. Mais uma vez, ele nos oferece um vislumbre do que poderia ser.*

Em nossas conversas, certa vez lhe pedi um depoimento sobre as relações entre imagem plástica e poética em sua criação. Eis a sua reflexão:

À primeira vista e numa reflexão inicial, meios de expressão tão contraditórios podem parecer ter pouco ou nada que os conecte. Pode-se ter a impressão de que tanto a pulsão quanto o meio de liberação e realização das imaginações criativas vêm de polos opostos, a poesia gravitando para o cerebral e a pintura para o gestual e o físico. Há quem erroneamente considere que a poesia é apenas uma expressão, o uso de palavras para conjurar uma imagem ou emoção, enquanto a pintura oferece uma realização ou representação concreta (seja ela cópia ou interpretação) de uma imagem real. Essa, contudo, seria uma avaliação superficial e simplista da expressão e do processo criativos. Ademais, seria um entendimento incorreto da expressão surrealista e das variadas manifestações da realização e do destravamento da verdadeira pulsão de liberação da imaginação.

Aos 12 anos encontrei o livro *Surrealism*, de Patrick Waldberg (Ed. Thames and Hudson). Seu conteúdo foi (e permanece) uma revelação para mim, a chave, porque cada página trazia aquilo que é possível feito em possibilidade, a realização da condição humana por meio da libertação da imaginação. Nunca me conscientizei da existência de uma distinção entre poesia e pintura. Pelo contrário, houve o reconhecimento de que uma busca mais profunda, mais fundamental, estava em andamento e de que a palavra ou a pincelada eram ferramentas para instigar e realizar essa busca fundamental. Eu tinha 12 anos e a

chama fora acesa. Com igual fervor escrevi e pinte, pinte e escrevi, uma porta se abra, uma névoa se erguera, um véu fora afastado, palavra e pincelada eram canais para a liberação determinada da realização mais íntima das revelações de uma imaginação livre de amarras.

Cinquenta e três anos se passaram desde aquela apresentação inicial ao Surrealismo. Ao longo desses anos, continuei a pintar e escrever. Fiz distinção entre a palavra e a pincelada? Perguntei-me qual seria mais adequada em determinada altura para expressar aquilo que queria realizar/externalizar. Fiz distinção entre a palavra que conjura uma imagem, criando uma narrativa, e o pincel criando uma imagem concreta? A resposta é que sempre enxerguei a importância da etapa anterior ao ato criativo como sendo mais presciente e apostado, e é ele a liberação da imaginação, o pulsar da centelha que cria as mais profundas imaginações do subconsciente, a revelação da libertação daquilo que se move dentro da imaginação para que se torne o fator significante. Estou ciente de que, na palavra, se alude à imagem, se cria uma narrativa, e o leitor faz a própria interpretação, conjurando a imagem para si, ao passo que, na pintura, a imagem se forma quando eu, plasticamente, desenho/pinto aquilo que está em minha cabeça, mas ambos são métodos de compartilhamento do ímpeto inicial da ideia e é a ideia em si, o ato de liberação da imaginação, que de fato importa.

Não vejo contradição, nem conflito, nem forças opostas ou opção predileta de expressão, é o compartilhar da ideia, o convite a participar da aventura, não faz diferença se o mapa para cruzar o território interno é feito de tinta ou palavra... Pelo contrário, é o desejo de abraçar a jornada da imaginação, e a palavra e o pincel são apenas catalisadores que permitem dar o primeiro passo, a abertura da tampa da bússola para que o espectador ou o leitor mergulhe de cabeça no caminho que é a realização dos seus desejos. Permitamos que todos os sentidos se agarrem ao possível: palavras são tinta e imagens são a poesia da paleta.

Em outra ocasião, conversamos sobre detalhes de sua própria criação, a começar pela natureza de sua descida aos intestinos das formas, humanas ou não. Eu sempre penso na obra plástica de John como uma espécie de desafio para descobrir o que somos antes da forma atual que temos. Sei que em sua infância ele encontrou por acaso um livro sobre Surrealismo que começou a definir algumas intuições, um livro que trazia pinturas de Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann e Arshile Gorky e lhe deu a confirmação de que a natureza e a imaginação estavam entrelaçadas no mapeamento dos caminhos potenciais da aventura humana. Este livro – *Surrealismo* de Patrick Waldberg – que bem poderia ser inominável, lhe levou a desenhar paisagens que o cercavam de um modo incomum, onde, segundo ele me disse, *os membros e órgãos dos vales tornaram-se o prisma da lucidez latente e a imaginação desabrochou de baixo das colinas e voou para a superfície das pinturas.* E mais: *A paisagem tornou-se a pedra de toque, um catalisador para*

liberar a relação mais íntima entre a fecundidade da natureza e o florescimento da imaginação. Estava ali abraçando a afirmação de André Breton de que o olho existe em seu estado selvagem como sua força motivadora para celebrar a união da natureza e da criatividade. É justamente essa implosão de limites, que cria uma mecânica metamórfica das formas e miragens do interior do corpo e seus correspondentes na paisagem exterior, o que dá à obra de John Welson uma plasticidade dinâmica fabulosa.

Diante disto, quis saber como ele relacionava mais especificamente com o Surrealismo a sua criação, ou melhor, qual Surrealismo lhe havia melhor influenciado. Sempre generoso em suas palavras, John se estendeu prazerosamente sobre o tema:

No início dos anos 1980 eu estava em Paris visitando Edouard Jaguer (fundador e líder do movimento Phases), quando me encontrei com Vincent Bounoure e saímos para jantar. Na conversa, Bounoure e eu discutimos sobre pintores e escritores que eram surrealistas apesar deles mesmos e então passamos para o assunto se alguém poderia ser surrealista antes de tomar consciência do Surrealismo, e então, quando você se depara com o Surrealismo, ele lhe permite juntar esses fios díspares de pensamento e ação e dá-lhes direção e coesão através do Surrealismo. Bounoure e eu consideramos outras perspectivas sobre como/quando/por que esse cruzamento para se cristaliza, quais são as condições que atuam como o impulso empoderador para abraçar a aventura surrealista. Quarenta anos se passaram desde essa conversa, Vincent Bounoure infelizmente faleceu, mas o tema mantém relevância, pois a aventura surrealista se mantém duradoura.

Ao abordar a questão, vou refletir sobre cinquenta e sete anos de envolvimento e compromisso incondicional com o Surrealismo. Mais de meio século conhecendo surrealistas, o prazer de sua companhia e pontos de vista, realizando atividades em grupo com colegas surrealistas de todo o mundo em conjunto com minha própria produção criativa de pinturas e escrita. O Surrealismo sempre foi minha vida e minha perspectiva sobre a vida.

Todo surrealista tem sua energia e visão pessoal e esse pulso orgânico é a força vital da validade e relevância contínua do Surrealismo. Seguir e participar da aventura surrealista é de fato um prisma de lucidez e os variados pulsos de entrada são nada menos que um suave sopro de liberdade. O Surrealismo não é uma doutrina de constrangimento, mas sim o catalisador da lucidez e da liberdade, o possível tornado possível e uma celebração da condição humana.

Ao refletir sobre a natureza de minha criatividade surrealista, lembro-me da conversa com Vincent Bounoure, pois, refletindo, considero que eu era surrealista antes de ter a sorte de ter um encontro casual com um livro sobre Surrealismo quando tinha doze anos de idade. Nascido em 1953 em uma fazenda em uma área remota e montanhosa do centro do País de

Gales, vivíamos na e da terra. O campo, as colinas e os riachos têm uma energia, como um torso gigante respirando de membros ondulantes e os habitantes, como indivíduos, são nutridos por sua força da mesma forma que eles, por sua vez, nutrem as colheitas e os animais. Nós nos tornamos conscientes das qualidades latentes da terra e do céu, ficamos sintonizados com as formas dos campos e como a luz do sol causará sombras na paisagem que dão a aparência de vales na forma de dedos ou membros em movimento. Quando criança, eu observava as sombras das nuvens movendo-se rapidamente pelos topos das colinas, como se figuras estivessem dançando de repente nas profundezas da encosta apenas para desaparecer tão rapidamente quanto se revelaram. O baixo ângulo do sol no inverno fazia com que as sombras lançadas pelas ovelhas lhes dessem a aparência de estarem vestidas com pernas de pau de circo. Os campos tinham portões de madeira ou aço para acesso e quando os ventos sopravam pelos buracos nos portões ocos de aço, um som agudo emanava como uma sinfonia composta pelos elementos. Todas essas ocorrências alimentavam a imaginação de uma criança que tinha consciência de que a terra da fazenda era palco de um teatro e os atores eram criação de uma força primordial da natureza. A poesia dessas observações tornava-se mais intensa pelo fato de serem contrabalançadas com meus deveres práticos na fazenda. Parecia que havia dois fios diferentes para a vida que eu estava vivendo e o mundo que me cercava, eles não estavam em conflito um com o outro, mas sim duas partes do todo, uma se alimentando e se estendendo até a outra. Essencialmente, esta foi a formação dos estratos iniciais de ser receptivo, de mente aberta e responsivo ao que está ao meu redor. Eu estava ciente da cultura galesa e da cultura e história celta e como ela moldou o País de Gales. Nossa família possuía e cultivava três fazendas e os campos eram adornados com menires e círculos de pedra, como colares de uma época passada que ainda ecoavam pela terra e seus habitantes.

Vivendo em uma comunidade agrícola, estamos cercados pelas extensões de terra, pelas cores da natureza, pelas formas e formas que estão próximas e às vezes a alguns quilômetros de distância. Não era nada observar ovelhas à distância de algumas milhas, observar nuvens de neve aparecendo a uma distância de doze milhas na mais distante cadeia de montanhas que cercava nossas fazendas. A pessoa se acostuma e fica profundamente consciente do espaço e da forma e a absorção dessa consciência foi um dos elementos mais significativos na formação da minha definição do que estava ao meu redor e como isso me afetou, houve um verdadeiro prazer, mesmo em uma idade tão precoce, em ser sensualmente afetado visual e intelectualmente pela tensão das formas na paisagem. Tais paisagens são protetoras no sentido de que vivíamos em um vale que só podia ser acessado por uma extremidade e consistia apenas em nossas fazendas. Era como se vivêssemos em um gigantesco útero protetor de formas e formas montanhosas que estavam para sempre em um estado de movimento estimulante.

Cercado por tais elementos sensoriais comoventes, compensava o fato de que havia pouca ou nenhuma literatura em torno das casas da fazenda (embora eu me lembre aos cinco/seis anos de idade de visitar uma amiga de minhas irmãs mais velhas e ver o livro de Charles Kingsley, *The Water Babies* e sendo cativado pelas ilustrações de Jessie Wilcox Smith e também pelas ilustrações de Tenniel de Alice no País das Maravilhas). Não havia tempo para tais indulgências, pois você acordava antes do amanhecer e ia para a cama quando escurecia. Cultivar em tal terreno era uma existência austera e o luxo dos livros não estava no topo da agenda. É preciso dizer que eu não estava sozinho no prazer ao meu redor, tanto meu pai quanto meu avô eram frequentemente vistos absorvendo a beleza do ambiente. Era um ambiente onde esteticamente sua insularidade fazia com que você criasse de dentro, relacionando seu ambiente como modelo direto para a imaginação. Este é um catalisador ideal para quem pode optar por empreender a jornada solitária do artista ou escritor. Certamente definiu algumas das infraestruturas emocionais iniciais para formar uma capacidade de criar a partir de dentro, tendo absorvido o externo a partir de uma perspectiva personalizada.

Tradicionalmente, os galeses têm grande prazer em cantar, tanto individualmente quanto em coro. Mostrei capacidade e propensão para o canto, pois tinha uma voz clara, sabia cantar afinado e minha mãe foi aconselhada a pensar em me mandar embora da fazenda para um colégio de coral. Fui mandado para um internato aos sete anos e aprendi a ler música, tirar notas em meus estudos de piano e cantar no coral que fazia discos e aparecia na televisão e no rádio. Isso definiu algum elemento criativo da minha personalidade? Isso certamente me tornou muito independente de personalidade; estando longe da terra, das fazendas e do meu pai e avô, aprendi a me manter firme sobre meus próprios pés. Mas todo aquele aprendizado de teoria musical era um meio de adquirir disciplina e aplicação, foco mental. Foi também uma disciplina que mais tarde, aos doze anos, quando ouvi pela primeira vez a música de John Coltrane, Ornette Coleman, Charlie Parker, Bartok, Hindemith, precisava ser revisitada. Isso em retrospecto foi a formação focada de uma importante faculdade intelectual, a capacidade de nunca estar satisfeito com o lugar onde você está criativamente. Há sempre a necessidade de estar constantemente revisitando sua perspectiva criativa, não para se reinventar, mas porque o Surrealismo é uma aventura e, como tal, seu progresso não depende de você ficar parado ou se repetir porque você tem um estilo. Minha definição de criação sempre foi enriquecida e afetada pela constante reavaliação e revisitação dos meios, da direção e do contexto da aventura e da retenção do olhar sempre em estado primitivo.

Aos doze anos de idade fui enviado para outro internato onde deveria mostrar considerável aptidão no esporte, alcançando altos padrões tanto no rugby quanto no cross country em nível nacional. No entanto, aos doze anos, sentado na biblioteca da escola, encontrei o livro *Surrealismo* de Patrick Waldberg. Este livro, cheio de imagens,

fotografias e textos, veio para transformar a minha vida. Quando cheguei ao final dele, já estava embarcando na aventura. Decidi ser surrealista. Eu não tinha nenhum conhecimento prévio de arte ou literatura. Fui à professora de arte e perguntei se poderia ser incluído nos estudos de arte. Ela me sentou e colocou uma natureza-morta na minha frente e me aconselhou a desenhá-la. Ao observar o desenho lamentável, ela me aconselhou a não ter aulas de arte, pois meu desenho era muito ruim. Voltei e trabalhei e trabalhei no desenho até ter a habilidade de desenhar com alto nível de precisão, dia após dia voltei e adquiri a facilidade técnica de um artista. No entanto, eu não era um artista. Apenas adquiri as habilidades como ferramentas para expressar a cornucópia de imagens que estavam surgindo em minha imaginação desde que encontrei o livro sobre o Surrealismo. Aos quatorze anos, pintava quadros com um estilo próprio identificável. O Surrealismo definiu a minha criação, unindo aqueles fios poderosos que foram a base da minha infância e permitindo que eles se tornassem o impulso para a voz do meu caminho surrealista para o futuro.

Pintei e escrevi continuamente. Depois de deixar a escola, eu deveria continuar meus estudos educacionais, primeiro em física e depois em psicologia. Mas em todas as férias eu voltava às fazendas para trabalhar e me maravilhar com a paisagem que agora informava diretamente minha produção de fotos. Uma parente minha era secretária em Londres e disse que eu deveria tentar fazer uma exposição em Londres. Eu nunca havia exposto meu trabalho, mas essa parente conhecia uma galeria e me conseguiu uma entrevista. Ofereceram-me uma exposição individual aos dezanove anos no início de 1973. O diretor da galeria me avisou que eu precisava de alguém para abrir a exposição para mim e ele conhecia a pessoa certa. Essa pessoa era Conroy Maddox, que era surrealista em Londres e Paris desde a década de 1930. Conheci Conroy Maddox em seu apartamento, cujas paredes estavam decoradas com obras de Roberto Matta, Yves Tanguy, André Masson, Dalí e ELT Mesens. A personalidade gentil e inclusiva de Conroy Maddox foi uma revelação para mim. Até aquela data eu só tinha pintado sozinho, o surrealista secreto, olhar o trabalho em livros era meu único envolvimento com o Surrealismo. Mas aqui estava um membro do Grupo Surrealista Internacional e ele me ofereceu os nomes das pessoas para contatar. Em pouco tempo, conheci Paul Garon, do Chicago Group. Eu deveria encontrar Michel Remy, Paul Hammond, Petr Kral, Michael Bullock e Dawn Ades no período de algumas semanas. Em 1975 fui convidado a contribuir com trabalhos para a International Surrealist “Marvelous Freedom – Vigilance of Desire”, Chicago, 1976, exibindo com artistas como Jackson Pollock e William Baziotes. Em 1977 conheci Edouard Jaguer e me juntei ao movimento Phases, me apresentando com eles em mais de 20 exposições ao redor do mundo nos próximos anos.

Que Surrealismo define sua criação? Sempre senti que, por mais isolado que seja o ato de pintar ou escrever, a intenção por trás da criação é um foco de criação através do

Surrealismo é uma reflexão para e sobre a condição humana. Portanto, contribuir para eventos e ações internacionais é um privilégio muito real, é fundamental para minha definição pessoal, tanto como uma energia criativa individual quanto no contexto de ser parte relevante de um todo maior, o do Surrealismo como uma força e energia revolucionárias mundiais.

Desde a primeira exposição em Londres, em 1974, tive o prazer de expor em mais de 350 exposições pelo mundo. Cada exposição é uma experiência emocionante, cada exposição te define de novo, pois você está fazendo uma declaração, tanto de compromisso, mas também de inclusão com aqueles com quem você está mostrando e sobre a conexão com o público e a maneira com que você tenta compartilhar seu presente com o público. Ao longo dos anos em que expus com meu querido amigo, o artista Jean Claude Charbonel, nossa afinidade tanto como celtas (Charbonel era da Bretanha, França, e eu do País de Gales, o que levou Edouard Jaguer a se referir a nós dois como Irmãos Celtas), mostrou uma simpática relação entre a terra e a condição humana, uma celebração do mito celta.

*Se eu olhar para trás, para os cinquenta e sete anos de escrita, pintura e organização de exposições e eventos, sempre estive comprometido com o positivo, com o construtivo e com a promoção da celebração. Eu não simpatizo com o miserabilismo de qualquer forma e a essência definidora da minha criação é a realização da esperança. Em nenhum lugar isso é mais aparente do que no livro recente, *Earthly Kingdoms and Dreamy Knights* (2018), em que o escritor Patrick Lepetit escreveu os versos e eu produzi as ilustrações; é uma tecelagem de palavra e imagem para formar a cristalização da celebração mais empática dos sentidos. A poesia da imagem tecida na pintura da palavra, uma partilha perfeita da imaginação.*

Em quase seis décadas de expressão criativa, seja na palavra ou na pintura, houve necessariamente uma evolução, desenvolvimento e progressão, mas elementos-chave fundamentais sempre permaneceram, tenho produzido continuamente trabalhos com paixão e convicção. Desde os primeiros trabalhos da década de 1960 houve uma exuberância juvenil, encontrando uma voz, a crua celebração da realização de uma expressão individual tornada visível. Durante os anos 1970/80 a pintura de imagens narrativas, figuras, objetos e animais interagindo em vários dramas de construção e reconstrução, pintados de forma plana, retratados conscientemente de forma bidimensional para remover as qualidades pictóricas de uma imagem, convidando o espectador a focar sobre a história que se desenrola entre os participantes da narrativa. Ao descrever essas obras, reflito que o primeiro estágio da reconstrução é a destruição daquilo que se corrompeu. Esses quadros, sempre pintados sobre um fundo vermelho (para inserir uma camada adicional de tensão), eram preenchidos de modo claustrofóbicos com episódios interativos, um teatro de atores e dramas, um incidindo e afetando o outro. No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, os dramas foram refinados e as imagens pintadas de forma

tridimensional. Algumas das fotos continham uma perspectiva conscientemente desafiando outra. O tema da maioria dessas fotos era o meio ambiente e o efeito da poluição e o desejo de celebrar um mundo que resistia à sua destruição e se rejuvenescia.

Então, em 1994, no meio de um quadro, parei, depois de vinte e cinco anos pintando em um certo estilo, tomando uma certa abordagem para mapear minha aventura surrealista, era uma visão figurativa, com dramas humanos interagindo questionando as maquinacões do materialismo e resolvi rever onde e como deveria continuar a aventura. O caminho que pintores como Óscar Dominguez, Victor Brauner, Conroy Maddox, Toyen e Wilhelm Freddie tomaram foi a direção que eu havia seguido, pois definiu minha própria perspectiva de expressar meu ponto de vista surrealista. No entanto, senti a necessidade de expressar outro aspecto da minha energia surrealista, uma visão mais lírica que compartilhasse minha afinidade com o ambiente que eu conhecia no interior do País de Gales, e que se relacionava abertamente com a natureza e o meio ambiente e também um encontro com Matta e discussões com meu amigo, o pintor Rik Lina (Holanda), quando estávamos ambos expondo na Galerie 13 em Hannover, Alemanha. Eu sentia cada vez mais que uma maneira mais fluida e automática de criar o que eu estava vendo por dentro era relevante. A maneira como eu definia a expressão da minha criatividade surrealista foi evoluindo, nunca se fica parado, a imaginação evolui, sua perspectiva abrange novos rumos de aventura, observamos novos caminhos dentro de nós e os abraçamos abertamente. Desde 1994 produzo trabalhos que celebram a condição humana. As pinturas explodem com uma energia e força de liberdade e as formas são orgânicas e sensuais. As formas e cores dançam em um festival lírico surrealista do possível tornado possível.

Que Surrealismo define sua criação? O Surrealismo da festa, da aventura, da liberdade, em que o pincel se torna um prisma através do qual sua imaginação dança como uma dádiva de esperança.

Observando as palavras de John Welson, fiquei imaginando um cenário em que o Surrealismo é composto, em essência, dessas manifestações das formas, o ritmo das visões, o bailado das miragens, e como essas relações vão compondo uma outra face da terra, um outro símbolo das estações do ser. Esta nossa conversa de algum modo reforçou a definição estrutural de um livro que imaginei como sendo o pincel sobre a paisagem do Surrealismo em suas inenarráveis viagens pelo planeta. Um livro feito dessa expressão narrativa dos deslocamentos, não apenas no plano geográfico, mas nos moldes inventariados e inventados de novas fontes de criação, uma tinta inesgotável como o próprio sangue, e como a água que habitamos e nos habita. O rio da linguagem, o ritmo intenso da existência. É apaixonante quando ele identifica esse Surrealismo que o define, e que sabemos ser o Surrealismo em si, o que revela o transbordamento da imagem, a vertigem significativa do paradoxo, a pulsão inesgotável da palavra e o fervor que nos une

a todos. Os que entramos e saímos a todo instante desse livro infinito que é a criação.

Carlos Barbarito – A preparação para o infinito que não vem

O poeta Carlos Barbarito (Argentina, 1955) assim inicia seu livro *La orilla desierta* (2003): *Esta é a minha vida, parece dizer a folha / que cai do galho / ou a pedra que rola ladeira abaixo*. E há aqui um deslocamento estratégico que faz com que o poema salte de uma esfera a outra. Não é o poeta quem diz: *Esta é a minha vida*, como se poderia pensar em um primeiro momento, mas sim a natureza, que aqui nos fala através da folha e da pedra. Contudo, ao mesmo tempo sabemos que é o poeta quem lhes empresta a voz. Transmuda-se então em pedra e folha para nos aproximar da intimidade existencial da natureza. Não à toa e quase ao final, encontramos neste mesmo livro a indagação: *Quem vive? Quem / está visível, detrás de lençóis, / agitados? O que / chega a ser broto, polpa?* – para mim, este deveria ser o poema final do livro, pois me parece vital que as coisas se encerrem sempre com uma cortante indagação.

De alguma maneira, *La orilla desierta* é um livro que nos prepara – ou mais essencialmente prepara a seu autor – para a entrada em *Radiación de fondo* (2005), considerando que ali temos quase que um inventário da desnudez, em todos os sentidos. É como se agora percebêssemos o que cada um fez com sua visibilidade, algo que responda à pulsante indagação: *¿Há algo lá fora, / atrás da última pedra / além dos caules altos / que crescem no horizonte?* E uma vez mais se confundem as vozes – sempre estrategicamente –, do poeta e da natureza. E há sempre um leitor apressado que insiste: *a chave, qual a chave dessa poética?*

Carlos Barbarito está possuído pelo fascinante dom de não entregar ao leitor senão pistas; jamais a chave. E uma das pistas significativas de sua poética está na palavra *nudez* e seus correlatos, que se repete à beira da exaustão, de livro em livro, e que neste *Radiación de fondo* trafega como uma guia, uma espécie intrigante de iluminação acima de todo erro e toda cinza. Eis aí a presença marcante do inventário das coisas que desapareceram sem que tivessem sido devidamente *despidas*. Tanto no poeta quanto na natureza, o inventário das máscaras que não se revelaram ou então que se desfizeram *sem centro de razão ou mistério*. Evidente que a presença deste *nudus* mantém sua sedutora ambiguidade: é tanto privação quanto revelação, tanto o que falta quanto o que se mostra. Inventariá-la significa provocar o leitor (*um grande roteirista?*) – e também o próprio poeta – para que separe joio e trigo. E por vezes essa dualidade nos convence de sua eficácia. Habilmente o poeta faz com que a linguagem navegue entre vazio e plenitude, fluxo e refluxo, provocando um certo mal-estar na constatação desse trânsito. É um jogo, claro. Não há dúvida de que a linguagem seja um jogo. Porém sua astúcia está em realizar-se sem ornatos, ou seja, também o ludíbrio está desnudo. E nisto radica a grande força deste livro.

Ao conversar com o poeta, me disse gostar *da ideia da poesia como um modo de radiação, uma radiação sempre diversa, polissêmica, surgida do fundo de nós mesmos*, e eis aí um terrível segredo que (nos) revela: a fonte da radiação, uma radiação de fundo, cósmica até o ponto em que é cósmica a existência humana, mas essencialmente um jorro – imprevisível? – atraído? – do que há de mais negro no homem, e em sua relação com a natureza. Não basta dizer isto, no entanto, para que o livro se abra como um testamento diante de seu favorecido. A poética de Carlos Barbarito vem habilmente provocando uma inquietude entre a coisa e seu desmoronamento, entre o que imaginamos ser e o que de um momento para outro se desfaz. Como ele próprio sugere em um poema de *La luz y alguna cosa* (1998), somos ao mesmo tempo uma coisa e outra, ou várias e inclusive as que não conseguimos nomear.

E temos ainda essa paixão declarada da poesia pela ciência, como recorda o poeta (*minha fascinação pela astrofísica*), onde o abismo não é tão grande quanto parece, ou seja, a radiação cósmica de fundo está intimamente ligada à paralaxe, que, por sua vez bem poderia ser uma figura de linguagem, um deslocamento de retina, uma variação, sim, uma variação. Mas o que fazemos com as distintas – entre infinitas e inconciliáveis – maneiras de ver o mundo? Não pode haver correção de ângulo, uma vez que não se pode dar por certo o que não passa de confissão ou apreensão. De volta ao princípio: *Esta é a minha vida, parece dizer a folha / que cai do galho / ou a pedra que rola ladeira abaixo*. Ao buscar um desnudamento intenso, a poesia de Carlos Barbarito descobre que são infinitas as camadas de nudez que se disfarçam de vestes, e que tal aventura é tão inesgotável quanto a própria vida.

Esta *descoberta* de um aspecto envolto em mil aspectos é algo que poderia ter alcançado outro corpo, se acaso arte e ciência não tivessem sofrido, em certo momento, de uma vaidade galopante, deixando o homem completamente sem vestes. *Radiación de fondo*, sob certo aspecto, expõe esta nudez – e cabe mencionar a referência a Pascal na epígrafe com que abre o livro –, inquirindo sobre suas razões e o que fazer ante uma vida sem artificios. E como se oscilasse entre a negligência e a transgressão, o homem – também o poeta? – também o leitor? – não sabe mais a quem imputar responsabilidade. E quanto mais se despe, não encontra senão desvio, imprudência, crime, hesitação, prejuízo, seu inventário incontornável. A razão nos enche de martírios? Não nos alimentamos de outra coisa, senão de culpa? Será esta nossa radiação de fundo?

Em nossas conversas virtuais, resolvi indagar sobre algumas questões que sempre me pareceram pertinentes aclarar na poética de Carlos Barbarito, assim que em uma tarde de abril trocamos essas luminosas palavras:

FM | De que forma a tua poesia mantém as relações mais íntimas com o Surrealismo? Através das técnicas, através da expansão da consciência, através de um fluxo filosófico, como?

BC | Estou ciente de uma parte, talvez mínima. O resto é desconhecido para mim. Quero dizer que posso dar conta da minha poesia até um certo limite e a partir daí me é impossível dizer qualquer coisa, qualquer coisa. Não tenho nenhuma chave, não conheço nenhuma fórmula para iluminar o lado escuro do meu trabalho. O que eu sei sobre ele? Um trabalho obsessivo, uma repetição de figuras, palavras, imagens. Como um martelar contínuo na mesma pedra até que faíscas sejam causadas. Agora, novamente, descendo das primeiras camadas para as profundezas, um segredo que não é revelado. O que, caro Floriano, não quero que seja revelado. E por mais que eu quisesse, eu resistiria a revelá-lo. Porque é esse segredo, esse centro ou núcleo que alimenta minha poesia e me alimenta. Nas horas em que atendo outras obrigações, uma força superior me conduz do cabelo ao papel em branco, à tela. Ele me dita o primeiro verso, excepcionalmente também o segundo, e me deixa a tarefa, aliás nada fácil, de completar o poema. Uma força que é uma voz, interna ou externa. Escrevo por prazer ou contra mim mesmo? Será que algum dia vou parar de fazer isso? E se eu fizer isso, o que será de mim? Talvez, e agora mais do que nunca quando a morte nos cerca e nos fecha em todas as suas formas, escrevo para afirmar a vida, minha e de todos. E, também e sobretudo, escrevo porque estou vivo e vou morrer.

FM | A tua intensa relação com as artes plásticas leva-me a perguntar, como vê as relações, ao longo de um século, mas sobretudo hoje, entre a imagem plástica e a imagem escrita?

BC | Sempre senti uma atração pelas artes visuais. Quando eu era muito jovem, costumava copiar desenhos de revistas com lápis na mão. E sobretudo copiar as imagens das cartas. Uma tarde meu pai me deu uma enciclopédia. Lá, algumas folhas coloridas com obras de arte universal e entre elas Rubens e Picasso. O primeiro sinal de uma constante na minha vida: um olhar para o clássico e outro para a vanguarda, a arte moderna. Nos meus poemas, velados e não, os dois olhares se juntam, se misturam. Agora, Floriano, minha pretensão de ser pintor acabou em fracasso total. Voltei-me para a palavra escrita e depois de muito esforço, depois de décadas, encontrei uma maneira pessoal de dizer que, como alguém notou, ela mantém um tom bíblico. Era um Antigo Testamento, com cheiro de mofo, que estava na minha antiga casa em Pergamino, uma das minhas primeiras leituras. Fiquei fascinado ao ler *Gênesis*. Mas me afasto da sua pergunta. Eu volto para ela. Acredito que a relação mais íntima entre a imagem plástica e a imagem escrita está na colagem. E é reafirmado pelo livro que, com colagens de Sergio Bonzón, ele e eu publicamos há pouco tempo. Nesse livro, *Matéria desnuda*, acredito, percebe-se uma troca entre as duas imagens, um diálogo íntimo. A colagem me atraiu por muito tempo. Gostaria de ser collagista, como Juan Gris (penso no seu “Os Cegos”), reunindo fotografias, desenhos, palavras no mesmo

lugar. Mas, repito, sou um fracasso como artista visual. E se meus poemas fossem uma espécie de colagem, na qual convergem anseios, sonhos, medos, dúvidas e certezas?

Parte 3

Diário das aproximações insólitas

Uma sombra apascentando o milagre recurvado que prenuncia um tema refeito de tantas quedas, um sinistro atentado da vida que sequer desconfia o quanto que podemos retornar a esses pontos inexatos onde os retratos costumam surgir. Uma árvore ampliada dentro e fora das molduras do tempo. Nossa conversação em um círculo íntimo onde as classes sociais se tornam inimagináveis. Muitos já não recordam quantas vezes o mundo esteve por evadir-se da própria natureza impregnada de vertigens e vícios convencionais. Os laços afetivos convertidos em cadarços fortemente amparados em inevitáveis tropeços. Haverá sempre a ilusão de que uma noite se destaca sobre as demais, a noite em que damos início a uma nova contagem digressiva. A comunidade doméstica da ironia. A memória arrogante da promiscuidade. Os dias perturbam a origem insegura do espírito. Nós escrevemos na pele dos espelhos aquelas palavras que só podem ser decifradas ao contrário. Uns acreditam tratar-se de destino. Outros riem e mergulham na arte desses mesmos espelhos.

Sade e os prazeres mais doces da vida *Uma conversa com Eliane Robert Moraes*

A ensaísta e tradutora Eliane Robert Moraes (São Paulo, 1952) é autora de um volume intitulado *Lições de Sade. Ensaios sobre a imaginação libertina* (2006), livro que reúne ensaios sobre o tema, publicados entre 1999 e 2005 na imprensa brasileira. Eliane já havia publicado outra obra sobre o divino Marquês, *Sade – Uma felicidade libertina* (1994), além de ter traduzido Georges Bataille (*História do olho*, 2003). Em nosso diálogo, conversamos um pouco sobre os dois autores, considerando suas afinidades.

FM | Diversas são as maneiras com que muita gente se aproxima de Sade. Lembro aqui uma declaração de Luis Buñuel, ao dizer que se sentiu essencialmente atraído pelo pensamento ateu. Em teu caso, o que primeiro te chama a atenção nesta ainda hoje controversa figura?

ERM | O que mais me atrai em Sade é essa *ruptura com o mundo* que sua literatura opera, na tentativa de despertar e colocar em jogo virtualidades humanas ainda insuspeitas, valendo-se da imaginação para aceder aos domínios do impossível. Por isso mesmo, minha leitura da literatura sadiana sempre privilegia a força imaginativa, fazendo eco a uma conhecida passagem das *120 journées* que afirma: *toda felicidade do homem está na imaginação*. Assim, busco compreender o pensamento de Sade por dentro, a partir de seus próprios princípios, acreditando que ele funda um domínio único de expressão, alheio às exigências de coerência, sejam elas formais ou conceituais, sejam elas literárias ou filosóficas. Meu lugar de leitura está comprometido, antes de mais nada, com a fantasia do escritor.

FM | Em um breve comentário acerca do livro *Sade contra o Ser Supremo*, de Philippe Sollers, observas que os textos que compõem esta obra, *escritos em tom de manifesto, eles pecam pela superficialidade com que abordam as diferenças entre as ideias do marquês e outros pensamentos, o que, por certo, exigiria um rigor do qual o autor julga poder prescindir*. Eu pediria aqui um detalhamento maior sobre a referida superficialidade, bem como a tua ideia do significado de Deus para o marquês.

ERM | Nesse livro, Sollers tenta dar continuidade às ideias sadianas, substituindo a refutação de Deus pela recusa do culto ao Ser Supremo, tão caro aos revolucionários de 1789. Para tanto, ele coloca o sistema sadiano em oposição aos grandes pensamentos dos séculos XIX e XX, como os de Marx, Freud e Sartre que, segundo sua visão, ainda seriam tributários da *religião laicizada e estatal*

instaurada depois da Revolução Francesa. Ora, além de ser um recurso anacrônico, Sollers propõe como desdobramentos lógicos da ideia de Ser Supremo os complexos conceitos de *Espírito*, *Sujeito Transcendental*, *Coisa em Si* ou *Inconsciente*, sem atentar às particularidades que os distinguem entre si. Trata-se de uma atitude intelectual apressada, equivocada e leviana.

Como proponho no texto “O gozo do ateu”, acredito que o ponto de partida do ateísmo de Sade é o desamparo humano. Ninguém nasce livre; o homem, lançado ao mundo como qualquer outro animal, está *acorrentado à natureza*, sujeitando-se como um *escravo* às suas leis; *hoje homem, amanhã verme, depois de amanhã mosca* – tal é a condenação que paira sobre a *infeliz humanidade*. Ciente de que as religiões nascem desse triste destino, o devasso sadiano prefere admiti-lo sem escapatórias, procurando superar esse desamparo primordial pela via do erotismo. A volúpia, ensina o libertino, é o único modo que a natureza oferece para atenuar o sofrimento humano.

FM | Há um largo capítulo de teu livro dedicado especificamente à libertinagem em sua perspectiva filosófica. Que referências podemos encontrar, no Brasil, em termos de percepção, prática e desdobramento dessa linhagem voluptuosa?

ERM | Há alguns grandes leitores de Sade no Brasil, mas estão dispersos. De modo geral, podemos encontrar um traço sadiano em grande parte dos autores que se vincularam, de uma forma ou outra, ao pensamento surrealista. Penso em Jamil Almansur Haddad, em Claudio Willer, em Contador Borges, em Jorge Mautner, no Zé Celso e no Teatro Oficina, só para citar alguns dos nomes mais significativos. Entre eles destaca-se a figura singular de Roberto Piva, que tem um poema genial intitulado “Pornosamba ao Marquês de Sade”.

FM | Há também aquele poema intitulado “Homenagem ao Marquês de Sade” (Piazzas, 1964), em que ele conclui dizendo que Sade o dilacera e protege *contra o surdo século de quedas abstratas*, o mesmo século que Apollinaire previra ser dominado por Sade. Onde mais está presente Sade, confirmando-se tal previsão, em um raro como Roberto Piva e sua obra tecida em *constante vigília*, ou no acento equívoco de um Serge Bramly em seu romance *O terror na alcova*?

ERM | São dois opostos. Enquanto o poema de Piva é iluminado, ampliando a visada do marquês, o romance de Bramly é definitivamente equivocado. Ao colocar lado a lado o prisioneiro Sade e alguns dos personagens de *La Philosophie dans le boudoir*, Bramly reduz o sistema sadiano às ocorrências biográficas do autor. Com isso, *O terror na alcova* acaba por confundir a condição de vítima com a de libertino; equívoco inadmissível considerando-se que é justamente a partir da

contraposição entre essas duas figuras – tipos absolutos, irredutíveis um ao outro, como são Justine e Juliette – que Sade projeta sua ficção de um homem completamente livre.

Com esses pressupostos em mente, não é de estranhar que Bramly manifeste outro senso comum, este ainda mais grave, que insiste em considerar o marquês como precursor da suposta *liberdade sexual* contemporânea. Tudo se passa como se o liberalismo político tivesse enfim conquistado tal estágio de garantias individuais que, hoje, qualquer *indivíduo normal* seria capaz de realizar seus desejos sexuais sem o menor constrangimento. Tudo se passa como se a insaciável erótica de Sade pudesse ser substituída pelas prateleiras de uma *sex shop*, reduzindo toda fantasia à circulação das mercadorias.

FM | Tradutora de Bataille que és, isto me leva a indagar sobre o excesso ou recusa à abstinência nos dois autores. Como estabelecer parâmetros entre o êxtase e a emoção sexual considerando o que defendiam ambos, Sade e Bataille? Em que exatamente se distinguem?

ERM | Valendo-me de uma concepção do próprio Bataille, acredito que se trata aí de escritores cuja literatura se caracteriza por expressar uma *hipermoral*. Ou seja, trata-se de um pensamento que busca *descobrir na criação artística aquilo que a realidade recusa*. Ao realizar tal exploração fora das dimensões éticas ou morais, esses autores abrem mão de todo e qualquer escrúpulo da tradição humanista para discorrer sobre aquilo que nega os princípios desse mesmo humanismo. Para tanto, eles se impõem a tarefa de ouvir a voz dos algozes, considerando seus motivos, e até mesmo a sua falta de motivos, de forma a construir uma cumplicidade no conhecimento do mal. Nesse sentido, podemos advogar mais uma aproximação do que uma distinção entre Sade e Bataille.

FM | Não havia acaso no Surrealismo um tipo de sublimação do amor, uma libertinagem poética cuja referência a Sade estava longe de integrá-lo ao viver?

ERM | Com certeza. Há em boa parte dos autores surrealistas uma certa ideia de redenção pelo amor que não se encontra, jamais, em Sade. Acho que a leitura surrealista do *divino marquês* concentrava-se, sobretudo, nos domínios do desejo. O que atraía os membros do grupo em direção ao pensamento sadiano era justamente a onipotência do desejo, que os escritos do marquês não só cultivavam como também exaltavam nas dimensões mais imperiosas, radicais e violentas. Aos olhos dos surrealistas, essa exaltação se revelava ao mesmo tempo lúcida e irracional, reafirmando a relação entre erotismo e liberdade que estava no centro das convicções do grupo.

FM | Referindo-se às aspirações do Surrealismo, disse certa vez Robert Desnos que estas haviam sido formuladas essencialmente por Sade, por ter sido ele primeiramente a entregar *a vida sexual integral como base para a vida sensível e inteligente*. No posfácio do 2º vol. da *Poesia Completa* de Roberto Piva, observas a insensatez de uma escrita *que insiste sem cessar nas próprias obsessões, reiterando o mote transgressivo para deixar a descoberto o princípio de subversão que une definitivamente o sexo à poesia*. Nos dois casos, até que ponto interessa distinguir perdas e ganhos de linguagem, ocasionados justamente pela obsessão de um projeto maior que extrapola os domínios da própria linguagem?

ERM | Acredito que haja aí uma contradição produtiva que vale tanto para os escritos dos surrealistas franceses quanto para a poesia de Piva. Num dos artigos incluídos em *La part du feu*, Maurice Blanchot toca nesse ponto ao dizer que, apesar das suas furiosas invectivas, *o Surrealismo aparece principalmente como uma estética e se mostra primeiramente ocupado com as palavras*.

Por trás dessa aparente inconseqüência estaria a proposta de *liberar* as palavras que os surrealistas teriam realizado em duas direções. De um lado, na tentativa de aproximar a linguagem e a liberdade humana até o ponto de transformá-las na mesma coisa: *penetro na palavra, ela guarda minha marca e é minha realidade impressa; adere à minha não aderência*. De outro, no reconhecimento de que havia uma espontaneidade própria das palavras, de tal forma que elas poderiam se liberar por si mesmas, independentes das coisas que expressam, agindo por conta própria e recusando a simples transparência.

Ora, persistindo nessa ambigüidade, os surrealistas foram levados tanto a desprezar a escrita em função da vida quanto a afirmar sua importância no próprio ato de viver: *escrever é um meio de experiência autêntica, um esforço mais do que válido para dar ao homem a consciência do sentido de sua condição*.

FM | Em um comentário ao tabelião Gaufridy, disse Sade: *são minhas desgraças, meu descrédito, minha posição que aumentam meus erros, e enquanto não for reabilitado, tudo de mal que acontecer nas redondezas será sempre atribuído à mesma pessoa: o marquês de S*. Porém até que ponto Sade teria se beneficiado desse estigma, de tal maneira que sua reabilitação pudesse vir a ser um obstáculo na influência de sua obra?

ERM | Não acredito que tal estigma tenha resultado em benefício. Antes, penso que ele serviu para transformar Sade em uma *marca*. Vale lembrar que não é nada pequeno o aparato pornográfico que leva seu nome, abrangendo revistas, filmes e, ainda, as edições do gênero que seus livros acabaram por inspirar. No perverso mundo contemporâneo, caracterizado por uma vertiginosa circulação de mercadorias, o marquês transformou-se até mesmo em marca de um

champanhe francês, tornando-se objeto de incansáveis e descabidos apelos de *marketing*! Apesar disso, a obra sadiana sobrevive a seu estigma e, se isso acontece, é porque o pensamento de Sade permanece como um grande enigma.

FM | Em um extraordinário estudo sobre Sade, Alexandrian destaca que *o ideal da heroína sadiana é a puta transcendente*. Já me dirás se estás de acordo, porém eu principalmente gostaria que comentasses algo sobre a composição de personagens na obra de Sade, inclusive atentando para a mescla de características que buscava junto ao próprio ambiente social de seu tempo. Penso aqui também no mesmo Alexandrian ao dizer que *a história fornece a Sade um quadro negro que este reveste com brilhantes ornamentos de estilo*.

ERM | Concordo em gênero e número. Muitos intérpretes da obra sadiana, ofuscados pela imaginação delirante do marquês, deixam de atentar para o fato de que o romancista propõe-se também como historiador. Como esquecer a paixão de Sade pela história? Ora, não define ele como *historiadoras* as quatro prostitutas que relatam as paixões das *120 journées* a partir de sua experiência nos bordéis parisienses?

É como se não pudéssemos aceitar que o *inconcebível* da literatura tivesse sido realmente concebido na história; em que medida isso ocorre, não sabemos; porém, as histórias dos libertinos setecentistas provam que não foi Sade quem introduziu a crueldade na libertinagem. Ele é o primeiro a alertar disso, insistentemente, recorrendo de forma exaustiva a exemplos históricos. A questão, certamente, não é descartar a prodigiosa imaginação de Sade; mas, abordar sua obra a partir da história pode trazer surpresas para os estudiosos que, muitas vezes, ignoram tal associação. Como ignorar, por exemplo, a relação entre a Sociedade dos Amigos do Crime e as inúmeras sociedades secretas libertinas que se formam na França a partir do século XVIII?

FM | O epíteto *Divino Marquês* me recorda uma passagem do *Ecce Homo*, em que Nietzsche defende que *o divino não consistiria em chamar a si a punição mas os erros*. Para além da incitação à liberdade total, estaria Sade empenhado em descarnar a tragédia de uma sociedade cuja hipocrisia confundia virtude e vício? Neste sentido, seria o oposto de Restif de La Bretonne, considerando que este declarava venerar a *Virtude no Vício*?

ERM | Aqui também temos um par de opostos. Nosso aristocrático e erudito marquês não vê nada que lhe interesse em Restif, marcando de forma bastante clara sua distância com o tipo de literatura produzida por este plebeu. Já em 1783, antes mesmo de escrever seu primeiro romance, encarcerado em Vincennes, Sade envia uma carta à marquesa encomendando-lhe alguns livros, e adverte: *Sobretudo*

não compreis nada de Restif, pelo nome de Deus! É um autor da Pont-Neuf e da Biblioteca azul, de quem seria estranho que imaginásseis enviar-me qualquer coisa.

A hostilidade, porém, não é unilateral. E, se as palavras de Sade podem sugerir apenas uma avaliação estritamente literária, as críticas de Restif ao autor de *Justine* mostram que estão mesmo em jogo diferentes concepções de libertinagem: *Ninguém ficou mais indignado que eu com as obras do infame Sade*, diz ele no prefácio a *l'Anti-Justine*.

FM | Disse Sade: *O homem nasce para gozar e só através da libertinagem conhece os mais doces prazeres da vida: só os tolos se contêm*. Observando a maneira como Octavio Paz foi paulatinamente se distanciando de Sade, não haveria aí uma maneira de preservar-se a si mesmo, distanciando poeta e pensador, escapando de toda sorte de exceção ou capricho?

ERM | É possível que sim. Passado um quarto de século desde a publicação de seu primeiro ensaio sobre o marquês, Paz realmente distancia-se de suas proposições iniciais, voltando um olhar bem menos benevolente ao que ele chama de *incômodo interlocutor*. Sua visada concentra-se então em outro princípio do sistema libertino, precisamente aquele que traduz *um mais além erótico*: a negação universal. Ou, numa só palavra: o Mal. Ora, ao investigar a exigência de negação que orienta a ficção sadiana, o escritor mexicano realmente assume mais sua *persona* de pensador do que um poeta. Mas, cumpre dizer, ele nunca perde o vigor da palavra.

FM | Esquecemos algo?

ERM | Tomara que sim! Dessa forma, deixamos uma nova conversa no horizonte.

Xavier Forneret – O homem que se alimenta da própria existência⁴³

Fracaleza Drinks, julho de 2014.
Querido Eclair

Antes de tudo tenho aqui muito a te agradecer pela descoberta de Xavier Forneret. Narrador, dramaturgo e poeta nascido e falecido na francesa Beaune (1809-1884), a exemplo de muitos autores situados como românticos, foi absurdamente tocado por um quase completo obscurantismo, não fosse pela lembrança de André Breton ao incluí-lo em sua *Antologia do humor negro*.

Se recordas bem, na revista *Minotaure* # 10 (1937), lemos as palavras de Breton:

Não hesitamos em sustentar que há um caso Forneret cujo enigma persistente justificaria hoje pesquisas pacientes e sistemáticas: donde vem que o autor de umas vinte obras tão singulares tenha passado quase completamente despercebido; como se explica a extrema desigualdade de sua produção, onde o achado mais autêntico se emparelha com a pior repetição, onde o sublime o disputa com o ingênuo, de sorte que a originalidade constante da expressão não cessa de descobrir frequentemente a indigência do pensamento; quem foi esse homem de quem todo o comportamento exterior parece ter tido por objeto atrair a atenção da multidão, que sua maneira de escrever não podia deixar de lhe alienar, esse homem assaz orgulhoso para mandar passar nos jornais esse anúncio de um dos seus livros: “A nova obra de Xavier Forneret só será entregue às pessoas que enviarem seus nomes ao tipógrafo, Sr. Duverger, rua de Verneuil, e após exame de seus pedidos pelo autor”, e assaz humilde para, ao fim de várias de suas obras, desculpar-se de sua incapacidade e solicitar a indulgência do público? Em diversos aspectos essa atitude não deixa de apresentar analogias impressionantes com a que adotará mais tarde Raymond Roussel. O estilo de Forneret é, além do mais, daqueles que fazem pressentir Lautréamont assim como seu repertório de imagens audaciosas e totalmente novas já anuncia Saint-Pol-Roux. Um poema como “Jeux de Mère et d’Enfant” [Brincadeiras de Mãe e Filho], em Vapeurs ni vers ni prose [Vapores nem verso nem prosa], antecipa-se com uma ingenuidade desconcertante sobre a ilustração clínica das teorias psicanalíticas de hoje.

Os erros e acertos deste homem que circulava com desabusada soltura entre a ideia de um sonho pensador, o humor negro e a evocação sarcástica a personagens da história com os quais estava em franco desacordo, mesclam-se aos acertos e

⁴³ Prefácio do livro *Nada, seguido de Alguma coisa*, de Xavier Forneret, tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Santa Catarina: Edições Nephelibata, 2015.

erros de sua própria vida, pois nessa relação entre escrito e escândalo podemos situar a singularidade de Forneret, tanto quanto a paixão que tenha despertado em Breton.

É possível vê-lo como um dândi, percorrendo sua biografia, educado ainda em criança em uma amplitude de conhecimentos, que lhe permitiria tanto polemizar na política quanto flunar pela execução e composição musical – orgulhava-se de seu autêntico *stradivarius* –, em nenhuma de suas atividades deixando de ser, em essência, um excêntrico, um transbordante, o que certamente o levou também a ser um descuidado ou, como diversas vezes foi acusado, um burguês conformista. De origem rica, condição dada graças à cultura de vinhedos por seu pai, Forneret não hesitou em comprometer tal fortuna ao custear não apenas a edição de seus livros como a produção de suas peças teatrais. Mais de sua biografia nos leva ao coração de suas excentricidades: da capa de veludo e do chapéu de Necromante com que circulava pelas ruas de Beaune até a residência em uma torre gótica onde se dizia que Forneret dormia em um caixão estofado.

Extravagâncias que se encaixavam à perfeição na época, o fato, querido Eclair, é que assim como em sua vida também encontramos traços, na obra de Forneret, que tornam quando menos intrigante uma fertilidade estética invulgar, em especial pela soma de referências e ousadias, muito embora, como recorda Breton, tenha nesse caldeirão consumado algumas receitas aquém de quaisquer valores poéticos. Bem lembramos, em nossas conversas, que a certa altura, disse Breton que Forneret era *surrealista nas máximas*, e o confirma Fernand Cheffiol-Debillemont ao destacar que ele tinha *o dom do atalho*. Somando as duas leituras, creio que concordamos que ao nosso poeta lhe tocou ser, de algum modo, um dos prenunciadores da poesia moderna.

Um prenúncio dado pelo excesso e a desordem com que sua obra se expôs. Recordemos antes que a montagem de algumas de suas peças – dramas e comédias burlescas –, assim como a publicação de alguns de seus provocantes livros, fertilizaram uma rejeição de ordem diversa: público, crítica, pares. No entanto, vemos ali ressaltados em um grau arritmico voraz, um conjunto de experiências que regeriam o espectro positivo de uma singularidade na voz de Xavier Forneret: dos recursos linguísticos à tipologia, da exploração de aspectos como o inconsciente, o imaginário, o mundo onírico à picardia ao descarnar a época em que vivia, incluindo a si próprio. Forneret bem poderia ser indiciado como um dos responsáveis pela modernidade, não fosse o fato de que sua ação criminal passou quase por completo despercebida.

Autores de maior e menor importância, neste mesmo período, foram e seguem sendo lembrados, referidos, diluídos, mesmo com obra tão oscilante quanto a de Forneret, recordando a observação de Breton. A memória carece de explicação. Ninguém sabe ao certo o que garante a perenidade ou o ostracismo dos fatos aos olhos da memória. Em 1992, o cineasta Shimako Sato dirigiu um filme intitulado

Tale of a vampire, onde a certa altura, cena em uma biblioteca onde alguém folheia livro de um impensável Xavier Forneret, a troco de nada surge a referência a um poema deste autor em que um homem faminto come a própria mão. Vamos ler aqui o poema:

UM POBRE VERGONHOSO

*Ele a tirou num triz
De seu bolso furado,
e a pôs sob seu nariz;
E, após tê-la bem olhado,
disse: “Ó, Infeliz!”*

*Ele a soprou então
com seus úmidos lábios;
Quase sentira uma apreensão
De um terrível adágio
Que veio tomá-lo no coração.*

*Ele a molhou
Com uma lágrima gelada
Que derreteu por azar;
Sua câmara estava vazada
Muito mais que um bazar.*

*Ele a esfregou
Sem torná-la esquentada,
Tão pouco ela a sentia;
Pois, pelo frio pinçada,
Ela se esvaía.*

*Ele a pesou
Como se pesa uma ideia,
Apoiando-a no ar pobre.
Depois a mensurou
Com fio de cobre.*

*Ele a tocou
Com seu lábio enrugado.*

Com um pavor infame
Ela soltou esse brado:
Adeus, beija-me!

Ele a beijou,
E, após tê-la cruzado
Sobre o relógio corporal,
Que tocava, mal ajustado,
Um surdo acorde musical.

Ele a apalpou
Com uma mão determinada
A fazê-la morrer.
—Sim, é uma bocada
que pode nos satisfazer.

Ele a dobrou,
Ele a quebrou,
Ele a pousou,
Ele a cortou;
Ele a lavou,
Ele a carregou,
Ele a grelhou,
Ele a devorou.

O fato é que Forneret suscitou a exploração da excentricidade em que converteu a própria vida. Eu penso, Eclair, que nele os abismos que em muitos separam sonho e vigília, realidade e imaginário, se encaixam de tal modo que o delírio aparente de sua criação talvez seja uma pista falsa. Veja bem, ao escrever este intrigante texto que aqui traduzes com Odúlia Capelo, *Rien*, ele convoca Byron e Young que acabam por, juntos, louvar, da forma mais sarcástica possível, o gênio de Voltaire. Logo acrescenta, a título de *Alguma coisa*, um par de cartas que aludem a uma indefinição editorial de *Rien*. Por último, completando a trilogia em que consiste o presente livro, lemos uma espécie de visualização sonora do que o título aponta como um *diamante da relva*. O que temos, afinal?

Eu creio, como Lautréamont e Breton, na voragem do inesperado. Quando penso em Surrealismo o primeiro arripio que me vem à pele é o que me leva a um mergulho no inesperado, muito mais do que a eventual matriz de um cansaço ante o previsível. Talvez Forneret tenha sido um dândi, não mais do que isto, porém

não importa. Tampouco podemos investigar acerca de parte de sua obra dada como perdida. Em 2013 em Paris, pela Presses du Reel, foram editados dois amplos volumes com a obra completa. Teatro, poesia, música, r cita, aforismos, contos, romance, vida cotidiana. Assim   apresentada pela editora sua fornalha criativa.

Forneret me parece, querido Eclair, muito mais o pensador de sonhos, do que um defensor do sonho pensador. Se fez da pol mica ou da excentricidade a própria vida,   porque não há outra razão de viver senão duvidar da existência. Isto nos leva a uma máxima que de alguma forma se aparenta com a imagem de um faminto que devora a própria mão: a de um homem que se alimenta da própria existência.

Por último, entendo que esses vislumbres de sombras, essas descobertas de enredos entranhados em ângulos invisíveis da história, além do gozo de libert los e de nos saciar a leitura, trazem consigo a fun o primordial de constantemente reescrever a história. Afinal, não   outra coisa o que faz a memória.

Obrigado, querido.

Abraxas

José María Eguren – A exaltação lírica de toda uma vida

Dou início a estas minhas anotações sobre a obra de José María Eguren (1874-1942) com uma afirmação que a muitos pode soar como uma profanação: a zona essencial de iluminação poética dessa obra se encontra em suas fotografias, aquarelas e, em especial, em sua prosa reflexiva. Na magia confluyente desse ambiente plástico e reflexivo é que o poeta peruano alcançou suas mais renovadoras páginas poéticas. Especialmente na fotografia e nos artigos para imprensa ele apresenta um valor estético bastante singular e surpreendente para a época. No entanto, a sua poesia teve melhor sorte em termos de circulação, sobretudo internacional, projetando-o como notável poeta simbolista, para alguns, e até mesmo como precursor do Surrealismo, para outros. Evidente que tenho em conta a queixa de Américo Ferrari, em seu livro *La soledad sonora* (2003), ao dizer:

Hoje, após três quartos de século, embora em geral o extraordinário valor de sua poesia seja reconhecido pela “gente do ofício” e pelos críticos entendidos, é fato que além dessas capelas Eguren permanece um poeta quase ignorado: seu nome mal transpôs as fronteiras de sua pátria, e sua poesia nem mesmo isto, pelo menos se pensarmos em Europa.

Talvez esteja correto Ferrari ao deduzir que o principal motivo desse desconhecimento seja a própria condição secreta, hermética, da poesia de Eguren. Mesmo assim, há que por essa condição em equilíbrio com outro aspecto, que é a propensão natural da poesia a tornar-se fonte de convívio demasiado exigente, afastando-se, ao longo do século XX, principalmente, do leitor comum, seja por razões sociológicas ou por puro exercício de pedantismo.

Gostaria inicialmente de tratar dessa proximidade entre Eguren e Surrealismo. Quando Stefan Baciu publica sua *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1981), ali estabelece uma série de equívocos acerca do tema que obrigam a correção por parte de qualquer um que resolva tratar do tema com um mínimo de equilíbrio. No que diz respeito especificamente ao peruano José María Eguren, o feixe de desacertos ou afirmações suspeitas confunde lírica e narrativa, desconsidera cronologia de publicação de obras, delira sobre o ambiente estético a que realmente pertence o poeta, tudo isto movido pela obsessão de Baciu de criar uma condição precursora do Surrealismo no continente americano. Esta sua impertinência irresponsável é falha na raiz, pois sendo o Surrealismo um movimento que rompe – como cabe, a rigor, a toda manifestação artística autêntica – com as barreiras geográficas, Paris funcionando como o grande centro de confluências de todos os visionários de uma época, é incabível falar de precursores apontando países no mapa-múndi. Há precursores do Surrealismo, porém não chilenos, japoneses, australianos ou húngaros. Simplesmente

precursores do Surrealismo. Da ordem de um Lautréamont, por exemplo, para referir-me a um grande visionário nascido no continente americano.

O caso de Eguren é impensável até mesmo do ponto de vista cronológico. O poeta peruano publicou sua poesia em 1911, 1916 e 1929. Esta poesia é profundamente marcada pela estética simbolista, seja do ponto de vista do léxico, temas, recursos formais, grau de hermetismo etc. Ao contrário do que afirma Baciú, não há contradição na leitura simbolista que se faça dessa poesia. Há sim, e aqui cabe uma vez mais recordar Américo Ferrari, uma singularidade no simbolismo de Eguren, quando nos lembra que no poeta peruano se destaca *uma verdadeira vontade de possuir até o esgotamento o mundo dos sentidos e das formas visíveis, porém tornando-a essencial, despojando-a de sua ganga de matéria, por um lado, e, por outra, dos conceitos e preconceitos que associam pertinazmente as coisas e seres do mundo com funções e manipulações sociais e instrumentais*. Porém, essa particularidade é fruto de uma agitação interior do próprio poeta, basta segui-lo em suas anotações, ao dizer: *Não me produzo como filósofo, mas sempre como poeta. Minha errância cria um clima ávido por descobertas*, ou seja, é fruto de uma exaltação visionária de sua própria vida, poeta isolado dos artifícios urbanos e da trama literária, porém profundamente inserido na realidade do símbolo, na vibração fascinante da escrita em sua busca incessante de descobertas.

Pontuemos alguns aspectos em geral esquecidos em relação a essa avidez criativa do poeta. Em 1923, como recorda Ricardo Silva-Santisteban na cronologia que preparou para edição venezuelana (*Obra poética. Motivos*, 2005), Eguren *fabrica uma câmara fotográfica diminuta do tamanho de dois centímetros com a qual imprime uma grande quantidade de fotos, que agora nos deslumbram por sua nitidez e conservação, apesar do tempo transcorrido, aspecto que também nos mostra o poeta como um adiantado de seu tempo, pela técnica e pela estética com que realizou esta arte, da qual deu testemunho escrito no motivo “Filosofia do objetivo”, em 1931*.

Deixemos a palavra com o próprio Eguren, ao refletir sobre a arte fotográfica:

Vemos frequentemente desfigurações fotográficas ou embelezamentos milagrosos, semelhantes a criações súbitas. Há aquelas tão caprichosas que surpreendem, como se agentes desconhecidos as confeccionassem com um estranho poder. Há negativos que parecem zombar do fotógrafo e outros tão belos que chegam até nós como um presente, insólito de tão perdurável. Os desenhos vanguardistas abundam nessas aparições. Verdadeiros encaixes, dissociações harmônicas, seres inesperados, como se fossem produtos de raras vidências, de um dispositivo mágico. A cada dia se aperfeiçoa a câmara, a cada dia ela nos brinda com valiosas surpresas. A importância da fotografia cresce sem dilação.

Há também que mencionar sua aventura pictórica, experiências esparsas com aquarelas e carvões com um valioso caráter inovador. Como recorda Ricardo

Silva-Santisteban, Eguren eleva-se sobre os movimentos pictóricos do momento para se manter na corrente viva da pintura de nosso tempo que, a partir do cubismo, se desenvolveria com maior audácia e originalidade, em seguida situando que no artista peruano se produz uma renovação pictórica de maneira intuitiva, porém que passou desapercibida entre nós pelo extremo primor de sua execução e por se tratar de uma tentativa de tom menor que acabou se esquivando da perspicácia de nossos críticos de arte oficiais.

No caso da prosa reflexiva, os artigos inicialmente publicados datam de janeiro e fevereiro de 1930, em páginas da revista *Amauta* que dirigia José Carlos Mariátegui. Ali Eguren anota as primeiras observações sobre ideais estéticos. É ainda a visão de um simbolista, embora deixe claros os sinais de sua singularidade. Não esquecer que então já havia escrito e publicado toda a sua poesia em verso. Neste mesmo ano escreve apenas dois outros artigos, sobre música. Em 1931 está concentrada a publicação da quase totalidade destes seus hábeis exercícios críticos que somente em 1959 seriam recolhidos por Estuardo Núñez em um livro intitulado *Motivos estéticos*. Este conjunto de textos que possuem a particularidade de mesclar reflexão e alta voltagem lírica é o radical que faz de Eguren uma das vozes mais inspiradas de sua época. Quando pensamos na prosa mágica reflexiva de poetas como o mexicano Octavio Paz ou o cubano Severo Sarduy vemos o quanto Eguren pode ser considerado um parente próximo. Refiro-me a *El mono gramático* (1970), por exemplo, quando a seu respeito o próprio Paz havia concluído que o texto *não ia a parte alguma, a não ser ao encontro de si mesmo*. Penso ainda mais precisamente nas páginas para imprensa escritas por Severo Sarduy e que somente após sua morte foram reunidas em um volume (*Antología*, 2000) organizado por Gustavo Guerrero Jiménez. Temos aí, nos dois casos, certo grau de parentesco, o que não deve ser confundido com situar a Eguren como um precursor de ambos. O que se pode imaginar é o desdobramento que teria essa escrita do poeta peruano, se acaso ele sentisse a necessidade de lhe dar continuidade.

Importa observar que é exatamente aqui que começa a grande aventura renovadora da linguagem em José María Eguren. É o grande rompedor, melhor dizendo: aglutinador, de gêneros de sua época. Como recorda acertadamente o crítico espanhol Jorge Rodríguez Padrón, em delicioso e revelador livro intitulado *Del ocio sagrado* (1991), *o poeta desdobra o prosaico dentro poema; quer ver o poema a partir da prosa, e com esta desenvolver corporalmente seu segredo*. Também podemos dizer que provoca outras manifestações do poema nas aquarelas e na fotografia, especialmente neste caso porque Eguren – e aí reside sua condição de grande poeta – não se interessa pelas limitações de linguagem alguma. É importante destacar que este mesmo crítico observa à luz da poesia os motivos de Eguren, como se ali radicasse – com o que estou de completo acordo – sua fascinante conquista poética. Rodríguez Padrón distingue aspectos como fluidez e (busca de) clareza em uma escritura que se renova de forma atrevida ao visitar

áreas (até então) incomuns a seu território lírico. O ensaio de Rodríguez Padrón sobre Eguren é talvez a mais luminosa página crítica já escrita acerca deste poeta. Diz ali: *Sua escritura flui como movimento que não conclui no estatismo perplexo de um achado (detenção diante do abismo); mas tampouco se perde nas periferias inatingíveis do misterioso (esquecimento ou alienação).*

Em seguida adverte o quanto os motivos em Eguren assumem a verdadeira magia poética de sua contribuição à lírica hispano-americana, afirmando que

essa prosa não chega a anular o resplendor poético; este lhe exige como sua imagem simultânea. Não é consequência do hermetismo ou da indefinição em que aquela quis habitar, mas sim espelho onde se expande e multiplica o mistério, onde a contenção se torna análise igualmente luminosa.

O personagem crítico que cria sem nomear nessa prosa é uma espécie de andarilho, o *voyeur* que posteriormente encontraríamos em Severo Sarduy – situando como distintas as zonas de interesse de um e outro –, este igualmente singular caminhante, anotador de vertigens, assim como em Ítalo Calvino, especialmente em um livro como *Collezione di sabbia* (1984), reunião de seus textos para imprensa, acerca de temas os mais variados. No milagre da escrita se encontra sua própria revelação, a ramificação incessante de vertentes, visões, associações.

Mas voltemos ao ponto-Baciu, que se torna um *ponto básico* pela profusão de erratas. Antes que surja o Surrealismo, Eguren era um poeta simbolista, mesmo considerando as observações já anotadas que o individualizam no ambiente simbolista, com sua regularidade hermética e seus jogos de linguagem que incluem acentos na rima e no ritmo. A voz singular do poeta surge quando já se divulgam as ideias do Surrealismo e surgem não em forma de versos. Eguren tinha a mais plena consciência do Surrealismo. Não foi seu precursor ou seguidor. Era um contemporâneo do Surrealismo, a quem soube ler sem preconceito ou necessidade de adesão. Tudo em sua personalidade inquieta apontava na direção de novas provocações, como se quisesse testar até que ponto resistia a criação diante dos obstáculos de seu tempo. O que observa Rodríguez Padrón acerca dos motivos é válido também para as fotografias: *movimento expansivo que não evita o acaso dos encontros (vizinhança evidente com o Surrealismo), que assume – em sua ordem estrita – a livre alteração lógica do discurso como seu fluido principal.* E como Eguren precisamente via o Surrealismo? Vejamos um fragmento de artigo publicado em *La Revista Semanal* (“O novo anseio”, 1931), referindo-se às tendências da arte naquela ocasião:

O Surrealismo é a penúltima evolução, considerado como um realismo de realismo. Os prosélitos desta tendência, vendo a realidade mistificada por atavismos ou falsos rumos, propõem a verdadeira realidade poética, e buscam na vida tipos como a Nadja de Breton, tão transitória que se não a tivesse descoberto este escritor, nada conheceríamos da deliciosa menina. Porém se na realidade são descobertas belezas que parecem sonhadas, antes de tudo o Surrealismo é uma realidade de sonhos. Se hoje esta tendência é considerada como passadista, não se descobriu outra que lhe possa suceder.

Por vezes penso que me excedo em dar ao livro de Stefan Baciú uma importância à qual talvez ele não corresponda. É possível que não tenha circulado senão entre meia dúzia de apaixonados pelo tema, e todos tenham chegado à mesma conclusão minha acerca de sua completa inconsistência. No entanto, em um tema com tão escassa bibliografia como é o caso do Surrealismo no continente americano, eu me sinto responsável por denunciar o ponto de cegueira da visão do crítico romeno. Em 1969, o poeta Javier Sologuren publicou através de sua legendaria aventura editorial, Ediciones de la Rama Florida, um breve volume com um texto recuperado de Eguren: *La sala ambarina*. Anoto aqui o que escreveu Baciú sobre este brevíssimo texto de Eguren: “constitui um dos melhores exemplos de escritura automática, visão de sonho e pesadelo mesclado em um mundo metade real metade irreal”. Rejeita ainda que o editor o trate como conto. Já reli inúmeras vezes esta isolada narrativa de Eguren e não há sinais de sua escritura automática. Mesmo que seja confirmada a técnica de escritura, o texto é mesmo uma narrativa, nada fantástica, e inclusive inexpressiva no conjunto da obra do peruano.

Em uma dessas manhãs em que alguém acorda benevolente com o mundo, releio o capítulo do livro de Baciú dedicado a Eguren e ali ao final ele observa que o poeta construiu uma obra “feita de pedaços de sonho, visões noturnas, caixas de música e quadros em miniatura”. Esta afirmação recorda muito o ambiente daqueles artigos escritos por Ítalo Calvino sobre mostras fantásticas a que me referi anteriormente. O Surrealismo granjeou inimigos em muitas circunstâncias. Talvez o pior desses inimigos seja a parcela míope de seus aficionados. Baciú se dizia um defensor do Surrealismo. Não tenho dúvida em dizer que o Surrealismo passaria muito bem sem ele. Se acaso insisto em considerá-lo aqui isto se dá – reitero – pela lamentável escassez bibliográfica da poesia na América Hispânica, o que de outra forma levaria ao ralo os títulos inconsistentes, entre os quais ocupa posição cimeira a referida antologia de Stefan Baciú. Eguren não era um miniaturista inserido no espírito surrealista. Suas anotações críticas não eram aleatórias ou regidas pelo acaso. Como recorda Rodríguez Padrón, eram determinadas por uma necessidade de equilíbrio entre o sonhado, ou entrevisto, e a realidade.

Na tradição lírica do Peru a presença de José María Eguren possui um lugar que me parece inapropriado. A começar por certa insistência em sua ruptura com certos vícios modernistas imputados a Santos Chocano, seu contemporâneo. Duas perspectivas distintas, naturalmente, porém não entendidas por Eguren como adversárias, uma vez que lhe dedicou versos em que menciona a importância de Chocano em seus primeiros esboços poéticos. Não é no poema, cabe repetir, que radica sua profundidade renovadora. Como se trata essencialmente de um poeta, parece ocasionalmente natural que todos busquem justificativa estética para seus poemas. O poeta, no entanto, acabou por surpreender a todos, ao deslocar o eixo de leitura do fenômeno poético de sua época.

José María Eguren foi e não foi um grande poeta. Não escreveu um só poema que se possa recordar como renovador da lírica em seu tempo. Porém deixou uma série de escritos sobre temas que dizem respeito à criação no tocante à música, à pintura e à poesia, mesclados a suas ideias muito singulares acerca da filosofia e da estética, que o situam como um grande adiantado em seu tempo. Mas, sobretudo, o qualificam como um pensador lúcido acerca das relações entre criação e interferências externas. E um provocador no sentido de que as correntes que limitam a criação deveriam ser rompidas. Nisto consiste – e não se trata de um dado a ser desprezado – seu verdadeiro papel de inovador.

Brassaï & Picasso – A memória pitoresca

Em 1949 se publicou, inicialmente na França e logo na Inglaterra, o volume *Sculptures de Picasso*, reunindo mais de 200 fotografias das obras do artista espanhol, assinadas pelo húngaro Brassaï (1899-1984). O primeiro encontro entre fotógrafo e pintor se deu em 1943, por solicitação das Éditions du Chêne que, por motivos de falência, acabou não realizando o projeto. Durante a convivência com Picasso, Brassaï seguiu anotando diálogos, registrando situações, chegando a publicar, em 1964, *Conversations avec Picasso*, pelas Éditions Gallimard, livro que seria publicado no Brasil em 2000, pela Cosac & Naify, em tradução de Paulo Neves.

Impressiona a memória de Brassaï no que respeita aos detalhes tanto de cenas quanto das extensas falas reproduzidas. O húngaro radicado francês também escrevera retratos fascinantes de Henry Miller e Marcel Proust, sendo ainda, aos olhos de Picasso, um notável desenhista. Seu nome hoje se encontra entre os mais importantes fotógrafos do século XX. Miller observou seu raro dom de captar o clima das conversas.

Anotado em forma de diário, *Conversas com Picasso* abrange uma relação algo insólita registrada em dois períodos: 1943-1947 e um rápido encontro em 1960, incluindo ainda um *post-scriptum* (1960-1962) que recolhe conversas de Brassaï com algumas amigadas caras a Picasso. Refiro-me à condição insólita da relação pelo fato de que o temperamento intempestivo de Picasso relevou ali umas tantas situações dadas como inadmissíveis. Ao mesmo tempo, o livro apresenta um Picasso fascinante em sua integridade, em alguns momentos sendo visto como incompreendido pelos excessos de sua paixão pela arte.

Diz Brassaï: *Para ele, que quer comungar com a realidade, toda a realidade, a mais imediata, a mais vulgar, a menos pitoresca, a mais verdadeira, o ponto de vista artista lhe parece pobre e mesquinho.* Duas décadas depois, outro fotógrafo, Man Ray, observa: *Picasso me deu a impressão de ser um homem consciente de tudo o que passava a seu redor e no mundo em geral, um homem que reagia violentamente a todos os golpes, mas que tinha apenas uma maneira de se expressar: a pintura.*

Em uma de suas conversas com Brassaï, Picasso, sempre provocativo, suscitou: *A fotografia chegou na hora exata para liberar a pintura de toda literatura, da anedota e mesmo do tema... Em todo caso, certo aspecto do tema pertence doravante ao domínio da fotografia... Os pintores não deveriam aproveitar sua liberdade reconquistada para fazer outra coisa?*

Brassaï menciona as impossibilidades de entendimento entre Picasso e Surrealismo, baseando-se nas declarações de Breton à época, que corriam o risco de serem entendidas como o estipular de um padrão de desordem, convulsão, relação insólita com o real etc. Breton admitiu, em 1961, que o *indefectível apego ao*

mundo exterior, aliado a uma *cegueira que essa disposição acarreta no plano orgânico e imaginativo*, teria sido aspecto decisivo no impedimento de vínculo de Picasso ao Surrealismo. A particularidade é que Breton cessou os elogios à clarividência do pintor espanhol a partir do momento em que o mesmo recusou adesão ao Surrealismo.

No furor da época de que trata o livro de Brassai, em meio aos bombardeios constantes da 2ª Guerra Mundial, Picasso tinha relações com alguns surrealistas, Prévert, Queneau, Desnos, mas não lhe interessava estabelecer um vínculo que fosse com o que lhe cheirasse a permanência, a rótulo. Por razões distintas, pode-se dizer que Picasso e Artaud foram mais surrealistas do que muitos aderentes à causa.

Notícias da época? O zinco e o cobre das estátuas francesas que sabemos terem sido arrancadas de seus pedestais para conversão em material bélico, na verdade foram destinados não à construção de canhões, mas sim às obras do escultor Arno Breker, segundo Brassai *o protegido de Hitler e escultor oficial do Terceiro Reich*. Picasso chegou a cobrir de gesso peças de metal, para que as pudesse aproveitar em suas esculturas.

Quando Robert Desnos foi preso, em 1944, disse a Brassai que sabia que ele se deixara prender para não comprometer seus queridos. A Gestapo acabou com toda forma de vida naquela ocasião, espécie de agente laranja bombardeando uma Europa já desgastada. Em 1944 Picasso aderiu ao partido comunista. Escreveu uma peça de teatro, em 1945: *Le désir attrapé par la queue* (*O desejo apanhado pelo rabo*), título que consubstancia sua clarividência. Não era um tonto. Foi um dos artistas que souberam atravessar seu tempo.

O controverso artista assume uma coerência extraordinária neste livro de Brassai. A época que o livro abarca é um referencial raro para o entendimento dessas conturbadas relações. Escreveu seus textos com a mesma volúpia criativa com que pintava, desenhava, esculpia. Assim envolvia-se com suas paixões e assumia posições díspares, por vezes inaceitáveis. A coerência é estabelecida com base em um preceito. Em qual preceito basear-se para definir uma coerência na obra de Pablo Picasso?

Talvez Duchamp tenha razão ao dizer que a *única orientação possível em sua obra é um lirismo penetrante que, com o tempo, adquiriu acentos cruéis*. Sua personalidade, que se mescla de tormento e encantamento por essa expansividade infantil, está muito bem relatada na intimidade que privou o fotógrafo húngaro com o artista espanhol.

Vicente Huidobro – Um globo cheio de viajantes inauditos

Tinha a paixão de conjurar o imprevisito, provocar o inesperado e esperar o fortuito.
Volodia Teitelboim

Escrever sobre o chileno Vicente Huidobro (1893-1948) será sempre um desafio, em parte pela singularidade radical de sua obra, mas igualmente pela tentação de comentar a própria vida tão repleta de polêmicos incidentes. As duas fatias não entrariam em choque não fossem tumultuadas por pirotécnicas de toda ordem, incluindo as modalidades do preconceito e as provocações do poeta.

A primeira grandeza a ser evitada são os caprichos superlativos de sua influência na poesia moderna, não por inexistentes, mas sim por dedução do risco de diluição que acarretam. Outra boa fonte que não se deve considerar diz respeito às celemas ampliadas no tocante às discordâncias mais entranháveis e consistentes, em especial aquelas referentes aos surrealistas (não ao Surrealismo) e Pierre Reverdy, assim como a seu conterrâneo Pablo Neruda.

O orgulho da vanguarda poética na América Hispânica, aos olhos de uma academia enxovalhada, contenta-se em alardear retoricamente as proezas de três nomes, situando ao lado de Huidobro o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) e o peruano César Vallejo (1892-1938). Leitura que agrada mais à sanha de classificação do que faz jus à realidade poética dos 19 países que compõem essa rede inclassificável que é o mapa da cultura hispano-americana.

O tropel imaginativo de Borges à altura do Ultraísmo não corresponderia à defesa estética que assina em sua maturidade, de tal modo que não radica no verso a genialidade do argentino. Por razões distintas, poderíamos aqui acender uma polêmica ao dizer que Borges, unicamente no poema, perdeu – ou se desfez dele, canalizando-o em outra direção – o fogo imagético inicial – embora o tenha recuperado nos dois últimos livros – tanto quanto o brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999), sem esquecermos que são poetas de distintas gerações. Já o caso de Vallejo diz respeito a uma cesura estética ao buscar atender àquilo que Américo Ferrari define como sua *visão do negativo, da falta, da carência*. Nada disto se passou com o chileno.

Há dois momentos de destaque na poética de Huidobro, aquele do anúncio de uma vanguarda, a que ele próprio batizou de *Criacionismo* – e nisto difere, sem que a diferença concorra para enaltecer alguma grandeza estética, em relação a Borges e Vallejo – e a surpreendente entrada em cena de dois livros que se complementam na medida em que confirmam a singularidade de uma das mais altas vozes poéticas da primeira metade do Século XX: *Altazor* e *Temblor de cielo*.

Altazor consagrou-se rapidamente pela vertigem intransigente de suas imagens, pelo roteiro incontornável de sua viagem – espécie de lírica das vazantes do abismo –, mas também pela urgência de se criar um poema que fosse além das

fronteiras do provincianismo e apresentasse ao mundo um poeta hispano-americano cuja única pátria fosse a poesia. Certamente não são os únicos méritos dessa fascinante épica da linguagem, um livro que lido e relido, décadas a fio, não deixa de surpreender um momento sequer, que se renova como o próprio conceito de ruptura.

Temblor de cielo é a esfera cintilante de outra ruptura. Huidobro sabia que a estrutura de alguns cenários da criação poética carecia de certa ousadia que melhor os definissem, e este livro é uma introspecção de *Altazor* na prosa poética. Não nos esqueçamos que o chileno singularizou também três outras expressões: a novela, o teatro e os manifestos de defesa estética. A latência admirável de sua ruptura não foi fruto unicamente de uma dádiva ou mesmo de uma obsessão.

Ao chegar na Europa em pleno reboiço da 1ª Guerra Mundial, Huidobro sabia exatamente a quem procurar, e o encontro com Apollinaire não foi propriamente um gracejo do acaso. Sentia-se destinado ao melhor banquete da época, e na condição de um dos *chefs* de seu cardápio de maravilhas. Em um primeiro momento era um mestre de ousadas aproximações, seus livros iniciais traziam em si já um prenúncio de que iria além do Cubismo ou Futurismo da época.

Quando em 1921, funda em Madri sua própria revista, *Creación*, a capital espanhola já conhecia este *meteoro fabuloso* – como a ele costumava se referir Gerardo Diego (1896-1987) –, em especial por sua presença, em 1916, em um dos encontros literários semanais, sempre aos sábados, promovidos por Ramón Gómez de la Serna no Café de Pombo. *Creación*, que em Paris seguiria seu curso sob a denominação de *Création*, foi concebida como palco multilíngue de toda a vanguarda e nela se encontravam poemas e ensaios escritos em cinco idiomas.

As amizades de Huidobro constituíam um núcleo pouco maior do que seus desafetos. Por sua desconcertante presença passava um extenso rol de personagens, em trajes de fascínio e cumplicidade, porém também em vestes de inveja e decepção. Entre os amigos sempre fiéis encontravam-se Juan Gris, Jacques Lipchitz, Hans Arp, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara. As inimizades também eram expressivas.

Um exemplo de cada lado da mesma moeda. Quando André Breton convoca o evento que ficou conhecido como Congresso de Paris, em 1922, com a declarada intenção de *pôr fim à anarquia da vanguarda*, Huidobro é informado da manobra do poeta francês para desacreditar Tzara, graças aos desentendimentos entre ambos quando integravam sua comissão organizadora. Uma declaração contra a realização do Congresso, sob a tutela do poeta chileno, foi assinada por vários nomes, dentre eles Paul Éluard, Erik Satie, Ribemont-Dessaignes e o próprio Tzara.

Antes, em 1918, quando Huidobro passou a residir em Madri, o encontro com Igor Stravinski e Robert Delaunay propiciara a criação de uma peça para a companhia de balé de Serguei Diaghilev: *Football*. Definidos tema e divisão de

tarefas, cabendo a Huidobro assinar o libreto, este subitamente abandona o projeto para estar presente ao casamento de sua irmã no Chile, frustrando a todos.

Confundindo as duas faces dessa intrigante moeda fez ninho na forma de uma encruzilhada o assunto mal resolvido de Huidobro com Pierre Reverdy, cujas extremidades em tensão revelam uma afeição mútua, inicialmente, e um sarcasmo igualmente recíproco quando ambos disputam a patente do Criacionismo. Irresistível, como anunciei ao início: o personagem Huidobro é tão fascinante e revelador de uma época quanto sua própria poesia.

Bem identificado o personagem, quais as origens do criador? Como nos melhores casos, a expressão do gênio apaga as pistas de suas influências, em grande parte pela incontestável contribuição que agrega à tradição, porém em muitos casos respaldada pelo desconhecimento generalizado em relação ao passado. O século XX foi pródigo em estabelecer uma voragem suicida entre tradição e vanguarda. Perdeu sentido a ideia renascentista da soma e ganhou recurso extra a fantasia da exclusão. Com isto a fertilidade das vanguardas acabou se resumindo a uma fatalidade excludente.

Atento ao passado, enquanto mantinha o olhar disposto a pescar o melhor horizonte, foi justamente na Renascença que Huidobro encontrou um parceiro de crime estético, na figura de François Rabelais (1494-1553). Mais do que simples influência, entre ambos se estabeleceu uma espécie de reencarnação em que o mesmo se mostra outro em face da paisagem da época para a qual se desloca. A exuberância criativa do autor de *Pantagruel* sente-se espelhada na compulsão metafórica da obra de Huidobro. É uma relação que eu mesmo adjetei de suspeita no momento em que a rabisquei, em face da ruptura com o passado como fator exponencial para o impacto das vanguardas no século XX.

A este fio invisível se soma sua vertente visível, a dos *caligramas* de Apollinaire (1880-1918). A fascinação por esse primórdio do poema visual no Ocidente, no caso de Huidobro, vem de sua aproximação com Apollinaire, e não da coincidência de datas da descoberta dos ideogramas japoneses pelo poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945).

Por último, Pierre Reverdy (1889-1960), não propriamente como uma influência, mas antes como uma cumplicidade a fogo, espécie de ninho de centelhas confluentes – Reverdy: *a imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.* / Huidobro: *O poema deve ser uma realidade em si, não a cópia de uma realidade exterior.*

Em meio às pontes mágicas com Rabelais, Apollinaire e Reverdy, confluentes em muitos aspectos, Huidobro viu ganhar esplendor o Dadaísmo, seguido de um Surrealismo que poderia adotá-lo pelo grande fogo de suas imagens poéticas. Jamais estaria de acordo, e a razão ocupava um lugar central, posto que o autor de *Poemas árticos* (1918) entendia que os manifestos surrealistas descartavam o

domínio da vigília sobre a criação artística. A batalha campal no tablado da criação punha em dúvida se o poeta necessita de uma referência concreta ao dar vida a um poema. Nem Huidobro ou o Surrealismo situariam o acaso como elemento radical na criação de um poema, por exemplo.

Huidobro é o primeiro poeta não-surrealista a compreender que o princípio do Surrealismo não estava na alienação de uma configuração estética, mas antes no absoluto desnudamento da retórica. Neste sentido, até poderíamos dar lenha à fogueira daqueles que eventualmente o situam como um *surrealista*. Afeição declarada, não era o caso de uma adesão. Huidobro polarizou com a queimação da vanguarda no sentido de uma percepção de detalhes que ele próprio conjugava como equívocos de cada manifesto que surgia, em especial do Dadaísmo e do Surrealismo. Contudo, o que Huidobro acaba por defender é que a utilização de métodos surrealistas não garante a qualidade de uma obra de arte.

Em meio ao burburinho das vanguardas, é inconfundível sua voz, sua defesa poética: o poema propagador de metamorfoses, distribuidor de uma complexa rede de metáforas, iluminado pela vertigem da criação. Huidobro é o grande pai da metáfora na lírica hispano-americana. Ninguém antes ou como ele ousou tanto na visceral fatura desses ninhos abissais da imagem. Multiplicou-se em imagens que se desdobravam à exaustão, uma orgia de significados que a todo instante mudavam de curso, em obsessiva busca de um sentido distinto, ou seja, de uma imagem nova. Neste sentido, foi o mais lúdico e luminoso dos poetas, sempre em goles de puro risco. Não esqueçamos suas palavras: *A primeira condição do poeta é criar, a segunda criar e a terceira criar.*

Reunir as zonas confluentes da criação e do pensamento de Vicente Huidobro – prosa poética, conferências, manifestos, entrevista, poemas, e a singularíssima aventura de uma novela a quatro mãos com Hans Arp –, é algo que permite destacar ao menos dois aspectos: por um lado a perspectiva de mapear a identificação com um dos poetas mais inquietos do século XX; por outro, a lembrança de que os vícios de linguagem ou outros truques redutores têm sido um elemento – talvez o principal – responsável pela ausência de articulação resistente às fraturas existenciais de nossa época. Huidobro, neste sentido, é o poeta por onde devemos começar a aprender tudo o que não sabemos sobre poesia.



O que distancia o chileno Vicente Huidobro de Dadá é o mesmo que o aproxima do Surrealismo, ou seja, não se encontra marcado pelos sinais da Destruição, mas antes, bem antes, da Criação. O que demole, por onde passa com sua metáfora flamejante, são as raízes secas ou labirintos desgastados e cegos do que antes talvez tivesse algum engenho. Sua ânsia de criar um ambiente sustentado pelo

magnífico (termo que ele prefere a *maravilhoso*) o leva a contradizer certa fiação de conceitos trazidos à luz pelo Surrealismo, destacadamente o que se defende como escritura automática. Isto não o situa como um inimigo do movimento francês, como fora o caso de outro grande poeta contemporâneo, o peruano César Vallejo. Há nessa aparente dissidência dois aspectos que não devem ser desprezados: o humor de Huidobro, que tinha uma força devastadora, e a paixão incontrolável com que criava incessantemente, espécie de ludismo voraz, um ímpeto irrefreável que a todo instante obsessivamente tinha que renovar-se. Recordemos que já em 1921 ele dizia: *O período de destruição já terminou; agora entramos na época da criação.*

A voragem criativa de Huidobro arrasta consigo até mesmo o que não é fortaleza definida em sua própria poética, ou seja, sempre foi implacável principalmente consigo mesmo, sendo inestimável sua autocrítica. Há um rastro de revitalização constante na passagem de *Las pagodas ocultas* (1914) para *Poemas árticos* (1918), por exemplo, onde os traços que o aproximam de algumas características das principais vanguardas da época vão sendo melhor cimentados até a chegada de seus livros maduros, o quarteto formado por *Temblor de cielo* (1931), *Altazor o El viaje en paracaídas* (1931), *Ver y palpar* (1941) e *El ciudadano del olvido* (1941).

Ao escrever sobre *Temblor de cielo*, em 1942 o crítico chileno Alone enfatizou a contradição que é acusar de ilógica a costura de imagens na poesia de Huidobro ao mesmo tempo em que se aceita como lógica a poética dos desenhos animados. Em uma acertada resenha escrita para o jornal *El Mercurio*, Alone evoca a fascinante afinidade entre a obra *Belarmino y Apolonio*, de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) e a poética de Huidobro em especial na defesa que ambos fazem do ato de nomear. Alone reconhece, no entanto, maior amplitude no universo criativo do autor de *Temblor de cielo*, justamente porque sua aventura se arrisca além da esfera das palavras – como fora o caso de Ayala –, *para invadir a órbita das frases e das imagens*. E assim o remeto a outra de suas caríssimas afinidades, François Rabelais, fantástico criador de *Pantagruel*, cuja chave secreta está em abrir-se ao inesperado certo de que há ali uma cadência ulterior a armar uma lógica própria.

Verdadeira peleja sagrada entre os contrários, a tensão de nomear se reveste de uma deliciosa estratégia, deixando-se penetrar pelas duas faces em seus múltiplos esgares, caminhando sobre o fogo de ideias e conceitos sem perder a consciência, mantendo igualmente acesas as forças da percepção, do devaneio e da imaginação. Criar é nomear. Nomear é definir a essência de todos os elementos à nossa volta. O nome é a medida de todas as coisas.

Uma das máximas características de Vicente Huidobro é justamente a sua intensa capacidade de leitura. Ele próprio recordou em dado momento que tinha por hábito ler pelo menos seis horas por dia. Leitor voluptuoso, que soube mergulhar nos mínimos afluentes de uma vastidão amazônica de títulos de todas as épocas e procedências, soube como poucos se alimentar desse turbilhão

contagante, resultando na singularidade de uma das vozes poéticas mais renovadoras que nos deu a língua espanhola. Ao finalizar uma conferência destinada a informar acerca de sua defesa estética, o Criacionismo, indaga, provocantemente: *Se o homem submeteu para si os três reinos da natureza, o reino mineral, o vegetal e o animal, por que razão não poderá agregar aos reinos do universo seu próprio reino, o reino de suas criações?*

Temblo de cielo teve sua primeira edição em 1931, juntamente com *Altazor*. Se o primeiro havia sido escrito em 1928, este último vinha sendo rascunhado desde 1919, coincidindo ambos no aspecto de que foram anotados tanto em espanhol quanto em francês. Neste mesmo ano vem à luz o manifesto *Total*, e já se disse que este manifesto corresponde à fatura de um poema igualmente total, como é o caso de *Altazor*, ao que trato de agregar que igual espírito também pode ser evidenciado em uma prosa total como a que encontramos em *Temblo de cielo*. Lemos no manifesto o veemente repúdio de Huidobro à fração existencial, sua irredutível defesa de um *amplo espírito sintético*, sua crença em *um homem total, um homem que reflita toda nossa época, como esses grandes poetas que foram a garganta de seu século*.



1931. Dois amigos em férias se divertem com uma escritura improvisada a partir de três temas. É possível imaginar a temperatura do riso em ambos pela própria frequência das frases em cada um dos textos, três brevíssimos relatos que são um exercício frenético de colagem de lugares-comuns. Aventura escrita em francês, idioma comum aos dois poetas. O alemão Hans Arp (1886-1966) tornara-se cidadão francês seis anos antes, passando a assinar seu nome como Jean Arp. O chileno Vicente Huidobro manteve-se como tal. Arp vinha do Dadaísmo e em 1931 já havia aderido ao Surrealismo. Huidobro reunira em livro, 1925, os manifestos em torno do que chamou de *Criacionismo*. Os dois se conheciam desde o *Cabaret Voltaire*, em que se origina o Dadaísmo. Coincidiam em espírito. Imagino Arp menos impregnado de dever do que Huidobro, como se não necessitasse dar prova de seus atos. Imagino que o chileno ria menos, embora o jogo enverede pela desconstrução de linguagens e o façam tomados de picardia.

O encontro se desvela como um desses momentos raros: cadáver-delicioso ainda mais singular, jazz em alta voltagem, tracejado de um livro dadaísta cujo único princípio estético era justamente o de abater de um só golpe toda a base em que estavam assentadas as linguagens (jornalísticas, políticas, literárias) daquele instante de entranhável traquinagem. Onde divergem é na gravidade. Olhando a poesia de ambos – para muitos, a de Arp é ainda uma surpresa, pois resultou ser mais identificado como artista plástico – é inevitável encontrar os jogos

sintáticos, o *nonsense*, o humor cáustico, as aproximações insólitas, toda a mistura de características do Dadaísmo, do Surrealismo, do Teatro do Absurdo.

Evidente que não faz sentido procurar identificar a presença de um ou outro autor em um texto escrito a quatro mãos. Qual dos dois teria rabiscado a imagem da lua de Austerlitz brilhando no céu? Textos escritos entre duas guerras em uma Europa acidentada, a diversão daquele encontro poderia ter sido mais catártica para Arp do que para Huidobro. No entanto, observando a obra de ambos, parece ter sido um encontro mais livremente fortuito para o alemão do que para o chileno. Não estou bem certo se Arp deu alguma importância ao jogo além de seu momento de extração mágica. Huidobro traduziu os três textos para o espanhol e os publicou, sob o título de *Tres novelas ejemplares*, em 1935, no Chile. O livro não consta da obra completa de Arp, mas é incluído na reunião da obra de Huidobro organizada por Braulio Arenas em 1964.

Um dia pousou de forma inesperada em minhas mãos exemplar de sua edição argentina. O livro reflete a natureza do próprio texto. Publicado por uma Ediciones Mopsus, de Buenos Aires, nas primeiras páginas acusa o ano de 1955 e ao final do livro o de 1956. Na gráfica, no momento em que foi impresso, ali estavam Arp e Huidobro, trocando risadas, um dizendo: “até hoje não sabemos quantos rios foram batizados com o nome deste manuscrito, o outro: nada disto teria importância se compreendêssemos o idioma em que foi escrito”. 80 anos depois, lemos os três singulares relatos como uma raridade editorial, não sem antes compreendê-los como um sinal de resistência: como a impetuosidade do humor e da celebração de um mundo compartilhado pode interferir de forma saudável no ambiente da criação artística e, conseqüentemente, no espelho de vida com que cada criador se apresenta ao tempo que lhe cabe viver.



No mapa das vanguardas na primeira metade do século passado há um tema sempre delicado de se tocar, pelo que acende de paixões pouco afeitas a uma leitura dos fatos. Trata-se das relações entre Criacionismo e Surrealismo, referidos nessa ordem cronológica. Em manifesto lido no Ateneu de Santiago, em 1914, *Non serviam*, Huidobro observava que os poetas até aquele momento *não fizemos outra coisa que imitar o mundo em seus aspectos, não criamos nada*. Anos depois, 1921, em outro manifesto, *La creación pura*, volta a insistir que na criação *não se trata de imitar a Natureza, mas sim fazer com ela; não imitar suas exteriorizações, mas sim o seu poder de exteriorizar*.

Quando chega o primeiro manifesto do Surrealismo vemos ali o imperativo de uma criação que rompa com as cadeias da lógica, o que enlaça as defesas da poesia feitas por Vicente Huidobro e André Breton. Em entrevista dada ao jornal *La Nación* em 1939 Huidobro reflete: *Se a verdadeira poesia contém sempre em sua essência*

um sentido de rebelião, é porque ela é protesto contra os limites impostos ao homem por ele próprio. Tal reflexão bem poderia ser assinada por Breton, mesmo considerando entre ambos um corte profundo, uma dissensão incondicional entre o afã de mediunidade em Breton e o entendimento em Huidobro de que o poeta é um *pequeno deus*.

Em outro manifesto do poeta chileno, Manifesto de manifestos, 1925, onde traça relações entre Dadá, Criacionismo e Surrealismo, ele observa que *todos coincidimos em certos pontos, em uma lógica superestimação da poesia e em um também lógico desprezo pelo realismo*. De um modo ou de outro, a eles interessava sobretudo o rompimento com a lógica e seus mecanismos frios. Como destaca Emilio Barón, em estudo aqui presente, *Breton e Huidobro postulam evitar estes mecanismos, esta consciência; porém ali onde o primeiro não põe nada, o segundo fala de uma superconsciência poética*.

Cabe lembrar que os postulados do Criacionismo encontraram em Vicente Huidobro sua única fonte de criação – mesmo que se possa dizer que em seu melhor momento Paul Éluard pareça mais criacionista do que surrealista. Por outro lado, os postulados do Surrealismo deram vazão a um sem número de poéticas, muitas delas bem distintas entre si. É evidente ainda, segundo a rejeição de Huidobro em relação ao *automatismo psíquico puro* evocado por Breton, que os melhores poetas surrealistas, em diversos idiomas, passado um primeiro momento de fascinação pela perspectiva de uma espontaneidade radical, foram definindo suas vozes poéticas – Antonin Artaud (França), Murilo Mendes (Brasil), Kitasono Katue (Japão), César Moro (Peru), Emmy Bridgwater (Reino Unido), Matsi Chatzilazarou (Grécia), Aimé Césaire (Martinica), Enrique Gómez-Correa (Chile), Olga Orozco (Argentina), Hans Arp (Alemanha), Paul Nougé (Bélgica), dentre inúmeros outros – todos eles podem ser encontrados na antologia *Viagens do Surrealismo* (2018).

Cabe ainda lembrar que Huidobro e Hans Arp se reuniram em torno de uma experiência de escritura compartilhada, *Três novelas exemplares*, 1931, e que, para o ambiente dos precursores dessa mesclada vanguarda, o chileno traz à cena um François Rabelais curiosamente esquecido por Breton. Estas são curiosidades que valem a pena considerar, em um estudo mais amplo acerca das relações entre Criacionismo e Surrealismo. O chileno contribui, além da grandeza de sua obra, que contemplou o poema, o teatro, a narrativa, com páginas memoráveis, uma série de manifestos, que ainda hoje exigem uma leitura crítica. Dentre outras, disse-nos: *Ser poeta consiste em ter uma dose tal de particular humanidade, que possa conferir a tudo o que passe através do organismo certa eletricidade atômica profunda, certo calor nunca dado por outros a essas mesmas palavras, certo calor que faz com que as palavras mudem de cor e dimensão*.



Em um livro sobre nosso personagem, espécie de biografia indispensável, escrito por Volodía Teitelboim, encontro um parágrafo, em sinal de irrestrita concordância, com que encerro estas minhas notas de acesso:

Alguém disse que o homem nasce e morre com seu perfil. Este está forjado por seu temperamento e sua história. Se a história de Huidobro fosse conhecida se transformaria – é possível – na saga de um aventureiro do espírito que tentou iluminar com sua poesia, com seus delírios e seus sonhos, uma parte sensível da literatura latino-americana na primeira metade do século XX.

Federico García Lorca – O sortilégio impossível

Federico García Lorca nasceu na Espanha (Fuentevaqueros, Granada), em 1898, e foi brutalmente assassinado em 1936. Infância e adolescência mantiveram o mesmo cenário, o de uma tradicional família rica espanhola que fora duramente atingida pela depressão econômica no século passado. Esta situação, segundo o próprio Lorca, resultou em uma *infância prolongada*. A partir de 1919, morou por dez anos na Residência dos Estudantes em Madri, onde conviveu intensamente com dois amigos fundamentais: Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989).

Manteve uma curiosa relação ambígua com o Surrealismo. Ao concluir os poemas do livro *Poeta em Nova York*, por exemplo, escreveu a um amigo dizendo não se tratar de Surrealismo, argumentando: *a consciência mais clara os ilumina*, por alguma razão sem entender que esta *consciência mais clara* se identificava com a ideia de *mais realidade* defendida pelo Surrealismo.

García Lorca viajou por inúmeras localidades espanholas, com a companhia teatral *La Barraca*, que então dirigia. Juntamente com Manuel de Falla (1876-1946), organizou um importante festival de *cante jondo* (cantar flamengo). Sua obra abrange a poesia, o teatro e a música. Combateu duramente aqueles que diziam que escrevia uma poesia popular, afirmando escrever uma arte *depurada, com uma visão e uma técnica que contradizem a simples espontaneidade do popular*. Os temas eram populares e sua poética buscava com obsessão uma simplicidade imagética. Basta pensar em metáforas como *flor de dedos, jorro de sombra*, ou versos como *dorme com os ecos* e *a noite me copia em todas suas estrelas*.

Era, na verdade, um romântico incorrigível e perseguia o lirismo em suas mais recônditas profundezas. Buñuel o considerava lacrimoso e simplório. Dalí o condenava por sua crença estoica nos ideais humanitários. Estavam ambos errados. No primeiro caso, ele próprio defendia que a grandeza de uma obra artística não dependia *da magnitude do tema, nem de suas proporções ou sentimentos*. Arriscou-se em sua busca de uma escrita clara, em oposição a uma obscuridade barroca, e nem sempre alcançou o que perseguiu. Já no segundo caso, sua integridade assemelhava-se a um estado puro de inocência. Nem de longe sofria de um alheamento social. Ao contrário, possuía uma consciência profunda de seu tempo e um incorruptível rigor ético, o que jamais foi o caso de Salvador Dalí.

Opôs-se à primazia de um tema sobre outro, tanto quanto de um estilo ou de uma forma. Recordemos palavras suas: *O que não se pode fazer é propor-se uma poesia com o rigor matemático de quem vai comprar litro e meio de azeite*. Lorca questionou inúmeras vezes as situações definidas em seu tempo no tocante a aspectos sexuais ou religiosos, em conferências ou entrevistas. Mais importante: sua própria obra permite rastrear a inquieta e lúcida discordância de seu caráter. Em

uma entrevista datada de 1934 deixou claro que não é o tempo e sim a personalidade do artista que define sua postura e a excelência de sua obra. Muito antes já se precavera de um fatal infortúnio: a vaidade, considerando-a a mais pueril de todas as paixões.

Ao lado de poetas como Gerardo Diego (1896-1987), Rafael Alberti (1902) e Vicente Aleixandre (1898-1984), Lorca integra a conhecida Geração de 27 na Espanha. Basicamente um retorno tático a um classicismo, em sinal de resistência à fluência do *potens* poético desatada pelos inúmeros *-ismos* surgidos naquela ocasião. O exacerbado formalismo da Geração de 45 no Brasil só não corresponde de todo àquela geração espanhola porque ali tivemos expressões poéticas incontestáveis, a exemplo de Luis Cernuda (1902-1963), Jorge Guillén (1893-1984) e o próprio Lorca. No caso brasileiro, a grande poesia desta época não corresponde ao ideário estético compreendido como característico da denominada Geração de 45.

Decerto Buñuel via em seu velho companheiro de residência estudantil um abandeirado por este acentuado formalismo que se estava a tecer na poesia espanhola, o que é estranho se pensarmos na grande amizade que os unia. Disse dele, isto já em 1982: *Podia ler qualquer coisa, a beleza surgia sempre de seus lábios. Tinha paixão, alegria, juventude. Era como uma chama.* Lorca foi e não foi partícipe da Geração de 27. Buscou, na poesia, no teatro e na música, uma identificação com as características de sua época, porém sem perder a visão crítica, sem cair em uma aceitação cega, ou deixar, em momento algum, de discutir deslizes estilísticos. O que buscou no teatro ou na música não diferia em nada de seus poemas. Havia uma profunda raiz lírica ligando fortemente estas três manifestações de seu talento artístico.

O choque entre o mundo branco e o mundo negro foi fundamental na confirmação de uma intuição que já vinha de sua *infância prolongada*. Da Espanha branca para a negritude de La Habana e New York, é como sair do céu para o inferno. Dos poemas inocentes do *Livro de poemas* (1921), passando pelo *Romanceiro cigano* (1928), até *Poeta em Nova York* (1940), a crítica normalmente só consegue detectar uma mudança: a de que seus versos se tornaram taciturnos. Ao descobrir uma latinidade – *Nós somos latinos*, disse em 1932 –, o fez compreendendo intrínsecos elos entre a realidade hispano-americana (Cuba era então seu único referencial) e a de inúmeras cidades espanholas que havia percorrido com sua companhia teatral. Esta ponte, ao impor uma respeitabilidade maior aos versos de um livro como *Poeta em Nova York*, confirma a delicadeza estilística, a obsessão por uma metáfora menos rebuscada, a própria potencialidade do espírito poético presente em livros iniciais, a exemplo de *Livro de Poemas*, *Poema do Cantar Flamengo* (1921) e *Primeiras Canções* (1922). Traz inclusive para o âmbito da poesia toda sua vasta experiência teatral. O mesmo Lorca de *Bodas de Sangue* está presente no “Diálogo amargo”, poema dramático incluído em *Poema do Cantar Flamengo*.

Praticamente toda obra literária de Lorca encontra-se publicada no Brasil. Sua obra musical hoje é uma raridade. O teatro possui traduções bastante difundidas: *Bodas de Sangue*, *A Casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *O Sortilégio da Mariposa*. A opção por uma coletânea de poemas amorosos não busca estabelecer uma dissensão temática. Antes atende a um diapasão do que o próprio poeta chamava de *um resumo dourado do lirismo*. Temos aqui uma breve antologia de um Federico García Lorca inteiramente tomado pela paixão, seja de ordem emocional ou estilística. Trata-se, portanto, de uma coletânea venturosa e afirmativa de uma poética. É ele próprio quem diz: *volta-se da inspiração como se volta de um país estrangeiro*. A presente antologia não pretende ser senão a narrativa de um trecho da viagem empreendida por Federico García Lorca. A poesia e o poeta seguirão adiante.

Joseph Cornell – A metafísica do efêmero

Joseph Cornell (1903-1972) é o grande mago da colagem tridimensional. Cartógrafo do imaginário, ele transpôs constelações fantásticas para o lombo impensável do cotidiano. Louçarias, aramados, gradis, recortes esmiuçados de cenas as mais vulgares, todas essas formas imprevisíveis foram intimadas a fazer parte do enredo de suas caixas. Seu olhar guardava em si uma perene valise do mistério. Como conciliar todas aquelas sombras em torno de um novo oratório de sensações? O desafio era proposto pelo artista. A ele não cabia solução e sim ampliar o raio de ação da inquietude. Em uma de suas mais notáveis viagens por uma insólita dimensão do poético dedicou belíssima caixa a Emily Dickinson. Ao acolher um verso dela, Cornell o leva a viajar até um lugar tão distante de sua origem que o redimensiona por completo, dando-lhe nova vida talvez apenas intimamente pressentida.

Cornell era um minucioso colecionador de imagens. Autodidata, desde cedo manifestou curiosidade em relação à astronomia e à cartografia, bem como à história do papel na Ásia e à publicação de inúmeras revistas populares. A partir daí criou singulares truques de montagem que viriam a influenciar enormemente as artes no século XX. A conquista da tridimensionalidade era um modo de tornar reais os atributos da imaginação, do sonho, da memória, criando uma infinidade de vislumbres narrativos. Sua inquietude criativa o levou a experimentar uma vastidão de técnicas de colagem e justaposição, projeção e animação, rompendo com toda forma de linearidade na concepção artística, ao ponto de tornar-se um marco algo intransponível frente a tantos artistas que o sucederam. Livrar-se da sombra implacável de Joseph Cornell era um desafio evidente no mundo das artes, tanto quanto o fora, no ambiente poético, o caso de Fernando Pessoa.

Em minhas conversas com a artista Leila Ferraz sobre Joseph Cornell ela me faz a seguinte observação:

Querido: Cornell nunca se declarou surrealista. Surpreendeu nossos amigos que ultrapassaram os limites do convencional. Isso sim. Influenciou todo aquele que buscou um novo olhar para criar um mundo íntimo. De memórias poéticas e mágicas. Delicadas. Surpreendentes e incrivelmente lúdicas. Minha roupagem de funcionamento simbólico poderia ter sido construída em uma pequena caixa de música. Eu pude escolher e dar-lhe minhas formas e dimensões. Se eu fosse a Alice Liddell – a pequena Alice de Lewis Carroll – ou uma das outras ninfetas que ele retratou, teria como meu mundo secreto cada obra de Cornell. Seu intimismo poético e revelador. Eu abriria suas caixas e escutaria seus segredos. Estaria dentro desse espaço conformado, pronta para abrir mais um misterioso segredo. Ninguém soube se esconder nas fimbrias de suas caixas e objetos.

Leila está certa em muitos aspectos. Começemos pelo Surrealismo. É fato que Joseph Cornell jamais formalizou uma adesão ao movimento. Assim como a outras correntes da vanguarda. É curioso atentar para o fato de que ele considerava relevante a influência do romance-colagem de Max Ernst em sua obra, porém excetuando por umas colagens iniciais ele manteve boa distância estética de Ernst, configurando uma voz própria que se poderia chamar de tutelar, tamanha a influência nos horizontes das artes no século XX. Marcel Duchamp disse de Alexander Calder que sua arte era *a sublimação de uma árvore no vento*. De Cornell se poderia dizer que sua arte era a aventura fabular de um catálogo visionário.

Atenção crítica sensível ao universo criativo de Joseph Cornell deixa claro que não poderia haver de sua parte qualquer adesão, estética e/ou existencial, a situação alguma, em especial considerando que dedicara sua vida a uma obsessão lúdica, mais do que apenas a uma viagem onírica. Foi uma espécie de bruxo tocado pela totalidade. Cornell manteve boa relação com Jack Tworkov, um dos fundadores da Escola de Nova York, artista ligado ao ambiente da pintura gestual, a exemplo de Jackson Pollock, Willem De Kooning e Franz Kline. Deste movimento participou o compositor John Cage, cuja declaração de vida bem se aplicaria também a Cornell: *Renúncia à competição. Iluminação do mundo. Não uma vitória, só algo natural*.

Em 1991 Mark Stokes editou um documentário intitulado *Joseph Cornell: worlds in a box*, onde vemos o artista transpondo para o interior de suas caixas de sombras a própria alma da cidade de Nova York, mesclada a outros mundos imaginários. Este documentário, enriquecido pelo depoimento de nomes como Susan Sontag, James Rosenquist, Stan Brakhage e Rudy Burckhardt – estes dois últimos seus colaboradores em alguns filmes –, propicia viagem inestimável pelo ambiente íntimo de criação e convivência de Cornell, sua casa, arquivos, prateleiras, amigos, o modo como organizava a complexidade de seu universo criativo. Apesar da singularíssima dedicação ao impulso obsessivo de criar mundos, Cornell tinha uma espécie de concisão gestual, ao caminhar, mexer em seus guardados, absorver a existência a seu redor. A inquietude, da mesma ordem de uma vazante ou de uma tempestade, habitava unicamente seu olhar, sentido em que a beleza ganhava sua ordem mais convulsiva.

Joseph Cornell foi um precursor de praticamente todas as expressões artísticas mais relevantes no século XX, em seu ambiente plástico. Esta frase não está demais, se pensarmos no papel que desempenharam, na música e na literatura, nomes como Frank Zappa e Fernando Pessoa. Façamos aqui um recorte em sua apropriação de truques da fotografia, do teatro e do cinema. Cornell era tanto um criador de imagens como um manipulador de efeitos. Caixas, colagens, filmes experimentais. Sua intimidade com a mesa de edição era tamanha que o movimento lhe era algo natural, a animação cenográfica, o recorte

preciso, a ponto de por em funcionamento as chaves secretas do roteiro e da trilha sonora. Recordem: não o fizeram igual Zappa a partir da música experimental e Pessoa de uma criação não menos experimental? E acaso não foram os três casos complexos na abrangência de sua volúpia criativa de modo a não haver como enquadrá-los em uma estética restrita?

Voltemos ao Surrealismo. Ou melhor, a propósito de Surrealismo, voltemos à assertiva de Leila Ferraz ao mencionar o *intimismo poético e revelador* da obra de Cornell. Aos olhos de André Breton, no que pese o período que passou nos Estados Unidos, seu conhecimento da existência de Cornell – recordemos que ambos estavam ligados a Charles Henri Ford e à revista surrealista *View* –, a revolução do objeto na criação artística estava diretamente ligada ao desvio que se impunha de funções, ou seja, sua requalificação conceitual. Como o acaso deveria ser determinante neste desvio, Breton aceitava o *ready made* de Duchamp, porém não a manipulação do acaso de Cornell, que ele certamente tinha na condição de um construtivismo. Mas o próprio Salvador Dalí recordou que os objetos de Duchamp eram eleitos ou compostos. Mais uma curiosidade a respeito? A defesa de Breton em relação ao poema-objeto, ao qual ele se referia a uma característica de *especulação sobre seu poder de exaltação recíproca*. Ora, o que faltou a Cornell para integrar aquele rol mágico de artistas não-surrealistas a quem o Surrealismo costumava aderir incondicionalmente?

Volto uma vez mais à Leila Ferraz, quando menciona um de seus objetos de funcionamento simbólico, recordando o carinho que sempre teve pelo mistério que soube muito bem ocultar e revelar em suas caixas Joseph Cornell. Diz ela (recordemos) que *ninguém soube se esconder nas fimbrias de suas caixas e objetos*. Ora, Dalí evocava uma condição para a atuação de tais objetos, de que se baseassem em *fantasmas e representações suscetíveis de ser provocados pela realização de atos inconscientes*. Diz ele ainda que tais objetos *não dão nenhuma oportunidade às preocupações formais*. Talvez venha daí a não percepção de Breton em relação ao trabalho de Cornell, e se insisto neste tema é porque vejo uma relação íntima entre os laços vitais que levaram à criação tanto Breton quanto Cornell.

Bom, Salvador Dalí disse certa vez, em seus exageros peculiares, que a obra de Cornell é a única verdadeiramente surrealista encontrada na América. O que talvez não tenha havido termo de acomodação diz respeito aos sobressaltos ou dissensões em relação a outros modos de ser surrealista que foram percebidos fora da Europa. No caso específico de Joseph Cornell, como deixar de fora de um ambiente surrealista suas caixas de memória, seu teatro poético, a obsessiva construção de seus dossiês, e até mesmo sua reclusão e rejeição ao mercado? Para aqueles que são viciados em registros, quando a realidade precisa provar sua existência, anotem: Joseph Cornell esteve presente nas duas mais importantes exposições surrealistas dos anos 1930 nos Estados Unidos, da galeria Julien Levy e a famosa *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, respectivamente em 1932 e 1936.

Buscando certo equilíbrio de equívocos, menciono que Cornell suspeitava da aproximação do Surrealismo de uma magia negra. Ao comentar a este respeito com Zuca Sardan, ele então lembrou que *o próprio Cornell é um artista totêmico-mágico, suas obras têm uma grande força de vodu*, destacando que esta rejeição *seria assim um curioso auto velamento de sua própria pessoa, essencialmente mágica*.

A sua vida se espelhava na imagem do que ele próprio havia definido em relação à criação: uma metafísica do efêmero. Joseph Cornell nasceu em 1903 em Nova York. Filho de classe média, três irmãos, as duas meninas cresceram e casaram e cedo se foram de casa. O pai morreu antes disto, Cornell tinha apenas 14 anos. O irmão mais novo, Robert, nasceu com paralisia cerebral. O desarranjo doméstico foi naturalmente agravado, porém esse relicário de privações não foi justamente o fator decisivo para a decisão de Cornell por uma formação autodidata. Esforços familiares o levaram a cursar uma escola que acabou abandonando. Chamou, no entanto, para si uma responsabilidade velada, a de cuidar de seu irmão mais novo.

A infância de Cornell é uma metáfora de sua estética. Uma dessas chaves mágicas a encontramos nas sessões de escape de Houdini de suas caixas trancadas. Duas outras diziam respeito a suas visitas a Times Square e Coney Island, além do convívio com as noites de vaudeville em Manhattan. Não importava em que encargos domésticos estivesse envolvido, sua paixão era o caminhar pelas ruas, a entrada em portas que eram portais que eram a chave de mundos novos que ia anotando de memória como casas às quais deveria retornar para definir sua percepção estética do ambiente. Cornell sempre foi um devorador de mundos. Um engolidor de mistérios. Uma ave renascida a cada ameaça de extinção.

Joseph Cornell foi um entranhável habitante da própria obra. É possível tanto encontrá-lo em distintas perspectivas e enquadramentos de inúmeras caixas quanto encontrar-se com elas na mecânica essencial de sua existência. Quase impossível – o que o torna ainda mais inestimável – separar vida e obra em se tratando deste artista. Seu estúdio se confundia com uma de suas caixas, e em suas fotos o próprio Cornell sempre parece estar no cenário de uma fantasia já de todo encaixada nas vértebras da realidade. Criador e criatura, multifacetados dentro e fora do mundo que revelou.

Joseph Cornell soube como poucos, somar fortuna e desastres de sua existência em nome da afirmação de que a arte não alcançará jamais outra dimensão humana além de si mesma. Este foi o desafio maior que se impôs Cornell. A arte não é o que somos. Não é nossa adesão a uma instância estética. Não é o desvario em torno de um mundo que não reconhecemos como nosso. A arte – se cabe ainda usar o termo – é o modo como enfrentamos a vida. Simples assim: o modo como enfrentamos a vida. Uma vez mais? O modo como enfrentamos a vida.

A vida de Joseph Cornell esteve sempre marcada por uma admirável capacidade de situar a beleza nos escaninhos mais imprevisíveis. Mas não estava ao dispor do acaso tão completamente como se possa imaginar. Como ele próprio deixou registrado em seus diários, há um momento em que a luz do sol atravessa o meio dia. A viagem possuía uma concepção ulterior em Cornell. Sua vida inteira a viveu em poucos bairros em Nova York. Os passeios frequentes por Manhattan definiam, sobretudo, a fixação pela caça de objetos. Em meio a recortes de vislumbre e raras experiências táteis, soube absorver ideário histórico e geográfico de causar espanto em alguns casos. Certa vez conversou largamente com Duchamp sobre Paris, vindo a declarar ao final do encontro que jamais havia estado na capital francesa. Cornell dizia que há objetos ou mesmo aspectos de nossa vida que são encontrados em lugares distintos, e que, uma vez encontrados, podem definir o que conhecemos como obra de arte. Aplicou técnicas de colagem a filmes que eram essencialmente pioneiras.

A vida é, ao final, um objeto que nos escapa. A obra de Joseph Cornell é um reflexo estimulante que nos leva a pensar em muitos modos de fuga da existência. A arte seria uma caixa de recursos a fugir da vida? E se fosse exatamente o contrário? Uma afirmação de que nossa existência ulterior se encontra repleta de fragmentos que não conseguimos identificar e colar, como um quebra-cabeças que mescle névoas de toda ordem de sentidos. Cornell compreendeu isto como poucos. A ponto de tornar a própria vida suspeita de não encontrar jamais uma razão de ser.

Fernando Arrabal – Os mitos impossíveis

Na mais recente edição do boletim *Pasco Bexiga*,⁴⁴ encontrei uma nota acerca do Surrealismo que gostaria de reproduzir. Seu título já anunciava o caráter insólito da mesma: “O Surrealismo segundo Doc Floyd, rapidamente”. Vamos à leitura:

Ao ser indagada sobre qual a melhor definição do Surrealismo a bióloga Lavínia Patronauta o equiparou a uma pérola estrábica que olha em mil direções. E prosseguiu: Era preciso iluminar os ângulos porosos da realidade e o movimento até que encharcou alguns deles de uma luz líquida que para muitos foi a provocadora da maior confusão possível. Havia nitidamente a urgência em mudar os cantos de cisne da realidade, porém o Surrealismo quis fazê-lo seguindo a receita de seu papa negro, inventor do ritmo sem música. Mesmo aqueles artistas que alcançaram uma maior sintonia com o público, logo foram descartados pelo janelão escancarado da Promenade. A realidade então foi escoando como o capítulo mal escrito de uma novela, cuja entrada no café também estava barrada. Os sonhos mantinham sua ladainha irreverente, bimbalhando os traumas pescados e catalogados por Freud. Jung ficou de fora, interditado, e Rabelais foi apagado do panteão, esquecendo-se que, ao lado de Lautréamont, certamente até hoje planariam no céu das referências mais valiosas do movimento.

O centro cirúrgico em que se acasalavam guarda-chuvas e máquinas de costura tornou-se oratório de queixas veladas com respeito ao Breton que se excedia em lapidar dogmas. Foi então que Aderbal Larousse pôs em discussão o estado de ânimo do qual se derivaria o funcionamento real do pensamento. O verbete foi escrito de modo a causar indigestão à razão, à estética e à moral. Tudo parecia fluir a caminho do mar nesse rio absoluto do Surrealismo. Porém logo nos deparamos com duas incontínuas, de um lado a razão e a moral foram reincorporadas na defesa de uma ideologia marxista e no caudal de preconceitos destilados na cozinha do café onde o grupo se reunia, e, de outro, a estética

⁴⁴ *Pasco Bexiga* é uma publicação de periodicidade incerta, que deu origem ao *Quarteto Kolax*, insólito encontro entre quatro divertidos personagens – Zuca Sardan, Pedro de Andrade Alvim, Ana Borges e Floriano Martins –, um grupo satírico, herdeiro do melhor Rabelais, saltimbancos patafísicos com toques de partitura de Frank Zappa e o teatrinho do absurdo. Juntos eles montaram uma carroça virtual que começou a circular na edição de janeiro de 2019 da *Agulha Revista de Cultura*, abrindo a temporada de homenagem ao centenário do Surrealismo. A carroça percorreu galáxias e estrebarias, açudes e poços profundos, ao longo do ano, improvisando aquém e alhures, até ressurgir em seu palco inicial ou retornar ao poço sem fundo de sua origem, montando um segundo espetáculo de tirar o fôlego do leitor. Sátira, humor negro, tiradas metafísicas, de tudo um pouco, não apenas no texto como também em seus borrões plásticos.

assumiu seu lugar central na explosão de estilos e incorporações de técnicas e demais truques de linguagem.

Nada disto, evidentemente, empobreceria o Surrealismo, não fosse a cristalização de alguns equívocos, que passaram a ter peso de sacramento. Por sorte muitos, espalhados pelo mundo, entenderam que a melhor chave para a compreensão do Surrealismo estava no que Enrique Molina definiu como um humanismo poético. E acertou também Antonin Artaud ao dizer que o Surrealismo era antes de tudo um estado de ânimo, muito embora o estado de ânimo de muitos dos integrantes do movimento jamais tenha sido surrealista em essência.

Enquanto eu lia pude perceber os esgares no rosto de Laurentino Dángeles, dramaturgo cearense que há décadas reside em João Pessoa, onde fundou o Teatro das Catacumbas. Laurentino logo me indagou se esta dura escovada nos pelos do Surrealismo não era algo que poderia se estender a outros afluentes do caudaloso rio das vanguardas, e se acaso tudo não poderia ser melhor compreendido se observássemos a destemperança com que passou a transitar entre nós o conceito de mito, a ele incorporando uma representação carnal. É verdade que os verdadeiros mitos são narrativas oriundas da tradição oral que assumiram um espírito com veemência suficiente para atravessar os anos impondo uma verdade quase de todo inquestionável. Folclores, lendas, cosmogonias, aí estão os mitos essenciais da humanidade. Neste caso, sim, é que poderíamos falar de Surrealismo como um dos mitos fundadores da Modernidade. E tenho que concordar com Laurentino Dángeles quando me sugere que eu deveria estabelecer mitos paralelos ao Surrealismo e dar-lhes igual escovada.

Identificado em geral como nascido a partir de 1924, ano da publicação de seu primeiro manifesto, o Surrealismo já estava em gestação desde 1919, e se em algo se confunde com o movimento Dadá, isto se dá unicamente pela coincidência de alguns de seus integrantes, a começar pelo próprio Breton. Já a Patafísica, que vem de Alfred Jarry e seu Milagre do Santo Agachado, atravessou a primeira metade do século passado até que em 1948 é fundado o Colégio da Patafísica. A evocação das soluções imaginárias, portanto, de algum modo permite os teares em que foram criados Dadá, Surrealismo e Pânico. Até mesmo o Creacionismo, de Vicente Huidobro, poderia ao menos esboçar um gesto de gratidão. Jarry dizia se tratar de uma questão de fome, era sua metáfora cabível para o modo como o homem foi aos poucos se transformando em semideus e depois em mito. Dizia ele que *a fome faz soar nos ouvidos vazios, loucos e vazios, seus zumbidos*. Anos depois de atuação do Surrealismo, e sua defesa do amor, da poesia e da liberdade, Tristan Tzara, um dos criadores do movimento Dadá, chegou a indagar *em que medida o Surrealismo foi capaz de responder à sua tese fundamental: a libertação do homem*. Tzara insistia que *a cultura, para não ser estacionária ou regressiva, deve ser dirigida para uma finalidade que é a libertação do homem*.

As evidências históricas foram atropelando esses mitos modernos, de tal modo que seus conceitos foram desfigurados ou esquecidos. Dadá era uma casa de loucos; Surrealismo se tornou achincalhe ou conduta tresloucada; o Creacionismo jamais ultrapassou o cercado literário; a Patafísica foi acusada de atividades clandestinas intangíveis... Em seu lugar ocasionalmente nos referimos a seus criadores como os mitos representativos das vanguardas: Tzara, Breton, Jarry, Huidobro... *Um verdadeiro absurdo*, me interrompeu Laurentino. Interrupção providencial, porque nos deu um tombo e juntos caímos no prosclênio do teatro moderno. Ali estava a profunda relação, a água subterrânea, o tear de vasos comunicantes, da essência da Modernidade: o teatro. Sendo este compreendido não apenas como o palco e a plateia, mas sim a própria obra. Ionesco defendia que *o indivíduo é universal, o grupo não tem mais do que uma certa generalidade limitada*. Graças a esta percepção é que podemos refletir sobre os dogmas criados no coração de tais mitos.

O criador do Teatro do Absurdo também chamou a atenção para o fato de que *as ideologias são geralmente álibis e dissimulam, voluntariamente, coisa bem diferente da que elas proclamam*. De que modo isto ocorreu ou não com as nossas referências culturais é algo que ainda estamos avaliando. Laurentino não chega propriamente a me contradizer, porém indaga com veemência pelo teatro. Ora, o teatro foi a fiação mais sólida que reuniu todos esses movimentos. Se Breton não tinha apreço pelo teatro, isto não impediu que Antonin Artaud se destacasse como um dos nomes centrais do Surrealismo e do teatro contemporâneo. Outro nome que se tornou imperativo, o espanhol Fernando Arrabal, integrou o grupo surrealista, antes de se afastar para criar seu próprio movimento, Pânico, juntamente com Alejandro Jodorowsky e Roland Topor.

Arrabal sempre foi um pródigo companheiro de lutas de seus pares. Ao jogar xadrez com Tristan Tzara ou tamborilar sobre o dorso do acaso, foi mesclando as seivas da ciência, da filosofia, da poesia, do caos e da confusão. Logo percebeu que o bastão ditatorial de Breton não era lugar para ele e que a criação só se legitimava no interior de uma ruptura, ausência total do claustro territorial. Laurentino então me indagou sobre as relações de Arrabal com os mitos de ocasião e quais teriam sido as suas influências. Ora, meu caro, Arrabal certamente concordaria com Ionesco quando este nega a existência de influências. Dizia o pastor de rinocerontes: *As coisas simplesmente estão lá. Somos vários a reagir de um mesmo modo. Somos ao mesmo tempo livres e sujeitos a um determinismo*.

Laurentino calou-se quando eu lhe disse que mesmo o absurdo preconizado por Ionesco não abria mão de uma lógica. Isto que muitos surrealistas não entenderam e até ajudaram a ampliar a bagunça conceitual: os sonhos não são uma rejeição da vigília, e sim seu complemento. Há tanto uma lógica nas coisas essenciais, por mais aparentemente embaralhadas, como uma solução para todas as coisas imaginárias. Fernando Arrabal compreendeu isto como poucos.

Conversar com ele é algo tão revelador que o próprio Belzebu tratou de elogiar seu interlocutor em um inesquecível encontro registrado na *Agulha Revista de Cultura*, novembro de 2014, quando este lhe indagou sobre o que eventualmente mudaria no movimento Pânico e Arrabal tratou de aclarar: *A samaritana pânica disse a Jó: A quem Deus nada deu, nada pode tirar*. O Diabo não escondeu sua satisfação quando, ao perguntar a Arrabal sobre qual seria seu lema, este lhe respondeu que mudava de lema a cada instante e que, naquele momento, criava brincando de ser Deus e por vezes o conseguia. E quando Belzebu recordou as palavras de um jornalista do *New York Times* que dissera que Arrabal era o único sobrevivente dos três avatares da Modernidade – Surrealismo, Patafísica, Pânico – o dramaturgo espanhol tratou de ponderar: *No grupo surrealista fiquei apenas três anos (com presença diária). Nem mesmo um milênio*.

Boa síntese dos postulados do movimento Pânico encontramos em um ensaio de Luis Fernando Cuartas, ao dizer que os três escudeiros do deus Pã *amavam o ambíguo, o inusitado, uma certa ingenuidade entre o perverso e o cândido, como se não houvesse travessura mórbida, nem armadilhas de ocultação, eram abertos, austeros, não manejavam um discurso encapsulado entre seus atos, dirigiam-se a eles breves e cruelmente, diretos e mordazes*. Tal atrevimento era um indisfarçável convite a afinidades de todas as partes por onde passavam. Devo confessar que a simpatia do Diabo se reproduziu também em mim, desde meu primeiro encontro com Arrabal, o gesto pleno com que recebe a todos quantos queiram dele se aproximar. Logo no início de nosso diálogo ele me disse e o reproduzo sem o menor prurido: *Tenho imerecida sorte de que você e sua prestigiosa revista se interessem por mim. Como tive a sorte de ter tratado os seres singulares da minha época. Foi tão fácil conhecê-los! Tão acessível e natural para falar com eles sobre o essencial! E tive a sorte de todos eles me darem a honra [em uma ocasião sempre imprevisível: quando deixaram de se proteger com suas habituais guardas e proteções] de me dar a felicidade espiritual/intelectual de ouvi-los expor e se expor. Eu diria que tenho uma amante apaixonada que está sempre à minha espera e que nunca faz nada sistematicamente: e que tenta me mostrar que só se pode crescer com o suor do silêncio ou do repúdio. Como se aquela amante fosse um tatu com doze cintos apertados*. Este é um modo belo de abraçar uma conversa.

A partir daí falamos de seus dias surrealistas, das montagens de suas obras, em especial o trabalho de Victor García, da *deslumbrante ineficácia e insólita atualidade da poesia*, das inesgotáveis formas de maniqueísmo que caracterizam a espécie humana e a transcendência do Pânico. Laurentino estava quieto há muito tempo, certamente procurando uma brecha por onde atear alguma queimada. Estava ali, justo quando falei em transcendência, e bradou que a única proeminência que restava ao homem era a de sua maldade incondicional, que a arte não podia mais salvar o mundo – isto se algum dia o fez – simplesmente porque não havia mais o que ser salvo. E indagou se a criação de um teatro da maldade acaso não seria uma última tentativa de varrer do palco a crueldade do

mundo. Defendia combativamente que o teatro, como a verdadeira mãe do cinema, deveria agora desempenhar o papel da madrastra horripilante de tanta anarquia de butique, de tanta fraude narrativa que tomou conta de nosso tempo. Pensei em indagar isto a Fernando Arrabal em nosso segundo encontro, mas logo me veio à mente o Doutor Faustroll, quando este me disse que *a ideia de verdade é a mais imaginária de todas as soluções*.

Ao caminhar com Arrabal preferi abordar um tema que poderia significar melhor combustível para combater o armário de fundo falso de todas as crises. Algo que me preocupa na alteridade criativa é se as vozes que incorporamos são diferentes daquilo que somos ou a soma de tudo o que carregamos dentro. São elas a nossa percepção da realidade ou a realidade múltipla de nos reconhecermos no nosso ser? Você pensa sobre isso quando está tecendo seus personagens? Arrabal então me respondeu: *O próprio Heisenberg não tinha certeza de que o princípio da incerteza estava totalmente em conformidade com o teorema da incompletude de Gödel. Beckett e eu ficamos surpresos com a chegada de Susana com o livro de Martin Esslin que ela pegara nos Correios e em que ele e eu, entre outros, estávamos na capa: Teatro do absurdo. Samuel Beckett disse distraidamente enquanto pensava em sua jogada de xadrez: Teatro do absurdo, que absurdo! É engraçado que meu matemático favorito, Kurt Gödel, se chamasse ninguém menos que GOD & EL. E que ele não acreditasse totalmente nem na existência de Deus nem na de Pã e ainda assim acreditava, de joelhos, em anjos, fantasmas e o diabo. Como te entendo!*

Ali estávamos imersos uma vez mais na necessária dilatação de uma extravagância. Não havia outro modo de seguir vivendo senão a todo instante trazendo a morte para o centro do palco. Único mito redivivo? A morte lendária e a morte real. No mesmo espetáculo em que o sonho não se separa da vigília ou o bem do mal. Havíamos esquecido Huidobro que em um poema nos disse que *os quatro pontos cardeais são três: norte e sul*. O criador do Creacionismo, que tanta ênfase pôs no lema de que *a primeira condição do poeta é criar, a segunda criar e a terceira criar*, esse estado latente que expressa a iluminação do mundo, certamente teria sentado a divertir-se em uma mesa com Fernando Arrabal, no que pese a imprevisibilidade do ego do chileno. De qualquer modo reproduzo aqui algo que escrevi em um ensaio sobre Vicente Huidobro: *O século XX foi pródigo em estabelecer uma voragem suicida entre tradição e vanguarda. Perdeu sentido a ideia renascentista da soma e ganhou recurso extra a fantasia da exclusão. Com isto a fertilidade das vanguardas acabou se resumindo a uma fatalidade excludente*.

Fernando Arrabal está sempre intensamente possuído pela clareza magnética e ao mesmo tempo enigmática que lhe define a vida. Em nossas conversas ele consulta a eternidade e tenta me dizer que o mais importante – e aqui entro com esta ideia brilhante de Milan Kundera, de quem ele sempre se lembra – é manter *a consciência da continuidade* acesa, isso mesmo, o diálogo perene com a determinação de uma permanente viagem. A jornada sem fim de Fernando

Arrabal é uma revolução permanente, o desenvolvimento contínuo de uma visão de mundo que ele destinou para a perpetuidade da criação. Ele é um homem que cria constantemente, este é um estado natural de sua pessoa, como se fosse seu próprio alento. Na verdade, o pulmão é o magnífico ninho da criação, a magia da matemática de funcionamento desse órgão e sua permanência vital na existência humana. É por isso que este imenso poeta disse com incansável convicção *que o universo nada mais é do que um confuso florilégio de partículas elementares*.

Com a força de uma piada, toda a realidade se desfaz, como uma pedra sangrando ou talvez como os metais secretos de uma nuvem. A realidade alcançada por Fernando Arrabal o felicita por ter percebido que ela é feita de descobertas, que não cessa, que é a mesma deusa maia que fertilizou a espiritualidade das dúvidas nos homens. Uma das razões da grandeza da obra de Fernando Arrabal reside na multiplicidade transbordante de seus sentidos, que tem buscado as artes visuais dos argumentos, o som dos silêncios dançantes, o sabor das mil fomes que nos mantêm vivos. Arrabal e seus personagens banhados nas águas do paradoxo, Arrabal e suas colagens satíricas, Arrabal e seus óculos com olhos infinitos, Arrabal e suas entrevistas carregadas de força devastadora... São os fios de sua imaginação, a flutuação de suas verdades inspiradas e que se sabe não são permanentes.

Arrabal reafirma com lucidez o que Ionesco já havia deixado claro, e que todo grande criador o atesta sem pestanejar, que a criação é a expressão de uma época na exata proporção em que também expressa a universalidade. Mas também aí havia um paradoxo, apontado por Ionesco: *O indivíduo é universal, o grupo não tem mais do que uma certa generalidade limitada*. De volta à intransigente defesa de Vicente Huidobro: *criar e criar e criar*, sempre, a despeito de qualquer truque do indivíduo ou da universalidade. Por isto toda criação é real, por mais que mergulhe no êxtase do inconsciente, ela expressa uma realidade que é ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Sonho e desejo, fantasia e memória, são todos estes elementos modos como a realidade se movimenta dentro de nós. Recorro uma vez mais a Ionesco: *Se o teatro ou outro sistema de expressão nos ajuda a tomar consciência da realidade, é porque a realidade do imaginário é mais válida, mais viva, do que a realidade cotidiana*. Laurentino teria agora que aceitar que não é a verdade que torna miserável o nosso sentido de racionalidade, e sim o desprezo que somos levados a sentir pelo irracional. A arte só existe na condição de ser uma extravagância, o que possui uma espessura imaginária muito além do roteiro utilitário de objetivo e subjetivo.

Se o teatro de Fernando Arrabal expressa uma inescotável oposição, esta não pode ser limitada a um ambiente político e social. Mesmo que trate com as linhas de grupos e estratificações, como símbolos do oprimido e da opressão, seus personagens constantemente flertam com os riscos da imprecisão, em grande parte pelo modo como humor e ironia injetam em cada argumento sua dose subliminar de incongruência. Este exercício desconcertante de um refinado

sarcasmo faz com que Arrabal se aproprie das linhas mais tensas e poéticas dos movimentos por ele de algum modo frequentado, uns mais, outros menos: Patafísica, Dadá, Surrealismo, Pânico, Absurdo... Uma química eclética que rejeita quaisquer etiquetas. A realidade condicional se enrubesce diante de seu saudável inconformismo. Cobra importância compreender que não há devaneio ou falta de lógica na obra de Arrabal, mas sim a construção de uma lógica singular, como bem salienta Francisco Torres Monreal, no estudo introdutório a seu *Teatro Completo: Em Arrabal, o mundo exterior não entra em cena para convencer racionalmente os personagens. Sua missão, inclusive desde a ausência, é, pura e simplesmente, a de destruí-los com a morte, a de negar-lhes todo esforço de sobrevivência*. Com isto cabe reprimir a ausência total de influências na obra de Fernando Arrabal. Os seus personagens vão se fazendo e fortalecendo na medida em que se escutam entre si e esboçam uma nova perspectiva da realidade. Melhor dizendo, perspectiva de sua realidade própria.

Sim, eu compreendo muito bem essa voragem de intenções que testemunha o nascimento em plena cena dos personagens desse teatro, insiste Laurentino, calmamente. Mas não convém, meu caro, tomar essa trilha como sendo a única. Se os personagens em Arrabal podem ser identificados por sua aparente fragilidade racional, seu quase nenhum apego à realidade, isto se dá como um jogo em que o cotidiano, em sua versão mais destemperada, mais inverossímil, constitui a força motriz de recuperação do ser. Da simbologia do ciúme ao humor ilógico de certas premissas ideológicas, do risco na excessiva nudez do palco ao plano tragicômico evocado pela força dos argumentos, Arrabal desenha um roteiro infinito de contrapontos encarnados nos reclames mais vulgares da aventura humana. Sua verdade – até onde o conceito pode permitir uma aproximação de sua poética – se encontra nas frestas de uma dissimulação permanente. O *eu* não sabe o que é o *outro* até que esbarre em sua sombra. Daí que seus pontos, argumentos, personagens, mais se assemelhem com réplicas de uma realidade que ainda não compreendemos de todo. Enfim, como ele próprio costuma dizer: *Nada seria certo se não fosse confuso*.

Se é verdade que sua obra é fruto de uma alquimia perfeita entre biografia e filosofia – não à toa sua autobiografia por vezes nos parece uma novela fantástica, porque assim o tem sido em igualdade de forças sua vida e seu pensamento –, é também verdade que tem pago um preço altíssimo pela intensidade dessa vertente alquímica. Vivemos em um mundo repleto de lacunas e de certa forma orgulhoso delas. Mais do que apenas a obra, a grandeza de Fernando Arrabal radica em haver tornado realidade aquele fulgor imaginado pelo Surrealismo, onde vida e obra se fundem ao ponto de ser uma só coisa, graças à qual é possível alcançar tudo. Chegamos assim até este ponto final, onde ainda é possível, acima de todos os mitos impossíveis da Modernidade, evocar aquele *humanismo poético* defendido pelo poeta argentino Enrique Molina, e fazê-lo de mãos dadas com a genialidade e altruísmo de Fernando Arrabal.



O acaso passa sem saudar a ninguém.
Fernando Arrabal

FM | As ruas estão sombreadas pelo perfume das folhas que caem no chão. Fernando, o que achas da ideia de passearmos enquanto conversamos sobre algumas coisas que esperamos que sejam do interesse de nossos leitores? Imagino que haja muito o que falar sobre temas que ficaram para trás, te escuto.

FA | Estou à sua disposição, como sempre é meu costume; enquanto as tartarugas esperam o inverno para chafurdar na perversão sexual da castidade. Minha insuficiência pulmonar não me incomoda em nada, exceto para andar como eu gostaria. Lis e minha filha me acompanham e tiram fotos. Infelizmente, nunca me preocupa ou preocupou imaginar que pudesse ter leitores; sou como uma onça pacifista que lutará pela Paz. De fato, parece que 45% das tigresas fornicam com outra na própria toca do casal. Eu amo zoologia e especialmente formigas. Enviei ao grande especialista uma observação que fiz em Courcerault. Sempre falo do que me pedem. Em época de pandemia, divã de psiquiatra é mochila.

FM | Algo que me inquieta na alteridade criativa é se as vozes que incorporamos são diferentes daquilo que somos ou a soma de tudo o que carregamos dentro de nós. São a nossa percepção da realidade ou a realidade múltipla de nos reconhecermos no nosso ser? Acaso pensas nisto, quando estás tecendo os teus personagens?

FA | O próprio Heisenberg não tinha certeza de que o princípio da incerteza acomodava totalmente o teorema da incompletude de Gödel. Eu e Beckett ficamos surpreendidos quando a Susana chegou com o livro do Martin Esslin que tinha apanhado nos Correios e no qual ele e eu, entre outros, estávamos na capa: *Teatro do Absurdo*. Samuel Beckett disse distraidamente enquanto pensava em seu lance de xadrez: *Teatro do absurdo, que absurdo!* É curioso que meu matemático favorito, Kurt Gödel, fosse chamado nada menos que GOD & ÉL. E que ele não acreditava totalmente na existência de Deus ou Pan, mas acreditava cegamente em anjos, fantasmas e no diabo. Como o entendo!

FM | Continuamos caminhando por uma estrada que indica que é o caminho para o sanatório Bouffémont. Lembrei que Paul Éluard conheceu justamente o poeta brasileiro Manuel Bandeira em um sanatório – Clavadel, em Davos, na Suíça. Ambos, como tu, tuberculosos. Tinhas então 24 anos (o francês, 18; o brasileiro, 27). O que houve? (com a doença e o tempo no sanatório)

FA | Seus dados... As moscas tsé-tsé de Hollywood sonham em tecnicolor? O confinamento especialmente em Davos (e também, mas menos radical, em Bouffémont) nada tinha a ver com o atual. Ainda hoje os cupins malditos se recusam a acreditar em máscaras. Eles permanecem imóveis. E eles meditam. Para se relacionar com a intocável e invisível *coturna* Helena Dimitrivna Diakonova (que já começava a ser chamada de Gala), sua futura esposa, Éluard teve que inventar uma espécie de SMS de papel. Depois do casamento, eles moraram no mesmo quarteirão onde Maupassant vivera meio século antes, a dois passos da minha porta. Os *tweets* do mouse referem-se apenas aos queijos. Com Max Ernst, Gala e Éluard viveram noites tórridas que desgostarem seus amigos no café... O que acabou provocando sua fuga justamente para o Taiti. Onde sem perder tempo Gala lhe foi procurar. Com um final/fusão em Hanói. Malas perdidas de aviões são pervertidas por estrelas cadentes em pânico: a chuva tradicional de *Perseidas*. Não me surpreendeu que Dalí me mostrasse (orgulhoso?) as cartas recentes (naquela época) de Éluard com frases nas quais ele repetia Gala *eu te penetro*.

FM | Não estamos comprometidos com as habituais dimensões de tempo e espaço, por isso eu te espero em uma mesa portátil que levei comigo para os Picos de Europa, na imensidão da Cantábria. Ali começo a desenhar, lembrando os teus, assim como os de Fellini. Para o genial criador italiano, a música é cruel, porque nos arrasta para uma dimensão irreal e quando acaba não sabemos o que fazer. Talvez o mesmo possa ser dito de toda criação artística. Agora mesmo, enquanto desenho e te espero, minha imaginação me leva a lugares mágicos, longe da realidade ou dentro de outra realidade. Como fazemos de tudo, acredito que em nossa vida não haja lugar para melancolia ou imitação, não achas? Enfim, como situar os teus desenhos no *corpus* de tua criação?

FA | Só de pensar em cordilheiras íngremes dá-me *insuficiência*. Elefantes preguiçosos fazem turismo no YouTube. A wikipédia da lagosta norueguesa para maior emoção carece de ordem alfabética. É dada demasiada importância ao cinema? O que seria de Fellini sem Tonti e sem as centenas de *tontos* que não figuram em nenhum quadro de honra. E sem Ornella Volta, criadora entre mil de palhaços e do *menor museu do mundo*: o armário (*le placard*) de Erik Satie? Os boxeadores não violentos usam luvas de goma de mascar.

FM | Pois bem, para que teus pulmões não engulam o calendário lunar, vamos descer, até às ilhas menores da Terra do Fogo, para uma taça de vinho que revele a distinção entre a apropriação e a institucionalização de um mito. Te vês como um, o mito Arrabal, o que pensas do risco de que venhas a ser institucionalizado sem a compreensão dos valores mais íntimos de tua obra?

FA | É uma difamação vangloriar-se? A memória é ainda maior que a perspectiva? Em nossa brilhante e enorme civilização só existiram dois mitos e para mim o primeiro, de longe, é o de José López, aliás *Tirso de Molina*. Seu *escarneckedor* não é apenas a obra que mais inspirou escritos (infinidamente mais que *Fausto*), mas sim que seus cinco personagens principais aparecem ridícula e caraturalmente mal copiados desde Molière a Lorenzo da Ponte. O sublime Mozart nada tinha a ver com a tolice ultra *machista* do libretista. A ária *Madamina* é... um tribunal de serviço. Existem “i” gregos e gagos ventríloquos? O *institucionalizador* que *institucionalizou os valores mais íntimos das obras...* faz parte das calúnias, desde o Adão/vegetariano que não quis comer a cobra.

FM | Um olhar sobre a década de 1960, em que circunstâncias conhecestes Alejandro Jodorowsky e Roland Topor, e quais são as primeiras conversas que levaram à criação do *Mouvement Panique*? O que dizes é muito interessante, que o Pânico se interessa pelas leis da confusão...

FA | As fadas só leem contos de fadas em seus *tablettes*. Encontrei-os com alegria e esperança. Nós nos perguntamos com King-Kong quase assustado, *descendemos do homem*? Jodo, para me defender, esteve prestes a morrer *pelas balas* um exaltado... que só queria me atropelar. É compreensível que um dinossauro andando sobre o mar não impressione os elefantes e que as praias depressivas vejam, impotentes, que o mar sempre recua. Infelizmente, nunca houve qualquer lei da confusão. Desde que entendemos que tínhamos o direito plenipotenciário de desintegrar todo planejamento e inventar nosso próprio ritmo de pânico. A confusão agia como um programa (mesmo e sempre? coberto), mas determinante. Evita consultar o pensamento renovador que a diário emite uma nova tese como o rinoceronte que se encontra muito bem em seu montículo.

FM | No Colégio da Patafísica és considerado um dos *Optimates* mais inquietos e populares da história. Acaso podes esclarecer um pouco o que é a Magnificência Opach e quais as funções de um sátrapa no Colégio? Quem tem sido seu Moderador Imóvel? Claro que essas perguntas devem se repetir em tua vida, até um ponto de enfado, mas ainda há muita gente que não sabe nada de patafísica e, pior, que acha que sabe e repete bobagens a respeito.

FA | Em nossos três países tão sensíveis à discriminação, os policiais são retidos por arreios de cães? Mas o que dizem as agências de *fake news* sobre Alfred Jarry? Em geral, *doutorandos e thésards* sabem mais da minha vida do que eu mesmo e principalmente aqueles anônimos espontâneos que consultam livros e wikipédias. Eu não saberia responder a nenhuma dessas perguntas. E eu nunca

tinha ouvido falar de moderadores imóveis ou dos Optimates mais inquietos e populares de todos os tempos. Sempre que pedi algo ao Colégio, eles geralmente me concederam; mas, por exemplo, quando quis que Kundera recebesse o título de sátrapa, elogiaram o grande escritor, mas acrescentaram que ele não tem obra patafísica. Graças à sua onisciência infinita, Pan sempre determinava o número de nossos três passaportes respectivos.

FM | Mas a obra está no espírito. Se é verdade que a obra de Milan Kundera não nasce de uma escolha arbitrária, é igualmente verdade que o autor sempre soube que o conceito de verdade nunca deixou de ser uma abstração ou, como defendia o Colégio de Patafísica, *a mais imaginária de todas as soluções*.

FA | Frequentamos pessoas diferentes. Em Laputa, Gulliver descobriu o cubismo. Só conheci intelectuais e artistas de grande valor no Colégio de Patafísica; eu gostaria de me mostrar digno deles. Tive a sorte de conhecer as três pessoas que diariamente adoro: André Breton, essência do Surrealismo; Tristan Tzara, do Dadá; e Roland Topor, do Pânico. O Colégio me deu tanto, com tão alegre munificência! Nunca se ouviu um tiro de revólver na Pré-história. Aprendi tanto com eles quanto com Lis, a mãe Mercedes ou Milan Kundera. Somente Nebrija do século XV sabia mais Gramática do que eles... em suas obras, suas edições e dicionários insubstituíveis...

FM | E não podemos esquecer que René Magritte disse que compreendia a inutilidade como algo necessário, que não encontra senão tédio no que chama de *inutilidade patafísica*. Muito curioso que justamente o René que encontrou as soluções mais imaginárias para a virtualidade da realidade, seja o mesmo que deixou escapar essa fascinante sensação de inutilidade da realidade, não achas?

FA | Marcel Duchamp, Alfred Jarry, Louise Bourgeois, assim como René Magritte, foram, acima de tudo, filósofos. A revista de Magritte é esquecida enquanto tentamos não lembrar que Emmanuel Kant não ensinava filosofia, mas sim matemática e que Nietzsche foi filólogo antes de ser filósofo. Quem nada diz já está longe.

FM | Enquanto caminhávamos pelos subúrbios de Buenos Aires lembrei-me da confusão que fazem em Portugal com o tango do Gotan Project chamado precisamente “Arrabal”, que muitos acreditam ser a tua música ou, pelo menos, uma homenagem do Gotan Project a Fernando Arrabál.

FA | Eu fico mal em um subúrbio, exceto o da Plaza Mayor de Madri (ex-Plaza del Arrabal). Os gatos não gostam, e com razão, de serem olhado com esse tom.

As vacas suíças bebem seu próprio leite desde que os vaqueiros roam as unhas? Fuicapaz de distinguir, em abstrato, isso do outro e até do mais ali à frente, porém depois do sexto dia o celular foi criado. Infelizmente sem homenagens tão charmosas quanto ignoradas. E, ainda mais infelizmente, sem confusão incrível e ibérica.

FM | O Caminho de Santiago foi tomado por símbolos *vodu* – uma presença muito forte da cultura haitiana – como uma mistura profana de dois aspectos religiosos. Caminhamos até lá e é impossível não pensar que a criação artística é mais forte quando há esse cruzamento de símbolos, essa iluminação de faíscas. Os elementos conflitantes, no final das contas, são a chave da criação, não achas?

FA | O rato desconfia da jibóia, mesmo que ela esteja usando dentes postiços. Nas cerimônias incríveis e aterrorizantes que vivi no Haiti e em Salvador da Bahia, foi difícil não chorar. Uma Valquíria não seria capaz de ouvir profundamente Wagner de sua cama. O nada-importa dos previsores é a sua língua materna, mas sem conseguir distinguir o tigre hermafrodita da sua mulher.

FM | Concordas com Henri Cartier-Bresson que o verdadeiro conhecimento é instintivo?

FA | Cuando nada lo resuelve todo se pretende que haya leyes universales perfectas e inquebrantables como el intento de supervivencia y la ley de la inercia con ese aire siniestro que adoptan los cuervos cuando se divierten. Accidentes, coincidencias, apogemas, insensateces... todo ¿es significativo desde el *tohu-bohu*? En cuanto un canguro está bien domado ya no fuma mientras duerme. Quando nada resolve tudo, pretende-se que existam leis universais perfeitas e inquebrantáveis como a vontade de sobreviver e a lei da inércia com aquele ar sinistro que os corvos adotam quando se divertem. Acidentes, coincidências, apogemas, absurdos... tudo é significativo desde o *tohu-bohu*? Quando um canguro está bem domado ele não fuma mais enquanto dorme.

FM | A tua lembrança de tohu-bohu, o mundo sem forma e vazio, é bastante iluminadora. Enquanto caminhamos, te escuto falar de muitas coisas, inclusive de teu amor por Tirso de Molina. Estou pensando nas relações existentes entre o Barroco e o Surrealismo, essa ponte além do tempo, marcada pela exuberância dos sonhos e pela força da imaginação, como encontramos nos melhores poetas líricos da língua espanhola, por exemplo, o cubano José Lezama. Lima, e o chileno Ludwig Zeller. Falar do Barroco apenas por suas tintas religiosas é o mesmo que achar o Surrealismo a casa das coisas sem rabo nem cabeça. Quando penso na paixão de Breton por Lautréamont sempre me pergunto porque não a mesma

paixão por Rabelais? E vamos andando, enquanto me falas sobre tuas leituras desses temas...

FA | *Barrôco* ou barroco é uma palavra portuguesa (*barrueca* em espanhol) que André Breton conhecia perfeitamente... e tu. Infelizmente, o Surrealismo nunca colecionou pérolas de formato irregular... nem teve fortuna para isto. Mas no café surrealista (*El paseo de Venus*) foi evocado o destino da dolorosa ostra que tem a infelicidade de ter um pó de areia entrando em seu corpo; e que para suprimir a dor que isso lhe causa, ele secreta o que será a pérola. Ciclopes não frequentam velódromos.

FM | Bem, agora com o marco de 88 anos, tua perspectiva mágica de um infinito duplo, ao mesmo tempo em que não paras de criar, tua caixa de infinitos surpreende, tua pluma de vertigens, não falemos de planos, mas sim de tua sensação atual, Fernando Arrabal vive bem no coração de Fernando Arrabal?

FA | Não temendo muito um *ictus*: um segundo AVC. Dom Quixote, Ofélia ou o jovem Werther se impuseram como distúrbios cerebrais temporários ou como objetos matemáticos ao inconsciente de Cervantes, Shakespeare ou Goethe? A propósito, o Engenhoso Hidalgo don Quixote é literalmente o filho extravagante de alguma coisa.

FM | Quantos outros caminhos poderíamos percorrer? Esquecemos o quê?

FA | Quantos desejares; estou à tua inteira disposição. O enigma permite que a ciência seja lida como acontecimento ou pânico efêmero. Podemos sempre amar insanamente e, como consequência, inventar ideias excessivas.

Obrigado!

Maria Estela Guedes nos regaços comovidos da linguagem

Meu encontro com Maria Estela Guedes se deu em função dos periódicos que dirigimos, *TriploV* e *Agulha Revista de Cultura*, revelando a partir de então um entranhável leque de afinidades que nos permitiu, dentre outras atividades comuns, criar um dossiê dedicado ao Surrealismo, instalado dentro do *TriploV*. Meg, como desde então a chamo, pela simpática e sugestiva reunião das iniciais de seu nome, é também uma consistente investigadora científica, área em que se destacam seus estudos sobre Naturalismo, desenvolvidos a partir de seu vínculo com o Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa. Uma parcela desses estudos se encontra reunida em um volume intitulado *Lápis de carvão*, publicado em 2005.

E não devemos esquecer também seus ensaios sobre António Ramos Rosa, Ernesto de Sousa e Herberto Helder, que podem ser encontrados na *Agulha Revista de Cultura*. Contudo, a oportunidade aqui nos leva ao conhecimento da poeta, através do encontro de três livros que somam recursos de linguagem distintos, como o teatro e o relato de viagem.

Tríptico a solo aproxima esses ambientes distantes apenas aparentemente, permitindo ao leitor observar como a autora os costura de forma substanciosa, agregando-lhes uma acentuada visão crítica. E já o veremos a partir deste prólogo (também ele pautado por esta nossa paixão pela mistura, pelo amálgama), primeiramente através de depoimentos da própria autora, seguidos de uma entrevista em que complementamos abordagens, não sem deixar em aberto o tema para que o próprio leitor se enverede por suas raízes, matrizes, abismos.

1. *Ofício de trevas*

No Ofício das trevas começa logo por me atrair a designação dessa cerimónia católica: missa solene, nocturna. Há várias obras com esse título, musicais e literárias. Julgo que é de Camilo José Cela um Ofício de trevas. Essa peça relaciona-se com uma época da minha vida, de crise total, devido sobretudo a um conflito muito sério com o discurso da ciência. Uma ciência que mente, arrogante, que se julga detentora da Verdade, e que por isso se auto-sacraliza. Eu parodio essa sacralização na cena da ladainha constituída por alguns dos muitos nomes científicos que teve, desde finais do século XVIII, a tartaruga-lira, uma espécie descrita por um famoso lente da Universidade de Coimbra, Domingos Vandelli. Mas a peça não reflecte só esse conflito com a ciência; reflecte também o que me levou à mesquita, onde aprendi os rudimentos do islamismo. Se eu não vivesse num país europeu, seria muçulmana. As religiões actuam como a ciência, dominando e cegando com os seus paradigmas. Mesmo sabendo disso, sabendo que as religiões têm a mesma Verdade da ciência, nós não conseguimos viver sem religião, porque é no seu seio que encontramos um alimento indispensável à vida mental: o ofício da luz ou das trevas,

a alta cerimônia, o rito, o sacral. Eu seria muçulmana porque o islamismo é nu, directo, simples como um raio de luz. O catolicismo tem excessiva carga idolátrica e icónica para o meu ascetismo. Mas como vivo num país católico, não tenho outra fonte de cerimonial. Na peça, a personagem feminina, Lucy – Lucy in the sky with diamonds – Lucy de Lúcifer, o anjo da rebelião, essa Lucy assume o seu próprio sacerdócio porque não acredita no alheio: nem no sacerdócio científico nem no religioso. O rito que ela lidera é poético: ela acredita na Poesia como interlocução divina, acredita na Palavra como portadora de Verdade.

2. *Lilith*

Lilith é outra Lucy, o meu demónio, a querer tirar uma dor do peito que durava havia dois anos. Aqui para nós, Lucy, Lilith e outros diabos eram o meu hipertireoidismo, antes de controlado. Aquilo altera o comportamento e dá crises de cólera, um horror. Eu não fazia ideia de que era tão diabólica assim, apenas a minha tireóide estava a descarregar tóxicos para o sangue. Bom, certa vez comecei a rabiscar quando iniciei uma das minhas habituais viagens de Lisboa para Britiande. Ia-me surgindo uma ideia, uma história, um comentário, a propósito das terras por onde passava. Daí que quase todos os textos tenham um topónimo por título. Fui de Lisboa ao Porto de autocarro. No Porto, em Campanhã, numa grande e antiga estação ferroviária, apanhei o comboio da linha do Douro, mas resolvi ficar na Régua dois ou três dias, porque sou desta zona, mas nunca tinha dormido com o Douro, e eu queria dormir com o Douro, assim como quem quer dormir com um homem muito desejado. Ali apanhei uma tempestade de verão, na varanda do hotel, uma chuvada, raios e trovões, parecia que estava nos trópicos. Foi muito inspirador. Não me sentia melhor: a cólera não se ia embora, a dor no peito continuava, se calhar era coração, porque o hipertireoidismo provoca arritmia e outros problemas cardíacos. Mas eu estava convencida de que o mundo todo se tinha virado contra mim, por isso estava a sofrer fisicamente, pensando que o sofrimento era apenas afectivo. Mas a escrita aliviava-me ou dava-me essa ilusão. A partir da Régua escrevi A tempestade, um pouco a duas mãos com o Oscar Portela, o poeta argentino, que anda e andava com uma depressão terrível. Dizia ele que A tempestade nem era a de Shakespeare nem outra: a verdadeira tempestade, a dele, e a minha, pensava eu, era interior. E realmente... Como só mais tarde comecei o tratamento, nessa altura A tempestade saiu sem nenhuma referência glandular. A propósito de referências, as referências preocuparam-me durante a escrita de Lilith até A tempestade. A partir daí, esqueci-me do problema, que é o de termos pontos de contato que nos permitam a conversação. Eu escrevi para pessoas como a minha mãe, que não tem estudos quase nenhuns; por isso não há interlocução entre nós, as referências são distintas: eu tenho poucas referências no quotidiano e muitas na arte, tenho poucas referências musicais, por exemplo; então é difícil encontrarmos interlocutor intelectual quando os modos de vida e os pontos de vista são muito diversos. Escrevi para gente como a minha mãe, pensando: as pessoas que conhecem a Régua, Pala, Campanhã, que cultivam vinhas, têm adegas etc., vão aderir. Dou-lhes referências do quotidiano, elas

aderem porque conhecem aquilo de que estou a falar. O esforço de falar para esse público hipotético fez com que o poema deslizesse muitas vezes para a prosa. Florzinha, tudo isto depende da região, não é? Tu se calhar não tens essas referências no teu quotidiano, por isso o meu discurso, se é acessível a um lamecense, já deve ser muito abstracto para um cearense. O que nos salva é outro tipo de referências: os afectos que andam pelo meio das linhas, coisas pouco claras a que chamamos poesia. A poesia é para nós uma rede de referências universal, uma linguagem acima do léxico e acima das línguas.

3. *A Boba*

Um dos nossos grandes mitos é o dos amores entre Inês de Castro e o rei D. Pedro I, o Cru, ou Justiciero. A Boba não desmitifica, como aliás refere Eugénia Vasques no prefácio da peça. A ideia não é desmistificar, e sim pôr o mito a nu, deixar claro que aquela história de amor só pode ser mito e mais coisa nenhuma. Então, A Boba desmistifica, tira a máscara radiosa às figuras, mostra a História. E a História, seja a de Fernão Lopes seja a de uma ficcionista como Agustina Bessa-Luís, diz que a História é uma ficção. A Boba é o terceiro demónio, um joker em baralho de cartas. Ela declara-se o Mal em persona: foi ela, Miguéis, quem tramou toda a tragédia... Mas realmente ela não é culpada da morte de Inês de Castro, sim de se atrever a dizer o que terá sido coroado, meia dúzia de anos após o enterro da Reine morte. Aliás, todos os detalhes históricos que ela refere são endiabrados.



FM | Começamos tratando diretamente do encontro dos três livros aqui reunidos, no que diz respeito à presença coincidente de seus protagonistas femininos: Lucy, Lilith e a Boba. De que maneira estas mulheres se entrelaçam, pensando nas conexões [tuas] possíveis entre vida e obra?

MEG | Tu é que escolheste os livros. Como já me vais conhecendo, escolheste segundo uma unidade mental, a de o solo ser eu em três versões não muito diferentes. A Boba parece uma figura medieval, porque conta a história dos seus amores com Inês de Castro. Mas, pondo de lado a História, é claro que boba sou eu: faço disparates, momices, digo coisas que dão vontade de rir, além de desempenhar o habitual papel crítico concedido a essas personagens. As três são figuras fosfóricas, buscadoras de luz mais do que transportadoras dela, e isso é visível sobretudo no *Ofício das trevas*, por contraste. Em suma, as três têm a paixão de um conhecimento a que a verdade não seja alheia.

FM | Em termos de linguagem, temos um livro central na forma de poemas – que a rigor são relatos de viagem – e duas peças de teatro, sendo a última um monólogo. Esta relação entre poesia, teatro e relato é algo que buscas como

definição de uma poética ou o caminho a ser trilhado opta por uma linguagem a sobrepor-se as demais?

MEG | Se tivesses escolhido ensaios e excluído o teatro, as linguagens seriam diferentes. Em todo o caso, não vejo grande diferença entre as formas de expressão. O livro mais lírico dos três, o mais profundamente poético, é a primeira peça de teatro, *Ofício das trevas*. A Boba é muito directa, não se perde pelo caminho com lirismo nem retórica, ela tem um discurso sintético, realmente próprio de teatro. E o livro a que chamas de relatos, *Diário*, mais próximo estaria de um Horário ou Minutário... Bem, os poemas deslizam muitas vezes para a prosa ou inversamente: existe o relato, uma vontade de contar que ora usa a prosa ora o verso, porque o importante para Lilith é ser ouvida por pessoas de instrução inferior a dela. Então busca referências no quotidiano para eu mais facilmente me encontrar com o leitor, já que os interlocutores são as próprias personagens: no interior de cada texto não faltam ouvintes, e mesmo a Miguéis tem muita gente à volta, que ela interpela; o seu discurso é um falso monólogo: a Boba dirige-se sempre a alguém: ao público, a Inês de Castro, a D. Pedro, a D. Afonso IV. As personagens, as pessoas internas, ouvem e entendem.

O problema é chegarmos ao coração dos leitores. Como dizer, em que registo, para sermos compreendidos?

FM | Este é um velho dilema da criação artística. Inclusive muita arte de pouca expressão se guia por esta deliberada preocupação com a maneira eficaz de ser compreendida. Nisto quase sempre há, inclusive, uma subestimação do outro, do espectador; do leitor, no caso da literatura. A arte deveria ser mais um estímulo à certa avidez por novas experiências, novas formas de conhecimento. Não te parece?

MEG | Sim, esse é um falso problema, intelectual e artisticamente falando. A arte é um estímulo à avidez por novas experiências, novas formas de conhecimento, sim; mas só entre nós dois, só entre parceiros. Não existe tal relacionamento entre um poeta e o engenheiro que vive na vivenda ao lado. Salvo alguma exceção bem-aventurada, esse estímulo não funciona com os professores dos nossos filhos e ainda menos com o homem do talho. Isso incomoda, parece que as classes sociais passaram a classes intelectuais e que vivemos segundo a nossa em prateleiras diferentes. Onde está o tempo em que o povão apupava e aplaudia o próprio Shakespeare, representando as suas peças? Comendo, bebendo e gritando, em pleno espetáculo? Incomoda, não é falso problema do ponto de vista emocional. Interessa à nossa vontade de ser felizes que o outro nos acompanhe, nos reconheça. Vejamos, Floriano, esse é um problema imenso e verdadeiro, tanto mais doloroso quanto insuperável. Imagina uma sala de espetáculo em que um poeta diz versos para uma plateia vazia... Imagina os

nossos livros, em Portugal, a não serem vendidos, o comércio livreiro a ruir, as bancas dos *shoppings* a serem inundadas por essa literatura descartável vinda sobretudo dos EUA... Tudo isto é uma punhalada no coração de Lilith, a pobre diaba, que sofre verdadeiramente, e sobretudo por não ter remédio para a situação.

FM | Porém, há que estimar quais os obstáculos decorrentes de certa debilidade estética daqueles que são impostos por uma visão deformadora do próprio mercado de livros. Claro que ao autor interessa que o leitor se reconheça nele e que o acompanhe. Contudo, quem em Portugal mais contribui para o afastamento do leitor em relação ao livro: autores, críticos, imprensa, editores... Quem?

MEG | Todos nós contribuímos para o descalabro, mas poria em primeiro lugar a instrução pública. De raiz, algo corre mal nas escolas, as pessoas crescem sem interesse pelos livros, dirigidas apenas para a futura carreira e tendem a confundir com cultura os passatempos de televisão. Ignoram que a cultura está na base da civilização; da arte esperam a representação própria do classicismo, esgotada no século XIX; pensam que *cultura não enche barriga* e decretam que *a cultura não dá votos*. Ora, sem Camões, sem Fernando Pessoa, sem Amália Rodrigues, sem Chico Buarque, sem Clarice Lispector etc., os professores não teriam nada que ensinar, por isso não haveria professores, a imensa indústria musical não daria emprego a tanta gente e, por aí adiante, teríamos um mundo mil vezes mais esfaimado do que já é. Nessa situação, o problema eleitoral ficava resolvido, por falta de entidade a quem dar votos...

FM | Há um nítido cenário paródico em *Ofício de trevas* que põe em conflito as relações entre ciência e religião. Dizes que *não conseguimos viver sem religião, porque é no seu seio que encontramos um alimento indispensável à vida mental: o ofício da luz ou das trevas, a alta cerimônia, o rito, o sacral*. Contudo, também o homem consegue viver sem ciência e hoje como que se encontra mais refém desta do que da outra, e sob certo aspecto por um mesmo efeito religioso – no caso o da sacralização da tecnologia, por exemplo. Como a Poesia opera entre esses dois mundos, no sentido de recuperar a essência humana?

MEG | O cenário em que se parodia a ciência é o da ladainha dos nomes científicos da tartaruga-lira, *Dermochelys coriacea* (Vandelli, 1761). Era fatal: de um lado os textos científicos estão escritos em latim, de outro o catolicismo permite a paródia, as missas do burro. Nota, entretanto, que da minha paródia está ausente o zurrar do burro! A ladainha é declamada, cantada em gregoriano e em canto corânico, com uns pormenores militares pelo meio, mas nada de

deselegante. O cerimonial é tão solene como o da missa normal, e isso é possível por causa do latim. O grande cerimonial deriva do mistério, do terror ligado ao sagrado que vem do desconhecido. Esse clima existia na missa antiga, dita em latim, porque as pessoas falavam essa língua alienígena, sem a entenderem. Do mesmo modo, quem entende o que seja uma sinonímia de espécie? Uma lista de nomes de plantas em latim é um texto misterioso para os leigos, algo de ar terrífico. O comum dos mortais imagina que os cientistas já classificaram todas as espécies da Terra, e que essa classificação é imutável. Não faz ideia de que existem centenas de diferentes espécies só entre os coleópteros. Ri-se quando verifica que os coleópteros (escaravelhos) são objeto de estudo científico, como se a ciência só se ocupasse de cavalos de corrida e de cães de caça, por serem animais grandes e belos. O comum dos mortais não faz ideia de que a Zoologia se ocupa de mosquitos, formigas e toupeiras, e não estuda galgos nem cavalos, porque esses animais não são fruto de seleção natural! Quem estuda galgos e cavalos são os veterinários, as ciências aplicadas, aquelas que justamente criam novas variedades de tartarugas, de cães e de ovelhas.

O comum dos mortais não sabe que dada espécie, no caso a tartaruga-lira, tem uma sinonímia, isto é, um cartão de identidade em que a ciência registou não um nome, sim os muitos nomes científicos que já teve, até certa data. A sinonímia da *Dermochelys coriacea*, uma espécie gigante, conhecida da ciência desde pelo menos 1761, é tão extensa, e são tão irônicos certos nomes, como o de *porcata*, que só entendendo o incidente como autoparódico.

É a própria ciência que ri de si mesma, e então eu apenas torno evidente esse riso. Em rigor, a paródia não é minha. Mas não é por a ciência estar sempre a mudar os nomes das espécies que eu me incomodo! Essa mudança de nomes é espelho do que para mim é mudança da espécie, mutação! Ora as espécies só mudam de forma tão óbvia que seja preciso mudar-lhes a identificação se existir seleção humana, se estivermos a lidar com os resultados da intervenção da técnica de pecuária ou de piscicultura e não com a ciência fundamental. Nesse caso, não podemos falar de espécies, sim de híbridos, variedades, criaturas como os caniches, que já só falta nascerem de laçarotes na cabeça!

Para te responder mais diretamente: no *Ofício das trevas*, a ciência diz a sua missinha como qualquer padre, donde não aparece grande diferença nos métodos nem nos objetivos de ciência e religião. O que pode a Poesia fazer, perguntas tu? Pois, a Poesia mente menos, para já. A Poesia é mais autêntica, porque esses discursos auto-sacralizadores usados por religiões e ciência mais não são afinal do que a Poesia. O cerimonial e a sacralidade vêm da Poesia e não de Deus, certo? A Poesia é a mãe destas modalidades bastardas de ser e estar na Palavra. Por fim, a poesia mostra, ela tem Luz própria, é ela a Estrela. Tudo o mais são planetóides...

FM | Retornemos às origens, aos primeiros impulsos que te conduziram à Poesia, identificações, buscas, enfim, por onde e em quais circunstâncias começa a escrever.

MEG Rasguei há pouco uma série de textos da minha adolescência. A Lilith fala disso, espantada, porque num deles referia a *Nadja*... Desde o Liceu que escrevo versos, a poesia coincidia em mim com os grandes conflitos amorosos. Como se a paixão tivesse uma língua natural, o poema. Usei por isso os poemas como instrumentos de sedução. Sim, é possível que haja inéditos meus na gaveta ou na mente de alguns dos meus amados... Só comecei a olhar para o que escrevia com interesse editorial depois de os jornais terem começado a publicar crônicas e ensaios. E depois de grandes revelações poéticas, que podem não estar expressas em verso, como Octavio Paz, Herberto Helder, Umberto Eco, Rabelais... O excesso, os excessivos, os que transgridem as normas, como Luiz Pacheco, esses sempre me deslumbraram, porque, além de outro valor, têm o da coragem. São os meus heróis, os meus Batman... Mas olha, eu não cultivo muito a poesia, ela está em mim demasiado ligada à depressão. É preciso estar na fossa, de coração partido por algum amor impossível, para ela aparecer cá por casa, toda pintada, de saltos altos e vestido berrante, a exigir o meu lugar diante do computador para se entregar aos seus versos. Ou então de comportamento alterado com as substâncias tóxicas lançadas no sangue pela tireóide, que foi o que aconteceu no *Diário de Lilith*, mas eu não sabia. Deixa-te estar sentado, não há problema... Já fui ao médico, os demônios estão a ser controlados...

FM | E a paixão pelo teatro, resulta de quais conflitos? Tens encenado os textos escritos ou pretende fazê-lo? Esta seria tua linguagem preferida ou acaso radica no ensaio uma maior afinidade expressiva?

MEG | Em princípio, eu escrevo em qualquer género, mas sou mais solicitada para o serviço público, o ensaio. De qualquer modo, as duas peças do livro também resultam da vontade de satisfazer pedidos. O *Ofício das trevas* fez parte dos projectos de investigação do CICTSUL, Centro Interdisciplinar da Universidade de Lisboa, de que sou membro. *A Boba* resulta de um desafio da Eugénia Vasques, crítica e instigadora de teatro.

Investigadora, devia ter escrito... O teatro dá-me imenso prazer, tenciono prosseguir a linhagem da *Boba* com mais uns mitos, em especial o de D. Sebastião. Dá-me prazer porque é um género altamente controlável, em que consigo ter todos os pormenores na cabeça. Não gosto de livros grandes, que não possa abarcar em menos de umas três horas de leitura. Livros grandes, se têm uma arquitectura, são difíceis de construir. Uma criadora perde-se neles, mata uma personagem, esquece-se de que a matou, e depois lá aparece ela a atravessar a rua

toda vivaça... A mim nunca tal aconteceu, mas acontece a outros. Uma vez ouvi Agustina Bessa-Luís a desculpar-se desses lapsos, dizendo que um romance é como a vida, na vida também nos esquecemos. Pois esquecemos, concordo com ela, mas na vida os mortos não andam a fazer compras na Baixa... Gostava muito que as minhas peças fossem à cena, mas por enquanto só foi montado um espectáculo, *O Lagarto do Âmbar*, na Fundação Calouste Gulbenkian. Pode ser que os brasileiros leiam o livro, se entusiasmem e encenem as peças. Nós, por cá, estamos de algibeiras vazias, numa crise sem paralelo! Afinal, em muito do que eu escrevo há marcas do Brasil. Tenho estudado os Naturalistas, por isso, em ensaio, há bastante matéria publicada, nas circunvizinhanças das Inconfidências: Mineira e Baiana. Ensaios sobre João da Silva Feijó e Álvares Maciel.

Este foi o ideólogo e iniciador maçónico do Tiradentes, era o naturalista que devia proceder ao armamento da revolução. No *Ofício das trevas* notam-se uns vestígios brasileiros dessa investigação sobre a História Natural.

FM | Em um ensaio teu, lemos a seguinte passagem: *Pôr portas no campo é o mérito maior dos movimentos da modernidade, e não só dos surrealistas: não se trata tanto de subjugar à sua liderança teórica e modelos poéticos a capacidade de criação alheia, mas de fornecer o campo e o húmus necessário ao florescimento do que nunca poderia ser –ista em sentido estrito, dada também a rebeldia inerente a cada artista, a sua necessidade de seguir caminho pessoal. O Surrealismo é ainda hoje uma porta de entrada e de saída, uma casa de família a qual o filho pródigo ainda pode retornar.* Como situar em Portugal, nominalmente, esta porta de dupla função, naturalmente considerando suas variações e atualidades?

MEG | Eu nunca poderia ser como sou se autores como Octavio Paz me não tivessem posto portas no campo. Portas manuelinas na selva amazônica, entenda-se. E dito: salta, não tenhas medo da extravagância, é assim que te libertas e exprimes a tua própria singularidade. O Surrealismo tornou essas portas um movimento, instituiu a liberdade de expressão poética. Aquilo que em Rabelais é excepcional, individual, com o Surrealismo tornou-se coletivo. Nesse momento eu não consigo situar nada em Portugal, não creio que exista nenhum chapéu que recubra várias cabeças ao qual se possa dar um nome terminado em –ista. Para já, os intelectuais portugueses são *snoobs*, odeiam pertencer a grupos em que estejam A, X, e Z, odeiam Z porque se sentem plagiados por ele, não se apercebem de que já Carlos de Oliveira, no seu tempo, fez o que eles agora nem sabem que repetem etc., por isso mais facilmente se organizam em capelinhas do que em movimentos estéticos. Eu sinto alguma necessidade de pertença, por isso pertenço, sou membro de centros e de instituições.

Agrada-me estar no meio de vós, não me incomoda a pertença surrealista, pelo contrário. Mas aqui, em Portugal, para a maior parte dos intelectuais, o

Surrealismo é algo que pertence ao passado. Nesta casa ou em qualquer outra, eu não suporto coleiras de ideias pré-fabricadas, por muito que pertença. Mas penso que um dos equívocos sobre o Surrealismo é esse, e é dele que falo na frase que citaste: o Surrealismo não exige seguidismo, submissão. Seria inconcebível esperar que um Buñuel seguisse caninamente as pisadas de um Salvador Dalí, por muito que ambos tenham criado *Un chien andalou*. Não existem dogmas em arte. O Surrealismo não pode confundir-se com uma ideologia. Basta o seu estímulo à liberdade para garantir que não ata, não agrilha escolasticamente, e que a qualquer momento pode incitar à mudança. Por esse fluxo, podem filhos pródigos voltar a casa, podem aí berçários mostrar ao mundo que do movimento surgem revolucionários nascituros...

FM | Estou de acordo e ao mesmo tempo lamento que o Surrealismo se mostre hoje em diversos países mais com um perfil deste *seguidismo* que apontas do que propriamente com um sentido de liberdade que sempre o caracterizou. Dentro e fora de Portugal, é possível identificar obra surrealista com a qual dialogas mais intensamente, que possa ser referência na definição de uma poética tua?

MEG | Talvez tu possas dizer, eu não. Os autores surrealistas que mais me marcaram não se considerariam surrealistas. Um deles é o rival de Cesariny, editor de Cesariny, o surrealista-abjeccionista Luiz Pacheco. É claro que tenho pontos em comum com Herberto Helder, que a semelhança afectiva me aproximou da obra dele, que pode até dar-se o caso de saber de cor frases dele sem saber que as sei de cor, e por isso reproduzi-las em textos meus. Noutros tempos isso ter-me-ia incomodado, mas acima desses nomes situa-se um outro, com o qual não devo ter grandes afinidades estéticas, mas que considero um Mestre: Ernesto de Sousa. O Ernesto citava como se os textos fossem dele – *Quando eu nasci, todas as frases que haviam de salvar a Humanidade já estavam escritas, só faltava uma coisa: salvar a Humanidade!* –, o Ernesto dizia coisas inacreditáveis como esta, que justificam a apropriação do alheio como nosso: *O teu corpo é o meu corpo é o teu corpo*. Não me perguntes a quem pertence a tirada, se a Joseph Beuys se a Filliou: para mim, ela é puro Zé Ernesto. Depois de ter tido aulas com um espírito verdadeiramente iluminado e de vanguarda como o Ernesto de Sousa, podem todos os vira-latas latir-me às canelas, que eu seguirei impávida o meu caminho. Tenho textos maus, às vezes ouve-se neles o canto das aves, estranho era que assim não fosse.

FM | Peço que comentes sobre a trajetória do *TriploV*, desde seu surgimento, não esquecendo de mencionar sua recepção, em Portugal, junto à mídia impressa.

MEG | A mídia brasileira, como bem sabes, logo que o *TriploV* apareceu, fez-nos uma entrevista no jornal *O Escritor*, da UBE. Aqui, não. O que não quer dizer que o *TriploV* seja desconhecido. Não é, e também fui entrevistada, mas pela imprensa regional, um jornal de Viseu. Todos conhecem o *TriploV*, há muitos sítios, alguns bem valiosos, como o Instituto Camões, com *links* para nós. Muitos artigos do *TriploV* vão para outros espaços editoriais, virtuais e em suporte de papel, caso dos meus, publicados num jornal da região do Porto, *O Progresso de Gondomar*. Eu penso que as pessoas ainda não sabem o que significa figurarem no *TriploV*. A avaliar pelo pudor em referirem sítios em bibliografias, em publicarem no ciberespaço e tal, eu diria que muita gente pensa que *virtual* significa *inexistente*. Não contes a ninguém, mas às vezes dá-me vontade de chutar aqueles que se aproveitam, e depois não mencionam o que têm publicado no *TriploV*. Bom, estamos ambos no *TriploV*, ambos estamos na *Agulha*. O *TriploV* tem seis anos. Passou de zero a alguma audiência, e neste momento, deixa ver, vou consultar o último relatório do Magno Urbano, que data de abril de 2007, portanto do mês passado. Posição do *TriploV* no *ranking* mundial: 142.760º lugar. Isto em trinta e tal bilhões de *sites*. Entre os 7 milhões que existem em Portugal, vamos no 6.053o. Quanto ao Brasil, figuramos entre os 7.000 mais visitados, num total de 143 milhões. Acho fantástico este recorde, esta posição vanguardista no Brasil.

Porém há números mais importantes. Mais importante é a carga transportada nos porões da cibernave: vinte mil páginas, cinquenta mil imagens, um milhão de autores representados com obra, desde a Idade Média até ao momento, várias nacionalidades num grupo que se constituiu de forma mais ou menos espontânea, com duas colunas fortes a segurá-lo: Portugal e Brasil. Na maior parte, são os autores que se aproximam do *TriploV*, eu já não preciso de pedir colaboração. Chegam sobretudo do exterior: são estrangeiros e emigrantes portugueses. As pessoas não reparam na bandeira da fachada e no que está escrito debaixo dela: pensam que o *TriploV* é um sítio brasileiro.

E pronto, isto também é obra tua, a equipa inicial mantém-se: cooperação com a *Agulha*, onde estás tu e o Cláudio Willer, e coordenação minha, do José Augusto Mourão (Lisboa) e Maria Alzira Brum Lemos (São Paulo). Investi muito, agora colho os frutos. São saborosos: no verão vou conhecer mais colaboradores do *TriploV*, no Peru e no Brasil. Participarei em cursos e colóquios com eles. Tudo o que acontecer terá registo no *TriploV*, para as pessoas em todo o mundo irem lá dar quando fazem pesquisa no Google. E finalmente: sem *TriploV*, não te teria conhecido a ti e por isso este livro não teria nascido.

Agora já chega, recebe um ciberbeijo e vai dormir, são horas de recolhermos a penates.

Maura Baiocchi & Wolfgang Pannek Bastidores da Taanteatro Companhia

O teatro é o grande magma de todas as vertigens, o cenário da imersão e emersão do ser em um mundo de centelhas existenciais. O encontro que veremos agora é uma dessas chaves secretas do maravilhoso, com a atriz e coreógrafa Maura Maiocchi e diretor, dramaturgo e tradutor Wolfgang Pannek. Ambos com uma consolidada biografia, regida pelas cartas mágicas da Taanteatro Companhia, que conta com mais de três décadas de relevante e inovadora presença nos palcos brasileiros, além de um reconhecimento internacional que confirma a grandeza de sua múltipla atuação, considerando a exploração de várias linguagens corporais, poéticas e plásticas, que fundem dança, poesia e artes dramáticas. Nosso encontro também passeia por uma vastidão de conceitos, estéticas, viagens, abordando a biografia desses dois mestres da quintessência do humanismo.

FM | Nada melhor do que o princípio. No caso de vocês, como se conheceram?

MAURA BAIOCCHI | Conheci Wolfgang em 1992 quando fui convidada ao '92 Butoh & Related Arts Festival, em Bremen, na Alemanha. Era a fase inicial da Taanteatro Companhia, fundada no ano anterior em São Paulo. Estávamos trabalhando no espetáculo *O Livro dos Mortos de Alice*, obra inaugural da companhia, quando recebi o convite do Freiraum Theater, que organizava o festival e onde eu já havia me apresentado em 1989 e 1991. No festival, que contava com várias estrelas do Butoh daquela época como Kazuo Ohno, Carlota Ikeda e Ko Murobushi, apresentei dois solos, *Frida Kahlo: uma mulher de pedra dá luz à noite*, no teatro e *Varição em Negro*, ao ar livre. Wolfgang estava na plateia de *Frida Kahlo* e nos conhecemos após a apresentação. Ele veio ao camarim me cumprimentar e dali seguimos para um restaurante onde todos os participantes do festival se reuniam após as apresentações. A partir daí não desgrudamos mais até o final do festival. Ele me acompanhou na oficina que ministrei e em passeios pela cidade. Foi amor à primeira vista ou talvez eu o tenha enfeitado durante a apresentação de *Frida*. O teatro de arena lotou, então ele e algumas pessoas sentaram no chão no corredor central da sala. No final de uma das minhas cenas eu depositava uma peça do meu figurino no chão do proscênio. Era uma capa que compunha o figurino da cena sobre o casamento de Frida com Diego Rivera. E como Wolfgang estava posicionado bem próximo do local onde a capa deveria ser deixada ao final da cena, suas pernas ficaram cobertas por ela. Essa grande capa, feita de um tecido dourado e renda, tinha uma função superimportante na coreografia e simbolizava alguns fatos ocorridos na vida de Frida Kahlo. Em um momento da coreografia,

remetia ao terrível acidente sofrido por Frida no início de sua juventude. As descrições que existem sobre esse acidente dizem que ela foi encontrada quase sem vida, coberta de sangue e um pó dourado, desses usados em pinturas, que se desprende de potes que ela mesma carregava. Em outro momento a capa se transformava em um leito de núpcias. Tudo ao som de *Fratres* de Arvo Pärt, o que conferia à cena uma atmosfera lírica, romântica e trágica ao mesmo tempo. Assim foi o início de nosso romance, como num filme, muito especial.

WOLFGANG PANNEK | Na época eu trabalhava como editor de artes cênicas da revista *Bremer*. Escrevi sobre o festival e, depois de entregar meu artigo, vi que o desenhista gráfico ilustrou o texto com uma foto do espetáculo da Maura. Abaixo da foto havia duas fotos menores, uma de Ohno, a outra de Ikeda. Informei que a dançarina brasileira não era a atração principal do festival, mas aqueles artistas japoneses. *A foto dela é a mais bonita*, ele retrucou, e a imagem ficou. Logo depois, assisti ao seu espetáculo sobre Frida Kahlo. A sala estava lotada. Consegui um lugar no chão, no centro do proscênio. No final de uma dança com uma capa dourada, Maura lançou o adereço sobre minhas pernas onde ele ficou até o término da apresentação. A obra magnetizou a plateia e foi ovacionada. Esperei a saída da Maura do camarim, me apresentei e saímos juntos para um encontro de artistas. Na semana subsequente nos vimos todos os dias até o retorno dela ao Brasil. Na hora da despedida, eu disse a ela que eu não queria que nosso encontro terminasse assim. Ela concordou. Combinamos que eu fosse ao Brasil assim que possível. Encerrei meu trabalho na revista, tranquei a matrícula em meus estudos universitários, abandonei o plano de estudar teatro na Dinamarca e fiz alguns bicos para arranjar dinheiro. Dois meses mais tarde, cheguei no aeroporto em Guarulhos, onde fui recebido pela Maura. Ainda naquela mesma manhã, viajamos para Santos, onde ela realizou um trabalho no Sesc. Esperei na praia, ao lado da carcaça de uma tartaruga encalhada, e assisti a um jogo de futebol de areia. No dia seguinte, de volta a São Paulo, comecei a participar dos ensaios da Taanteatro Companhia.

FM | É conhecida a observação de Roland Barthes de que *a fotografia, como o teatro, é uma encenação*. Naturalmente penso que toda a criação é fruto desse princípio de encenação, pois não é outra a forma encontrada pelo homem de desentranhar seu caudal de pensamentos, sentimentos e intuições. Leio em texto do Wolfgang que *a encenação de atmosferas de tensão exige o arranjo sensível da polifonia de forças e formas múltiplas, diversas e híbridas, que operam relações de reciprocidade*. Encenação, sim, mas também observo no plano conceitual do Taanteatro essa concepção do teatro como *imagem do mundo fenomênico*, como entendia Juan-Eduardo Cirlot. Um teatro de *exaltação da imaginação* e de *invenção permanente*, como

evoca Maura. Podemos saber um pouco mais sobre essa definição de vocês de um *teatro coreográfico de tensões*?

WP | À primeira vista, a proposição de Roland Barthes pode surpreender, pois na comparação entre fotografia e teatro, reparamos, de início, mais em seus aspectos distintivos, por exemplo, a bi-dimensionalidade, o estático, a mudez no caso da foto; a espacialidade, o movimento e a sonoridade por parte das artes performativas. Não me recordo dos argumentos de Barthes, mas a articulação artística de um determinado tema sempre pressupõe um arranjo espaço-temporal dos elementos de linguagem empregados e, num sentido amplo, é possível chamar esses arranjos de *encenação*. Ainda assim, existem diferenças importantes entre essas disciplinas.

As artes performativas são caracterizadas pela interpenetração energética e semiótica de dimensões, elementos e linguagens diversos: espaço, tempo, luz, corpos e objetos, movimento, som, imagem, texto etc. São artes múltiplas, heterogêneas e híbridas, e a encenação se alimenta dessa impureza. O processo de encenação exige eleger as forças e formas que devem integrar a performance de acordo com o seu tema, a compreensão e a calibragem das interrelações ou *tensões intermodais* entre seus elementos (por exemplo entre luz e som, movimento e cor) e a percepção qualitativa e dinâmica do próprio acontecimento performativo que surge através dos processos interativos e que se concretiza em contato com o público.

No *taanteatro* (ou *teatro coreográfico de tensões*) partimos da ideia das interrelações energético-semióticas entre todos os fenômenos da natureza e da cultura (e, conseqüentemente, das artes performativas) chamando-as de *tensões*. A partir desta imagem do mundo, avizinhada ao plano do dionisíaco em Nietzsche, tudo o que existe, vive, age e se comunica faz isso graças a sua participação de um jogo infinito de tensões múltiplas em constante transformação. Os corpos com suas *intratensões* se constituem em função de suas *intertensões* com outros corpos e ambientes, e vivem sob o efeito das *infratensões* sociohistóricas de seu tempo.

O *princípio tensão* transcende determinações meramente discursivas. Como denominador relacional comum, possibilita a conexão e mediação dos elementos mais heterogêneos na encenação. Empregamos o *princípio tensão* e a tipologia de tensões com fins analíticos e criativos, por exemplo, no desenvolvimento do movimento corporal e como ponto de partida da composição das linguagens de uma performance. Dessa composição intra, inter- e infratensões de uma performance, dança ou peça emana uma *atmosfera tensiva* que transcende seus componentes individuais e que influencia, enquanto ambiente afetivo, a qualidade da realização e recepção do acontecimento performativo.

O taanteatro não tem fixação ideológica, nem vínculo político-partidário, mas em função dos critérios apontados – multiplicidade, heterogeneidade, diversidade, hibridismo – se posiciona decididamente na contramão de qualquer tipo de totalitarismo, incluindo as tendências reacionárias recentes no Brasil e no exterior.

Não almejamos criar imagens ou linguagens modelares de representação. Imagem e linguagem variam, ou podem variar, entre uma produção e outra, dependendo do tema, das circunstâncias sociopolíticas e das intenções artísticas. Mas dificilmente nos atemos à ideia de um mero mimetismo realista da vida social, mesmo que crítico. Gostamos de inventar imagens inusitadas, movimentos novos e dramaturgias desconcertantes que desafiam o imaginário e transcendem o senso comum. É certo que uma certa dose de concretude temática favorece o estabelecimento de uma relação mais contundente com o público, por acentuar a relevância da obra performativa em relação à experiência vivida de quem assiste. O devaneio lírico completamente abstraído da percepção cotidiana pode ser tão enfastiante quanto o excesso de fotorrealismo social. A interação entre reflexão crítica e imaginário poético atíça a tensão entre o real e o possível, e faz que com que o convite ao novo e à inovação, expresso por meio da obra, pareça motivado, não como propriedade ou privilégio do artista e de sua obra, mas como potencial de seu encontro com o público.

Curiosamente, muitos agentes culturais politicamente engajados defendem ainda a ideia de que o povo precisa e somente compreende histórias que mimetizam o cotidiano por meio de uma linguagem cotidiana. De acordo com essa ideia paternalista, classes sociais menos escolarizadas carecem de um imaginário poético não discursivo (e, por consequência, de seu poder transformador). Experiências nossas em teatros de periferia e de bairro, com espetáculos sobre Frida Kahlo, Nietzsche e Artaud, nos demonstraram o contrário.

FM | Me utilizo de uma das técnicas do Taanteatro e aqui distribuo as cartas de um questionário: 1. Quais os motivos da criação?; 2. Com quem buscam interlocução? 3. Como se sentem entre seus pares?

MB | Trabalho profissionalmente com dança, teatro e performance desde meados dos anos 1970. É certo que os motivos de criação evoluem ao longo dos anos, mas em meu trabalho sempre se fundiram uma percepção onírica do mundo em que vivemos com sua reflexão crítica. *Bumerangue*, meu primeiro trabalho coreográfico com grande elenco, foi apresentado uma única vez no Teatro Nacional em Brasília, em 1981, e censurado na sequência por problematizar, de forma poética e documental, o militarismo e a liberdade de expressão na capital do país. Apesar de talvez não ser recebido dessa forma, meu trabalho sempre teve essa dimensão do político, mas expressa numa linguagem corporal e imagética

poética que apela primeiramente à sensação e que desperta o pensamento como consequência da relação afetiva.

Em meu repertório e no da Taanteatro Companhia, há múltiplos exemplos disso: *Quando somem as borboletas* (1989) abordava a destruição do meio ambiente. *Frida Kahlo: uma mulher de pedra dá luz à noite* (1991) se aproximava de uma icônica artista comunista da América Latina. *O Livro dos Mortos de Alice* (1992) explorava a politicidade do inconsciente. Ironizamos as representações políticas e religiosas do poder em *Arará - histórias que os ossos cantam* (1997), tematizamos a situação de gente em situação de rua com *Esperando Godot* (2000), encenado como intervenção urbana. Tratamos da autopercepção histórica brasileira em *Máquina Hamlet Fisted* (2011) e enfocamos questões de gênero em *Androgyne* (2013) e em *TRANS* (2014). A questão do colonialismo emergiu em *Mensagens de Moçambique* (2018). Retomamos a discussão do descaso ambiental em *DAN devir ancestral* (2009), como a criação de conceitos como ecorporalidade e eperformance, por meio do 1º *Festival Internacional de Eperformance* e o filme *APOKÁLYPSIS* (2021). E, conforme diz o teórico teatral Hans-Thies Lehmann, buscamos formular uma *crítica abrangente da civilização* através de nossos ciclos de trabalhos dedicados à vida e à obra de Nietzsche e Artaud, realizados entre os anos de 1996 e 2016.

Do ponto de vista criativo, buscamos interlocução com pessoas de áreas como música, artes plásticas, artes performativas e audiovisuais, literatura, filosofia e ecologia – e de nacionalidades variadas. A Taanteatro Companhia sempre teve uma vocação transcultural e supranacional. Nosso elenco atual tem gente do Brasil, Alemanha, Moçambique e Argentina.

No diálogo com o público, nunca priorizamos um grupo específico definido por uma pauta identitária ou um critério sociológico. Nos apresentamos em todo tipo de teatro e espaço cultural, entre centro e periferia, bem como em ambientes alternativos, urbano ou natural. Isso implica também uma disposição comunicativa com todo tipo de gente, independentemente de origem étnica e nacional, social e econômica e orientações políticas, religiosas, filosóficas e sexuais.

Creio que ganhamos algum reconhecimento de nossos colegas de profissão e junto aos setores da academia e da imprensa. O fato de a Taanteatro Companhia persistir por trinta anos no meio cultural brasileiro produzindo ano após ano, não somente coreografias e peças, mas também eventos, festivais e livros sobre nossa teoria e metodologia, acarreta inevitavelmente um certo respeito, mesmo que não haja identificação estética. Por outro lado, quase nunca escapamos de sermos percebidos como um *caso à parte*, conforme escreveu Nelson de Sá, em 1998, numa crítica sobre a nossa montagem de *Homem Branco e Cara Vermelha*, texto de George Tabori. E apesar de nosso trabalho ter sido contemplado várias vezes pelo fomento municipal à dança e por prêmios municipais, estaduais e federais, nunca tivemos grande proximidade com os artistas da dança desde que recebi a bolsa

Vitae de Artes em 1991 para realizar o projeto *Taanteatro: uma pesquisa para a transformação da dança*.

O aspecto dinâmico e transformativo do taanteatro e a dificuldade de enquadrá-lo em termos estéticos colaborou, possivelmente, com seu status à parte no Brasil e fez proliferar trabalhos de TCC e de pós-graduação de estudantes de universidades de diferentes estados brasileiros. Também é interessante notar que nosso trabalho encontrou respostas muito positivas no exterior, tanto em relação ao meio artístico, quanto ao universo acadêmico, por exemplo, na Argentina, França, Austrália, Inglaterra e no Canadá, onde passou a integrar programas de estudos.

FM | Há no Surrealismo uma espécie de eixo que permite raiz e movimento do Taanteatro, ou vocês diriam que há um móvel mais amplo ou distinto que os inspira?

WP | É preciso levar em conta que os movimentos artísticos do início do século XX viviam experiências históricas muito distintas das atuais e nutriam expectativas extremas relativas a sua capacidade de intervenção social e política. Essas esperanças quase religiosas investidas nas artes perderam sustentação depois da Segunda Guerra Mundial e no decorrer dos empreendimentos pós-modernistas. Hoje, o valor da arte nos processos de formação e transformação sociais é reconhecido, mas a ideia de sua potência revolucionária se tornou muito mais modesta – micropolítica, por assim dizer.

Apesar disso, existe por parte da Taanteatro Companhia uma certa afinidade com ideias, imagens e figuras caras ao Surrealismo, uma filiação sensível a uma tradição, ainda que de ruptura, à qual pertence o pensamento surrealista. Lautréamont, Artaud e Frida Kahlo tiveram impacto concreto na trajetória e no repertório da companhia, e, de forma mais difusa, as obras de Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Jarry, Duchamps, Magritte, André Masson, Salvador Dalí ou Hans Bellmer fazem parte de nossa formação cultural.

A dança Butoh, criada por Tatsumi Hijikata, teve um papel preeminente no período de fundação da Taanteatro Companhia. Essa dança vanguardista japonesa absorveu influências literárias decisivas de autores como De Sade, William Blake, Lautréamont, Jean Genet e Antonin Artaud. Em *Surrealismo e teatro coreográfico de tensões* busquei detalhar a ressonância surrealista nas obras e nos métodos da Taanteatro Companhia. Resumidamente, trata-se de nossos projetos em torno dos *Cantos de Maldoror* e da vida e obra de Artaud, do *clima surreal* e do efeito onírico de nossas encenações, bem como de processos de formação e criação artísticas em que estados alterados de consciência exercem um papel importante. O furioso apelo surrealista à imaginação inventiva e transgressora, em combinação com a ideia de que a arte seja algo que sempre está por vir, ou,

como diz Artaud: *O teatro ainda não existe*. Essa abertura ao futuro, essa crença na potência criativa da imaginação, típicas do Surrealismo, caracterizam também nossa performatividade. Há, além disso, outras aproximações: o interesse em culturas ancestrais, em estados oníricos e alterados de consciência como material de criação, a vocação transcultural e internacional, o hibridismo midiático.

Admitindo de bom grado essas ressonâncias, é preciso deixar claro que o teatro coreográfico de tensões não está comprometido com nenhum programa ou código estético histórico em particular, incluindo o Surrealismo. O que nos separa do movimento artístico em torno de Breton é a descrença em verdades absolutas, sectarismos e atitudes papais. A Taanteatro Companhia atua numa outra fase da história e desenvolve concepções e práticas de autoria própria. Uma das forças motrizes do taanteatro, mais distante das aspirações bastante urbanas do Surrealismo, é o seu lado *eco*, expresso em conceitos e práticas como *ecorporalidade* e *ecoperformance*. Esse resgate ambiental no plano performativo manifesta-se, entre outras coisas, na organização do Festival Internacional de Ecoperformance.

FM | Recorto aqui uma observação da historiadora Carolyn Butler Palmer, na qual ela diz que a dança *desempenhou um papel integral na busca surrealista para recuperar verdades suprimidas pelo desenvolvimento da cultura ocidental moderna nos últimos quinhentos anos*, concluindo que *a arte baseada na perspectiva linear era um dos oponentes mais valiosos dos surrealistas*. Estão de acordo? E como se verifica a aplicação dessa oposição no Taanteatro?

WP | Desconheço a obra e os argumentos de Butler Palmer. A partir de minhas leituras, eu não poderia confirmar que a dança – enquanto prática – tenha exercido *um papel integral* no período constitutivo e mais ativo do Surrealismo, isto é, entre o início dos anos 1920 e o final dos anos 1940. O movimento, o erotismo e o êxtase da dança estão presentes nas obras de Picasso, Max Ernst e Dalí. Mas o fascínio exercido pela dança vem desde as culturas antigas da África, Índia, China, Grécia; é uma constante da pintura medieval e é também um tema frequente das obras de Degas, Rodin, Toulouse-Lautrec, poucas décadas antes do Surrealismo. Quer dizer, a exploração das verdades libidinais da dança não é exatamente um privilégio surrealista.

Na história da dança dos séculos XX e XXI há múltiplas tentativas de exploração coreográfica do imaginário surrealista. Por exemplo, no caso de Dalí e Bellmer. Mas é importante ressaltar que a encenação de paisagens, atmosferas e figuras extraídas da produção visual do Surrealismo não é uma condição suficiente para se falar em dança surrealista. Tampouco podemos equiparar os exercícios de improvisação em dança contemporânea com o projeto da *écriture automatique*, sem levar em consideração se esses improvisos também estão

imbuídos do estado de espírito e dos objetivos poéticos e políticos do Surrealismo. Talvez o Butoh de Tatsumi Hijikata seja a dança que mais se aproximou do Surrealismo, não primeiramente em termos formais, mas sobretudo metafísicos, ao criar uma dança que se propõe a explorar as trevas das pulsões corporais e da consciência humana. A linguagem curvada, torta e desacelerada do Butoh opõe-se também à linearidade apolínea citada por Butler Palmer.

A meu ver, é preferível evitar expressões grandiloquentes como *verdades suprimidas pelo desenvolvimento da cultura ocidental moderna nos últimos quinhentos anos*. Não acredito no valor de verdades supra-históricas e absolutas. Se a chamada cultura ocidental deu preferência a paradigmas culturais lineares em detrimento de paradigmas curvilíneos, ela não se reduz simplesmente à supressão de verdades, mas dedicou-se à criação de outras formas de verdade. O mesmo vale para a cultura oriental, se é que denominações e dicotomias generalizadas como ocidental e oriental ainda detêm algum sentido específico. É fundamental ter consciência crítica das imagens que norteiam nosso pensamento e nossas vidas, justamente para evitar que essas imagens se transformem em figuras sagradas e opressivas ou em oposições absolutas e mutuamente excludentes. Reta e curva, ambas são linhas possíveis que podemos explorar.

FM | Na magistral entrevista que Eugène Ionesco concedeu a Claude Bonnefoy, ele observa que sempre foi seu interesse *denunciar certos delitos*, logo destacando que esta talvez não fosse a função da arte, que deveria, segundo ele, *a de tornar real o irreal, de suscitar o imprevisto*. O que pensam vocês dois a este respeito?

MB | As observações do grande Ionesco ressaltam a tensão entre realidade e imaginação, entre crítica e criação. Assim, tocam na antiga relação entre o verdadeiro, o belo e o bom, ou seja, entre existência, estética e ética. Numa obra de arte, uma coisa não enfraqueceria a outra? Afinar artisticamente essa tensão entre o factual e o possível foi sempre desafiador. Mas creio que é possível conciliar com êxito essas funções ou características numa mesma obra de arte. E então, quando isso acontece, é o nirvana do criador. Hoje, com os avanços da experimentação artística e do hibridismo de linguagens, uma poética crítica não somente é perfeitamente viável, mas desejada e aceita, tanto pelo artista quanto por seu público. A contaminação entre as mais diversas modalidades de expressão – incluindo dimensões documentais e biográficas, corporais e discursivas, analógicas e digitais –, somada à crescente influência de correntes filosóficas atuais, colaboram para discutir a vida, no seu mais amplo sentido, à luz da arte, e para redimensionar a arte sob a luz do fator sociopolítico.

WP | Debates sobre a função da arte são motivados por tendências ideológicas, pelo horizonte epistêmico e por inclinações pessoais de um determinado *locus* histórico; e, muitas vezes, pela fusão inconsciente dessas influências. Da determinação de uma suposta essência da arte, deduz-se a sua função. É difícil encontrar uma definição filosófica inteiramente satisfatória do que seja arte e é improvável que a arte tenha uma função atemporal e única que independe do contexto sociohistórico de seu exercício e usufruto. Mas a ausência de um critério absoluto e definitivo da função da arte não invalida o valor das preferências culturais e individuais de um determinado período da história.

Conforme eu disse acima, a Taanteatro Companhia percebe seu trabalho artístico também como político – por exemplo, eco-político –, mas não como instrumento ideológico. Problematizamos questões como poder, colonialismo, gênero e meio ambiente, mas a denúncia nunca foi nosso foco. A mera denúncia investe numa linguagem ideologicamente fundada, linear, inequívoca. Com frequência, parte da pressuposição de deter um saber superior e consolidado, e estabelece entre artistas e espectadores uma relação assimétrica de transmissão desse saber. Talvez haja circunstâncias sociais excepcionais capazes de justificar essa abordagem, mas em geral, a denúncia artística sofre da fraqueza de antecipar suas respostas na formulação de seus questionamentos e por instrumentalizar não somente a arte, mas também o público. Em resumo, a denúncia está baseada numa visão anti-poética da arte sem interesse na criação do novo ou imprevisto no ato comunicativo. Não existe um modelo padrão de conciliação do poético e do político em arte e, a meu ver, não deve existir. Qualquer modelo, neste campo, tende ao totalitarismo e passa a exercer a função que afirma combater.

FM | Se pensarmos em três nomes relevantes da música contemporânea – Egberto Gismonti, Frank Zappa, Keith Jarrett –, podemos acompanhar os dois primeiros nos inúmeros arranjos de uma mesma peça, como uma obsessiva procura de sua melhor realização, enquanto que no terceiro, em seus concertos de piano solo, o que se verifica é o entendimento de que não se pode repetir uma performance. Isto me lembra o que disse Viktor Mazin da dança de Maura Baiocchi, que *ela é imprevisível, que a sua gramática nunca se enquadra em uma escritura coreográfica reconhecível*. Qual a orientação da construção de enredos e personagens, e a sua dinâmica ao longo das apresentações de cada espetáculo? A repetição, na criação artística, pode vir a ser um truque estético ou deve ser sempre evitada?

MB | Desde minha infância, tenho uma ligação muito forte com a natureza. Onde moro tem um jardim natural muito grande, com plantas da Mata Atlântica e um córrego. Todos os dias caminho por esse pequeno paraíso e o observo detalhadamente. Repito o mesmo trajeto duas a três vezes por dia. Nunca me

canso, nunca enjoio, a cada incursão descubro novidades, me deparo com imprevistos. Na natureza, essa dinâmica *jogo de forças* se repete, mas as formas que produz nunca são as mesmas. Minha dança e meu trabalho coreográfico são, por assim dizer, naturalmente dionisíacos. Oriento-me pelas forças que são prenhas de formas que, por sua vez, são prenhas de novas forças, e assim sucessivamente, repetidamente. Quando crio uma obra, não inicio o trabalho atraída pela exploração de uma forma pré-existente, um padrão ou ritmo pré-estabelecido, mas motivada pelas energias que subjazem às formas, fenômenos ou problemas. A repetição, na criação artística, pode possibilitar deleite estético, mas, se mal-empregada, pode causar fastio e desinteresse. Penso que o uso criativo da repetição em coreografias pode ser tão surpreendente e estimulante como acontece na música, por exemplo.

Na música, o recurso da repetição foi levado às últimas consequências no serialismo e no minimalismo, diz-se que ambos influenciaram a música eletrônica e até mesmo o punk-rock. O minimalismo se caracteriza pela repetição, com pequenas variações, de frases musicais ou pela execução de um mesmo tom por um longo tempo, o que acaba por produzir melodias e ritmos hipnotizantes. Algumas composições são capazes de desencadear estados meditativos no ouvinte e até mesmo estados alterados de consciência e transe. Mas isso é algo que nossos ancestrais ao redor do mundo já experimentavam durante festas rituais. E a música, tanto instrumental quanto cantada, era inseparável da dança e vice-versa. Desde tempos imemoriais conhecemos e exploramos o potencial que a repetição de passos, coreografias, cantos, ritmos e melodias tem em concentrar e transbordar energias e, conseqüentemente, transformar pessoas. E isso serve aos propósitos das artes em geral.

As observações do escritor Vitor Mazin referem-se ao meu solo TRANS, apresentado em 2014 no Museo Freud dos Sonhos, em São Petersburgo. Na época, Mazin era diretor do museu e fiz o solo em função de um congresso psicanalítico que abordava a “monstruosidade” na vida contemporânea. Para fazer esse trabalho, não me dediquei a estudar e imitar as formas de fenômenos sociais que consideramos monstruosos, mas investiguei os processos energéticos que originam o monstruoso em meu corpo. Da mesma maneira, não me aproximo de personagens históricos em meus trabalhos, entre os quais Frida Kahlo, Nietzsche, Artaud, tentando imitar sua aparência e suas condutas. Claro que estudo suas obras e biografias. Mas não me interessa a mimese dessas figuras e de suas vidas. O que me interessa, *a priori*, são as forças que as moviam e de que maneira suas energias se atualizam em meu corpo ou nos corpos dos performers com quem trabalho.

WP | Apesar de sua problematização filosófica, por exemplo, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, a repetição nas artes

performativas parece ser debatida com maior ênfase do que nos âmbitos das artes visuais e da música. Suponho que essa acentuação maior é devida à centralidade do corpo vivo na dança, no teatro e na performance. De um lado, e do ponto de vista formal, institucional e tradicional, as artes performativas repetem, isto é, reapresentam e reencenam a mesma coreografia ou peça, a mesma encenação durante uma temporada ou encenações diversas da mesma obra ao longo de décadas ou séculos. Por outro lado, no sentido de cumprir sua função essencial, espera-se das artes performativas a vivência de uma experiência singular. Reconciliar essas duas dimensões é um de seus maiores desafios.

Os exemplos citados, ao mesmo tempo eruditos e populares, da música – Gismonti e Zappa, de um lado; Jarret, de outro – exemplificam possibilidades de abordagem da repetição. A meu ver, devemos evitar a entronização de modelos normativos gerais – sempre repetir, nunca repetir, sempre variar –, para, ao invés disso, encontrar estratégias que convêm para cada artista e obra em questão.

No taanteatro, a questão da repetição está vinculada à relação entre as forças e as formas mobilizadas numa apresentação. Para conferir à experiência do acontecimento performativo uma dimensão singular, é preciso que as formas empregadas estejam em contato vivo com as forças que motivam a performance. A ausência desse vínculo torna a apresentação mecânica e estéril. Quando forças e formas se manifestam e beneficiam de maneira interdependente, sentimos a necessidade interior da obra e de sua apresentação. Para proporcionar uma experiência singular, a repetição precisa ser percebida como necessária e justificada em termos dramaturgicos e performativos. Do ponto de vista dramaturgico, a repetição deve exercer uma função estrutural e dinâmica, e do ponto de vista performativo deve ser repetida com intensidade atualizada.

FM | E como falamos em música, como ela coabita o universo em expansão da Taanteatro Companhia?

MB | Dança e música sempre coabitam e não é diferente no taanteatro. Sempre gostei de colaborar com músicos e no início de minha carreira, em Brasília, tive a oportunidade de conviver e trabalhar com compositores como Jorge Antunes, Conrado Silva, Emílio Terraza, Rodolfo Caesar, João Rochael, e também a banda Akneton, de Celso Araujo. Posteriormente, no período em que estudei dança Butoh com Kazuo Ohno e Min Tanaka no Japão, conheci o compositor Kazuo Uehara, com quem colaborei intensamente em Tóquio e em São Paulo.

O grande obstáculo à colaboração com músicos, sobretudo ao vivo, é financeiro. Em geral, o mundo das artes performativas não tem os recursos necessários para pagar pelo trabalho de composição e execução musicais. Na ausência desses recursos, é preciso recorrer a obras musicais existentes. Na Taanteatro Companhia fizemos isso amplamente sobretudo com foco em música erudita clássica e contemporânea. Trabalhamos com músicas de compositores

muito diversos: Franz Schubert, Mozart, Bizet, Liszt, Richard Strauss, Satie, Shostakovich, para citar alguns dos clássicos, e Arvo Pärt, Krzysztof Penderecki, Giacinto Scelsi, Edgar Varèse e Philip Glass, entre os mais contemporâneos.

Nos últimos anos, tivemos novamente a oportunidade de trabalhar com músicas e trilhas compostas especialmente para nossos espetáculos. A música eletroacústica de Conrado Silva em nosso ciclo Matéria, as composições de Vinicius Fróes Fialho para *DAN – devir ancestral* (2010) e *Danças [Im]Puras* (2012) e o trabalho musical de Gustavo Lemos para o espetáculo *Artaud – 50 desenhos para assassinar a magia* (2014), incluindo a trilha para a trilogia *cARTAUDgrafia* (2015), para *Artaud, le Momo* (2016) e para *1001 Platôs* (2017). Com o ingresso do dançarino moçambicano Jorge Ndlozy em nossa companhia, o canto e instrumentos musicais como timbila e tambores passaram a exercer um papel importante em nossas encenações. Em *DAN* eu já soltava a voz interpretando *El Payande*, uma canção do folclore peruano-colombiano. E a partir de 2014 o canto passou a ser mais explorado por nós e o canto-falado tem estado bastante presente no plano sonoro de nosso trabalho mais recente, o filme *APOKÁLYPSIS* (2021).

FM | Em meio às turbulências que enfrentamos agora, em plano político, econômico e, sobretudo, sanitário (sem esquecer o quanto que os dois primeiros elementos ferem a saúde mental de nosso tempo), remeto à inquietude de Kristen Bateman, citada por ti em ensaio que publicamos na *Aguilha Revista de Cultura*, e indago: o quanto ainda estamos longe de *um novo estado de sonho*?

WP | O Surrealismo despontou entre duas Guerras Mundiais, quer dizer, entre atrocidades de dimensões industriais nunca antes vistas na história humana. A experiência do massacre de dezassete milhões de vidas humanas durante a Primeira Guerra Mundial e das desgraças socioeconômicas subsequentes abalou profundamente a crença nos valores e nas instituições burgueses do início do século XX. Na juventude artística daquela época despertou um espírito de revolta e, no caso dos surrealistas, também a esperança por uma *vida verdadeira*, um *conhecimento da realidade supra-sensível*, transcendente à realidade histórica. Essa esperança, entretanto, foi violentada por uma carnificina ainda maior, a Segunda Guerra Mundial. Desde então, há 75 anos, vivemos em territórios ocidentais um período prolongado não de paz, mas de cessar-fogo. Não em função de uma transformação espiritual da humanidade, mas porque *não pode haver vencedores numa guerra nuclear*. À paz aparente somou-se em décadas mais recentes o temor da destruição das condições de vida na Terra, prospecto decorrente da poluição ambiental e das mudanças climáticas.

A indagação de Bateman diz respeito às ressonâncias surrealistas no mundo fashion contemporâneo. Deixando de lado a problematização de um Surrealismo *haute couture*, podemos nos perguntar de que tipo de sonho ela está falando e quais

motivos justificariam a esperança por *um novo estado de sonho* diante de um horizonte de ameaças apocalípticas. Hoje, o desencanto com as instituições é novamente devastador. Mas, na atualidade, o furor da juventude se manifesta em favor de políticas e práticas concretas e materiais, não em nome do direito ao devaneio, mas, primeiramente, voltado à preservação da possibilidade da vida biológica em nosso planeta. Apesar de raramente compartilhar do otimismo da crença na possibilidade de definição do destino humano através da reafirmação dos *ideais do Iluminismo*, como em Steven Pinker, ou da fé em um *novo estágio evolutivo* com base na *taxa exponencial de progresso tecnológico*, proferida por Ray Kurzweil, a juventude crítica atual também sonha com uma vida verdadeira e baseia suas esperanças no poder da verdade, um poder menos da arte, mas da razão, da ciência e da militância ecológica.

Episódio único – A visita do Chapeleiro Louco

Para criar o tempo se interroga se há uma explicação possível para o imprevisível. Cada um de nós guarda em seu íntimo a expressão de um mundo surpreendente. O início das horas mais elevadas, a repartição de todas as questões até então irreconciliáveis, uma idade impossível para cada coisa sobre a terra. Quando criamos nossos sentimentos rebentam suas demandas. Somos a projeção do que a vida inteira trouxemos para junto de nós, para esse confim de maravilhas que ainda não aprendemos de todo o poder de sua mecânica terrestre. Ilustramos as quimeras com a nossa voz, celebramos as ilusões com nossos esgares, realizamos a fotossíntese de toda a floresta humana. Para criar o tempo escuta as confissões dos labirintos. Cada portal se abre para realçar o abismo a partir do qual vamos compondo nossos deslocamentos, nossa travessia pelas estações de fulgores primordiais. Sejam associados ao Surrealismo ou não. O vento nos ouve e nos trata como suas criaturas prediletas. A natureza ainda nos ama. A surpresa deverá ser nosso guia até que aprendamos a cuidar de uma revolução saborosa, que perenize nosso amor ao outro e nos faça repousar em meio às diferenças. Não somos os escolhidos. Somos apenas os vivos. Para criar o tempo precisa de nós.

O século XX traz à cena uma série de valores que atuam na percepção de uma nova realidade. Na música se verifica um duplo movimento de contração e expansão, regido respectivamente pela atonalidade e a politonalidade. Na poesia, dois outros mecanismos surpreendentes alcançam uma dimensão crescente: a imagem e a imaginação. Por sua vez, às artes plásticas coube lidar com duas outras forças: a síntese e a representação. Não cabendo exclusividade a nenhum desses fatores, eles foram se mesclando em todas as formas de manifestação artística.

Transcorrido um século de existência do Surrealismo nos vemos no interior de um imenso paiol de reflexões, inventariando suas marcas de resistência, seus repetidos espólios, a atualidade de suas doutrinas. Em um século o mundo sofreu danos irreparáveis, alterou a rota de seus fatos mais aparentemente definitivos. Com a perda total da identidade do ser, tomou-se como fonte viral a negação do ser. Não confundir com a negação do eu segundo o Budismo. Neste elimina-se o sujeito de cada ação para adentrar o conceito de que o ato é comum a todos. Ao contrário, a negação do ser que infesta nosso tempo se trata de uma padronização de sentidos (como amamos, como vestimos, como pensamos). Em um caso a busca de integração do ser no outro; no seguinte, a imposição de uma doutrina de má-fé. Já que recorri ao Budismo – Octavio Paz (1914-1998) lastimou certa vez que Breton não tenha se interessado por ele –,⁴⁵ indago: quando pensamos em Surrealismo importa acreditar em André Breton ou no mito? Por mais que imaginemos que as duas figuras se superponham em um amálgama de maravilhas, em uma leitura ao mesmo tempo lúcida e apaixonada, percebemos que os preceitos básicos da doutrina surrealista – amor, liberdade, poesia –, que podemos concentrar em uma palavra central (tolerância) não foram seguidos tão estritamente por Breton.

Recordando o mexicano Paz – ele próprio diria: *minhas atividades dentro do grupo surrealista foram bem mais tangenciais* – é plenamente possível concordar com as suas ideias sobre a inspiração:

*O decisivo foi haver inserido a inspiração em nossa ideia do mundo. Graças ao Surrealismo a inspiração não é um mistério sobrenatural, nem uma vã superstição ou uma doença. É uma realidade que não está em contradição com nossas concepções fundamentais, uma possibilidade que se dá a todos os homens e que lhes permite ir além de si mesmos.*⁴⁶

⁴⁵ “André Breton o la búsqueda del comienzo”, conferência incluída em *La búsqueda del comienzo* (México: Editorial Fundamentos, 1974).

⁴⁶ Esta passagem integra o conjunto de respostas dado por Octavio Paz ao questionário sobre *arte mágica*, preparado por Breton em 1955.

A vida moderna desencadeia uma série de desejos de mudança, um deles regido por Pierre Reverdy (1889-1960) através de suas proposições sobre a imagem, em especial a imagem poética. Recordemos a frase de André Breton, destacada do *Segundo manifesto*:

Tudo leva a crer que existe certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente.

Bem antes, em 1921, em uma conferência de Vicente Huidobro (1893-1948), lida no Ateneu de Madri, Espanha, encontramos que

Toda poesia válida tende ao último limite da imaginação. E não apenas da imaginação, mas sim do próprio espírito, porque a poesia não é outra coisa que o último horizonte, que, por sua vez, a aresta onde os extremos se tocam, onde não há contradição nem dúvida.

Mais adiante sustenta:

O poeta estende a mão para nos conduzir mais além do último horizonte, mais acima da ponta da pirâmide, nesse campo que se estende muito além do verdadeiro e do falso, além da vida e da morte, além do espaço e do tempo, além da razão e da fantasia, além do espírito e da matéria.

Antes que se caia no ardil gratuito de aproximar Breton e Huidobro, até mesmo buscando acusar um de apropriação das ideias do outro, ao abrir as páginas de revista *Nord-Sud*, março de 1918, encontramos a compreensão de Pierre Reverdy no sentido de que

A imagem é uma criação pura do espírito. Não pode nascer de uma comparação, mas sim da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes, mais forte será a imagem, e possuirá mais potência emotiva e realidade poética.

O espírito que regia os passos de cada um desses três poetas encontrava seu ponto absoluto de partida tanto no sonho quando no pensamento, e as imagens foram entalhando a manifestação de suas exatidões na medida em que depuravam seus critérios. No entanto, os três eram guiados por um inflexível acento de arbitrariedade. Retornemos a Breton, 1935, ao dizer do Surrealismo que

ele nasceu de uma conscientização derrisória reservada ao indivíduo e ao seu pensamento, e da recusa de acomodar-se a isso.

Pois bem, essa recusa não pode ser entendida como uma palavra polida que permaneça intocável em seu conceito de origem, mas antes como uma evidência de que as coisas *mudam* e se *transformam*, como a *vida* e o *mundo*, segundo pretenderam Rimbaud e Marx, provocando sempre a recusa, assim evitando que o espírito se curve diante da construção de um templo. Como expressão da sensibilidade em sua mais alta voltagem o Surrealismo deve, mais do que qualquer outra instância ligada ao pensamento e à criação no homem, reconhecer as diferenças e antever a exigência natural de aclimatá-las em suas raízes, naquele território das relações em que a liberdade intervém ampliando o alcance da linha do horizonte. Impera aquela ideia defendida por Jacqueline Chénieux-Gendron, de que a criação artística deve *alargar o campo do nosso conhecimento*.⁴⁷ Ampliar, distender, expandir, dilatar, porém jamais viciar conceitos ou dilemas, jamais restringir ou simplificar a percepção.

⁴⁷ Chénieux-Gendron, Jacqueline. *O Surrealismo* (tradução de Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

*O dia em que Robert Wadlow se encontra com o homem-
orquestra François Rabelais*
Escrito a quatro mãos por Floriano Martins & Berta Lucía Estrada

*O casamento é como o restaurante; quando somos servidos já estamos contemplando o que
está no prato do vizinho.*
Sacha Gutry

O apetite vem com a comida.
François Rabelais

O tempo parecia ter acabado completamente, mas isso não era inteiramente verdade. Talvez aleijado e sem esperança. Um tempo deprimido que não sabe mais o que esperar de si mesmo. O momento em que as coisas acontecem devido ao esgotamento do vácuo. De alguma forma, há indícios de um fato em que a história nasce na cama entre o desejo e a memória, o suor entretido pelas façanhas das sombras dançantes e o sêmen borrifado numa vertiginosa ondulação da carne. Este é o fato e não há dúvida de que aconteceu.

Eu teria jurado, pela luz que vem da minha lanterna, que pensei mil vezes antes de perguntar o que eles saberão em breve, porque as estradas podem ser interrompidas e levar a verdade de um mercado a outro, ou mesmo de um porto até outra forma de transferência, assim como a linguagem chegou a girar cem vezes sobre si mesma no final do século XIX e o século XXI, mal começou, e ninguém mais se guiava pela moral, e foi justamente quando assumimos que poderíamos encontrar e terminar a imagem de um tempo encostado no outro, como se fosse uma mulher sobre o seu homem, um quadro com os seus símbolos ainda ao correr na tinta fresca e a façanha das suas imagens representando os locais que iremos visitar no decorrer da nossa conversa.

Certamente Gargântua, ao escrever ao filho que o escudeiro Malincorne seria o portador de alguns livros para que encontrassem boas leituras no horizonte de suas viagens, antecipou os séculos vindouros, pois entre eles tentou incluir alguns volumes que nem sequer haviam sido escritos, como os relatos das viagens do aventureiro Gulliver ou as contingências do invisível Garabombo, porque quando, ao longo dos séculos, tais relatos ganharam recursos, estavam repletos de falas e acidentes que evocavam uma transfusão das pinturas de Pantagruel. Também não é de estranhar que muitas mulheres que levaram para si o ouro das histórias – autodenominem-se Melusina, Scheherazade ou Nadja – não tenham se tornado gigantes abrigadas pelas profecias daquele filho perdido, transeunte, viajante.

Talvez tenha havido um tempo em que Pantagruel, quando questionado sobre o círculo de amigos de seu pai Gargântua, lembre que um daqueles personagens que gozavam de boa presença em casa, entre comida e bebida e gargalhadas estrondosas, era o Dr. François Rabelais, que gostava de inventar escritores e deliciar-se com os recursos amigos que um dia encontrariam nas suas confidências epistolares. Todos esses nomes soaram aos ouvidos de Pantagruel como uma profecia sagaz e talvez maliciosa do visitante, que insistia em dizer que um dia os dois gigantes seriam os transgressores mais evitados, amaldiçoados, negados pela força de sua linguagem e pela farsa das novas realidades que não aceitariam os gozos excepcionais de suas matrizes e troquéis.

Em todo caso, teríamos que criar um ambiente propício à nossa conversa, que pudesse ter como pano de fundo uma das fantasias de Gargântua em que seu filho transformaria a cúpula da Basílica de São Pedro em um urinol e o encheria com sua urina anárquica até que transbordasse inundando toda a infinidade de crentes. Sim, esse seria o cenário perfeito, enquanto sentados no dorso de um monstro alado, uma harpia mítica, uma águia dourada, em seu voo circular cheio de almas atormentadas e das mais incessantes perversidades, nos ergueríamos, você e eu, inspirados por aquele cheiro repulsivo, pela multidão desfigurada e o riso lúgubre daquele menino-gigante, trocaríamos ícones de posição, vomitando incestos, insetos, sonhos e trevos com pontas esfiapadas, além de outras virtudes imprecisas que versam sobre as frágeis certezas deste mundo.

Ainda havia algumas dúvidas sobre a inevitabilidade de uma segunda guerra mundial quando fui convidado – até ouvi baixinho que o Sr. Wadlow seria a melhor escolha – para uma viagem à Europa, onde conheceria e entrevistaria François Rabelais, a quem seria apresentado como “O Gigante de Illinois”, devido ao meu status de homem mais alto do planeta. O ano de 1939 foi escolhido por sua ligação direta com o número 3, sendo este o número-ideia do céu ou a percepção e realização da unidade.

No entanto, interessa-me perguntar o que já me foi prometido, em nome de uma curiosidade que há séculos atormenta o meu carma em total desconhecimento da sua consciência. Se voltarmos à antiga comuna francesa de Chinon, no ano de 1484 – ou seria um ano antes, ou, dizem, até nove anos depois –, onde poderíamos localizar a origem dos excessos – alcoólicos, gastronômicos, sexual – de Gargântua e Pantagruel? Mas devo confessar que, mesmo diante de sua inegável presença física, ainda me arrisco a duvidar de sua real existência. Com quem estou falando afinal, Rabelais ou Gargântua?

GARGÂNTUA | Gargântua c'est moi! Rabelais apenas me emprestou sua caneta e escreveu o que eu dito. E o escolhi por ser um monge irreverente que enfrentava sua própria comunidade e os estudiosos da Sorbonne. Embora eu soubesse muito bem que seus escritos poderiam lhe trazer a fúria de seus superiores, como finalmente o fizeram, e que essa fúria – no sentido das Fúrias

Gregas que ele conhecia muito bem – poderia levá-lo à fogueira onde dois séculos antes seus ancestrais haviam queimado os Cavaleiros Templários na cabeça de Jacques de Molay. Rabelais recebeu minha tocha com alegria, brincava com fogo e esse jogo se tornou sua paixão. Ele sabia que tanto a busca por conhecimento quanto o desafio a uma comunidade religiosa que lutava contra o riso e os excessos do álcool poderiam significar sua ruína. No entanto, seu compromisso consigo mesmo e seu desejo de sair de um tempo de obscurantismo – ou seja, lutar contra a ideia que prevalecia na época da necessidade de um povo analfabeto, como eu mesmo fui por muitos anos – foi mais forte do que nunca, mais forte que o medo que às vezes o impedia de dormir em paz; não foi em vão que ele teve que fugir de Lyon mais de uma vez. Naquelas noites, quando ele esperava que eles viessem buscá-lo para jogá-lo em uma *oubliette*, eu sentava a seu lado e lhe falava, falava e falava; embora o melhor seja dizer, ríamos, bebíamos e voltávamos a rir. Falar com ele era um delírio porque, embora fosse médico, usava a linguagem dos taberneiros e malandros que eu uso bastante e que fazia as delícias do meu pai. Francisco, talvez por causa daquela vida austera dos monges, no fundo do coração se espojava no que você chama de excesso, e embora não tivesse uma mulher para compartilhar sua cama de palha, ele me fez imaginar tudo o que seus votos de pobreza, obediência e castidade o impediram de realizar.

ROBERT WADLOW | Muito bem tudo o que você me diz; mesmo assim você não responde minha pergunta: de onde vem Gargântua?

GARGÂNTUA | É como procurar a peça que falta, quando o mais importante é manter o mistério. Além disso, sou uma farsa. É verdade que muito da minha origem tem a ver com a miséria da época que procurava constantemente acentuar o abismo entre dois mundos. Não que eu fosse movido por algum falso sentimento de piedade. Mas logo aprendemos que todos os tempos são miseráveis e que o homem sempre será um animal monstruoso. E que estamos sempre à procura de coisas perdidas, pensamentos, pretextos, originalidade, joias, molhos, os lugares comuns que por vezes saltam para a próxima página da nossa existência. Provavelmente enlouqueci procurando palavras enigmáticas que sugerissem que ainda seria possível juntar as ideias mais antípodas, então um novo oráculo teve que ser criado. Como a carta que me enviou Pantagruel, onde relata: *Aqui encontrei uma rena escita, animal estranho e maravilhoso, pelas variações de cor de sua pele e pelo, conforme a distinção das coisas próximas. [...] Também estou enviando a você três jovens unicórnios, mais mansos e doces do que gatinhos seriam. [...] Fico maravilhado com a forma como nossos escritores antigos os chamavam de tão corajosos, ferozes e perigosos, e que nunca haviam sido vistos vivos.* E aí estava a razão da minha origem, no caráter que meu filho revelou em relação aos escritores antigos, que certamente poderia ser o mesmo dos escritores futuros. Era preciso reavivar as tintas da imaginação e

pensar em um mundo que contivesse a linha mágica dos três círculos regidos pela origem, felicidade e essência da vida. Entrelaçados de tal forma que nos rigores dos dias era impossível identificar a sua partilha. Separar coisas, animais, quimeras, como se o destino os distinguisse em diferentes tipos de natureza, era algo tão criminoso e estúpido quanto murchar espiritualmente na crença de um único deus. O homem, com certeza, acabaria sabotando a si mesmo. No entanto, algo me dizia que eu deveria multiplicar a reflexão e a duração das obras humanas. Não por uma questão de justiça, mas porque somente através da hipérbole o mundo ganharia um novo apelo, ainda que fosse apenas a consciência do riso.

ROBERT WADLOW | Você fala das condenações dos gigantes pela Sorbonne, mas antes disso já havia criado seu filho com o pseudônimo de Alcofribas Nasler. Isso poderia ter sido um prenúncio da perseguição que você acabaria sofrendo? Também acho curioso que seus nomes, pai e filho, sejam duas palavras que em francês significam garganta grande. Foi daí que surgiu a ideia de criar dois gigantes?

GARGÂNTUA | Nós, gigantes, já estávamos nesta terra muito antes de vocês, anões, sim, vocês podem rir, vocês também, então não fiquem muito levianos com isso. Entre os nossos antigos posso citar Hércules; a quem Zeus, seu pai, gerou em uma cópula que durou quarenta e oito horas contínuas; e sua mãe, Alcmène, carregou-o em seu ventre por um ano inteiro. E sim, você acertou em cheio. O nome do meu pai era Grandgousier, o da grande garganta. E minha mãe, Gargamelle, aquela dos seios enormes, me carregou em seu ventre por onze meses. É sabido que para fazer bem as coisas é preciso tempo; nove meses, como é o seu caso, não é suficiente; é por isso que você nasceu sem poder comer, falar ou andar. Você não viu as elefantas grávidas? Bem, antes de dar à luz, elas se encarregam de ter o feto em seu ventre por vinte e dois meses. Então não é que eu inventei a história de dois gigantes, mas eu diria que você é minha maior invenção; Posso até transformar vários de vocês em molho de salada, se eu quiser.

E agora vou responder à pergunta que você me fez há pouco; mas primeiro preciso beber uma boa quantidade de vinho; não uma garrafa, mas um barraco, e isso é só para começar.

Nasci no campo enquanto meu pai e minha mãe se alegravam um com o outro, minha mãe sentiu uma dor aguda no ouvido e depois de um tempo saí por aquele nobre orifício. Veja, é assim que fazemos as coisas na minha família. E outra coisa, coloca uma música que não estamos em um velório; pelo menos eu não morri, droga! oh! E antes que me esqueça, Rabelais também é invenção minha; O que acontece é que ele acabou usurpando a posição de criador como se fosse um simples ladrão de estradas ao invés de médico.

ROBERT WADLOW | E já que estamos falando de concepções; diga-me, velho amigo, como você gerou Pantagruel? Deve haver uma história engraçada nesse ato; não se esqueça de nos contar quantos anos você tinha naquele momento sublime e irrepetível, e que imagino acompanhado de uma mesa suculenta enquanto faziam a tarefa de gerar aquele filho tão amado.

GARGÂNTUA | Nasci em 1534, como você sabe, dois anos depois de Pantagruel. Esta teria sido a primeira incoerência de Rabelais. Só ele conceberia um filho nascido antes de seu pai. Ainda assim, equacionado esse absurdo, confesso que pensei em Pantagruel como uma espécie de nonsense, onde quem lê seus enredos ou contempla as inúmeras imagens que dele foram feitas o consideraria uma espécie de autorretrato. Assim como eu sou Rabelais, Pantagruel seria qualquer um que o visse. Meu filho seria então a pronúncia daqueles sonhos caprichosos que um dia François Desprez teria encontrado em sua pena. E ainda antes de chegar à gloriosa terra das páginas de Rabelais, já o ouvi dizer:

Igualdade não é o que encontramos, mas o que buscamos.

O que considero excesso são os fragmentos infinitos das coisas que me foram tiradas e tento devolvê-los ao que ainda tenho.

Os valores morais são uma lista de horrores estagnados que representam nada mais do que aquilo que desprezamos intimamente.

Nunca tive absolutamente nada para ensinar a Pantagruel. Quando Rabelais diz que aprendeu muito comigo, talvez se refira ao nosso festim, à irmandade do peido, ao relâmpago quase religioso do nosso riso. Nada mais. Pantagruel teve a graça de me revelar tantos animais maravilhosos, alguns dos quais eu juraria terem sido inventados por ele. Mas criação não é invenção. Somente aqueles que não podem criar acreditam nisso.

E então, algum tempo depois, ouvi em uma taberna a leitura sarcástica de trechos de um *Manual do Artilheiro Furtivo*, que já era popularmente conhecido como *A Arte de Peidar*, e que teria sido escrito por uma desconhecida que eles chamavam de La Belle Timbalière. Esses cânticos das vantagens dos peidos para a sociedade já eram respirados entre aliados e vassalos em todos os encrenqueiros da ilha de Ennasin, por onde Pantagruel passou quando procurava as bestas mais estupendas para mim. Ele mesmo me contou em uma carta, lembrando-se do tamborilar das mãos e, às vezes, das prostitutas pulando sobre as mesas, virando saleiros, mergulhando em jarros de vinho e tigelas de sopa de carneiro, as mais jovens rindo e fingindo afogar-se em água benta, aquelas enrugadas rasgando-se entre gemidos, o vento a roçar no vidro, a carne irritada daqueles mergulhadores, Pantagruel a brincar com os dedos proclamando a orgia de três noites antes de partir para o passado ao meu encontro.

ROBERT WADLOW | Com espasmos de tempo tão comuns, por que insistiu que era o passado de Pantagrue? Acredito que um dos milagres de Rabelais é justamente ele sempre tratar o tempo com desdém. Tudo era possível em sua imaginação e a qualquer momento. Basta pensar no filho que nasceu antes do pai. Quando os dois estavam juntos, o que aconteceu?

GARGANTUA | Rabelais é um jogador do tempo, nas suas mãos somos apenas peças em um jogo de xadrez que nunca acaba, cada movimento que faz com as suas mãos suaves, quase femininas de um monge douto, é um passo no vazio e na intemporalidade. Portanto, efetivamente eu sou o passado de Pantagrue e ele, por sua vez, é o meu próprio passado. E nessa atemporalidade encontramos nossos ancestrais árabes e bárbaros, gregos e latinos, pagãos e cristãos que adoravam a embriaguez, nossa única divindade; por isso não há uma só vinha que satisfaça a nossa sede infinita. Somos também os ancestrais de um bebedor colossal que aparece em um livro de um autor de Aracataca e cujo nome às vezes me custa lembrar. Os movimentos dos quadrados são infinitos e ao mesmo tempo previsíveis; só as mãos de Rabelais as conhecem. O nome do meu filho refere-se a um tempo e espaço alterados, caóticos e, portanto, inexistentes. Seu nascimento gerou a única dor verdadeira que já tivemos na vida. Ele perdeu a mãe e eu perdi a mulher que amava; porém, cada vez que olho para ela, uma gargalhada alta ilumina o espaço e a vontade de comer e beber nos sacode até o cosmos estremecer. A melancolia não é uma boa sombra; nós bebemos para dar-lhe um belo golpe com a espada para que ela se erga de novo e de novo. É disso que trata o jogo rabelaisiano. Não há vencedores nem perdedores. Somos apenas máscaras que dançam numa farsa eterna em um teatro antigo ou em uma ágape para algum rei da Hélade; o que nos torna sua própria memória; somos a sua memória e de certa forma a sua saudade. E você, Robert Wadlow, colosso entre seu povo, também faz parte dessa memória infinita de reis sepultados pelo tempo.

ROBERT WADLOW | Honra que essa graça me faz! A partir de agora serei todas as luas que acompanharão seus passos. Agora vamos falar um pouco sobre os amigos das festas e enteléquias filosóficas. Fale-nos de Panocráthes e dos sofistas, de Panurge, Epistemón e Eudemón.



As noites procuram os melhores locais de estadia para a saudável viagem do vinho e da carne. Uma mesa cheia pode muito bem ser a grande mãe da paródia. O apetite pelo humor, do mais zombeteiro ao mais refinado, não se preocupa com as proezas morais e as razões comuns da burguesia. Ninguém está interessado em mostrar o sentido ou a direção de caminhos que são essencialmente individuais. Quando fazemos uma comparação entre as formas de vida dos mortais, acabamos

entendendo que o riso é o melhor companheiro de viagem. Escrevendo sobre Robert Louis Stevenson, em um livro tão fascinante de ler como *Spicilège* (1896), Marcel Schwob considera que *a ilusão da realidade decorre do fato daquilo que nos apresentam são objetos do cotidiano, a que já estamos habituados; e a força da impressão que eles nos causam surge quando as relações entre esses objetos familiares são repentinamente alteradas*. A partir dessa observação, ele exemplifica artimanhas na narrativa do famoso autor d'A *Ilha do Tesouro*. A reconfiguração da realidade só se consegue partindo das suas minúcias, da prodigiosa invisibilidade dos nossos hábitos. Schwob escreve sobre Stevenson, mas também poderia pesquisar a obra de Rabelais. E de certa forma o faz, ainda mais claramente em outro ponto de seu livro, quando trata do riso e o coloca como surpresa diante do descaso das leis.

As leis em Rabelais são um atributo do grotesco e só podem ser tratadas como objetos de um cotidiano que só se revela através da anedota ou da imposição. O riso exacerbado é prenúncio de loucura, segundo a ordem das anomalias. O riso como o começo da loucura. O riso como determinação obsessiva da consciência. Levamos o riso ao nosso tempo despersonalizado, e o grau de hipocrisia que define as sociedades contemporâneas desloca a perspectiva de um personagem como o Coringa em *Joker* (2019), de Todd Phillips, do fato à ficção. Se o progresso da consciência desloca a identificação da loucura, e se a permanência do riso como deserção da realidade se apresenta como um atributo grotesco, lembremos que, até certo momento, Schwob caracterizou o louco como alguém que tinha *uma ideia elevada da personalidade*. São aspectos que podemos premeditar ao reler – a leitura sempre será insuficiente – muitos romancistas do passado. É hora de lembrar uma feliz observação de Milan Kundera, que disse que, no século 20, basear um romance na meditação contínua ia contra o espírito da época, que definitivamente não gosta mais de pensar. Isso faz de Rabelais um pária, e aos olhos de Kundera – um dos poucos romancistas contemporâneos atentos aos potenciômetros narrativos de Pantagruel e seu pai Gargântua – *um momento milagroso, que nunca regressa, em que a arte ainda não se encontra constituída como tal e, portanto, ainda não está normativamente delimitada*. Essa reflexão impecável explica muitas coisas, aponta até na direção em que Kundera descreve cabalmente os mecanismos de artificialidade na criação artística, em qualquer nível, e que hoje acabamos usando um axioma desprezível tentando justificar a natureza dessa euforia artificial. Por onde então começar a ler François Rabelais? Talvez pela risada.

Em 1939, André Breton publicou sua *Anthologie de l'humor noir* e logo na apresentação do primeiro autor, Jonathan Swift, fez uma distinção entre ele e Rabelais, dizendo que este se caracteriza por *uma brincadeira prática e inocente e pelo constante bom humor do bêbado*. Ele não cita exatamente quem disse que Swift é risível, mas não participa do riso. A ideia está lançada, e ao final dessa brevíssima

apresentação de Swift, Breton revela seu entendimento, ao menos do que considera humor negro, ao dizer que o autor de *As Viagens de Gulliver* (1726) acabou doando *em seu testamento dez mil libras para a construção de um hospital para loucos*. Este livro elaborado por Breton seria o momento exemplar de sua percepção da identificação da comédia, da explosão de humores, da emancipação de visões de mundo, da folia daqueles *esquecimentos das leis* apontados por Marcel Schwob. Vale lembrar algo, um ensaio de Schwob dedicado ao riso: *As personagens de As mil e uma noites temiam esse tipo de coisa que ocorria numa época em que a personalidade do homem ainda não havia sido violentamente separada dos objetos por Kant. Hoje, o eu glorioso zomba dessa vã paródia*. Um pouco mais adiante, Schwob afirma: *Já mudamos a forma do riso; que saibamos prever constantemente uma época em que não iremos mais rir*. O humor se deu uma trajetória quase sempre peculiar.

Caminhamos, determinados a fazer barulho. Uma forma de descobrir o deslumbramento que acentua a nossa sensibilidade. Não importa quão negra seja o modo de ver o mundo. As primeiras formas que acumulamos como demonstração do que somos ou queremos ser. O que mais, em cada um de nós, persiste em perdurar. A escolha de um princípio perdido. A nova roupa de mendigo. Tudo em nossas vidas assume falsos disfarces. As frases, a incrível realidade que fingem passar como se fosse verdade. Para o inferno com a crítica, o ego acaba sendo o personagem menor em qualquer narrativa. Quem me quer aqui, quem me quer amanhã. Não voltarei a falar de Rabelais. Passei uma noite entre vinhos com Milan Kundera e Marcel Schwob e o que falamos sobre Rabelais é que a interpretação do mundo é uma falácia sem volta. Bebidas ou assentos podem não ser apropriados. Muitas coisas pareciam fora de lugar naquele hotel. Mas nos lembramos de Breton; acho que foi Kundera quem fez isso. Por que Rabelais nunca fez parte dos ideais de humor negro defendidos por Breton em sua antologia? Nem mesmo como um fantasma que confundia a realidade com as múltiplas possibilidades de identificar... a realidade. O surrealismo deve mais a Rabelais do que à interrogação do espelho que interpretará as fascinantes visitas das suas personagens. Nenhum surrealismo sobreviveria a Gangantúa e Pantagrue. Nem sobreviveria sem o bestiário medieval.

E é que François Rabelais, o enorme escritor de excessos, possivelmente não poderia ter existido sem as igrejas góticas e suas gárgulas, entre muitas das esculturas que povoam aquelas construções que já estavam à frente do adjetivo rabelaisiano; em outras palavras, são esculturas hiperbólicas que passarão à linguagem de Rabelais como se fosse a linguagem cotidiana do povo – leia-se camponeses –, assim como das elites e do clero. E é precisamente essa linguagem picaresca que já se encontra nos Fabliaux; aquelas histórias cheias de humor picante onde *o tosco e a sua mulher e o monge um tanto analfabeto* são os protagonistas

daquelas pequenas histórias feitas para rir numa noite de inverno junto à lareira e com um copo de vinho na mão; ou dois, se necessário.

Rabelais é o verdadeiro legatário dessas duas heranças culturais europeias. E não só isso, ele é o precursor do romance europeu, ainda que hoje nos digam que é Cervantes. Pantagruel e Gargântua estão sessenta e cinco anos à frente de Dom Quixote. Os dois livros aos quais nos referimos foram escritos em 1532 e 1534, respectivamente; enquanto o livro sobre Don Alonso Quijano é de 1605. E isso é importante levar em conta se pensarmos em um dos episódios mais carnavalescos e ao mesmo tempo dramáticos; refiro-me à paródia de uma guerra que se trava por causa de alguns pães (fouaces –um pão com azeite– ou focaccias) muito antes de Cervantes escrever a luta do Cavaleiro da Cara Triste com os gigantes; lembre-se que para Sancho Pança eram apenas moinhos de vento. Cervantes sabia dessa *magnum opus* de Rabelais? Não sabemos, mas também não é impossível negar.

Por outro lado, a figura do gigante já era um personagem lendário que fazia parte dos contos camponeses europeus; e não apenas europeus, pois esse personagem aparece em todas as lendas, sejam elas americanas, asiáticas ou africanas. Seria preciso voltar à mitologia acadiana com seu Gilgamesch, o rei gigante que media 5,60 m, e à mitologia grega, para encontrarmos os primeiros gigantes da literatura. Também os encontramos na Bíblia, na mitologia nórdica e até no povo asteca. A chamada literatura infantil é riquíssima nesse tipo de personagens às vezes conhecidos como ogros que têm o hábito de comer crianças.

E a grande virtude de Rabelais é que dessacraliza a figura do gigante e a transforma em riso. E se digo isso é porque nos relatos da tradição oral tanto o gigante quanto o ogro são personagens temíveis e semeiam o medo por onde passam. Eles destroem tudo. Como Gargântua. Seu passo pode ser devastador, assim como sua mijada. Há dilúvios causados por sua enorme forma de urinar e pela urina de seu cavalo. Noutro capítulo, recolhe umas enormes alfaces onde se refugiaram sete peregrinos e ao comer a alface, em uma deliciosa salada, engole os sete camponeses que, apavorados, não conseguem saber ao certo o que lhes está a acontecer; então, ao ler esses capítulos, o leitor não consegue parar de rir, é uma comédia, uma paródia, uma diversão que nos lembra, e repetimos novamente, os *Fabliaux* medievais franceses.

E aqui reencontramos o imenso valor de Rabelais, o riso. Recordemos que François Rabelais era médico de profissão, botânico, agrimensor e ao mesmo tempo prelado da Igreja; ele era um monge em Fontenay-le-Compte. E como muitos clérigos do seu tempo, combateu as práticas divinatórias ainda em pleno vigor na vila e em algumas famílias nobres. E acima de tudo ele era um estudioso que amava a tradição clássica. Como todos os homens cultos de seu tempo, principalmente se fossem religiosos de alta linhagem, falava, lia e escrevia em latim, sendo também um grande admirador de Homero. Ele sabia grego como poucas pessoas de seu tempo. Até mesmo ler, escrever e falar grego significava que ele era perseguido por sua comunidade religiosa. Em 1550, Jean Calvin o trata

como ímpio e ateu; ou seja, os ataques vieram de todos os ângulos. Talvez a leitura das *Odes* de Ronsard, publicadas no mesmo ano, tenha aliviado o fardo da perseguição lançada contra ele. Nesse mesmo ano ele se tornou o médico Enrique II por algum tempo; o novo rei que substituiu Francisco I morreu no ano imediatamente anterior. Além disso, gostava de teatro e em 1531 participou como ator da farsa *La femme muette*. Conheceu os grandes intelectuais de seu tempo e manteve correspondência com Erasmo, a quem considerava seu *pai espiritual*. Ele também assistiu às palestras de Paracelso. Outra das perseguições ocorreu em 1533, quando a Sorbonne condenou seu livro *Pantagruel*, por considerá-lo uma obra obscena. Em sua defesa, Salmon Macrin escreve *A Ode a Rabelais*, que só será publicada em 1537. Voltemos ao riso e ao papel fundamental que tem para Rabelais na sua obra e na sua vida. E para entendermos esse aspecto, lembremos que a igreja o havia proscrito, entre muitas outras coisas, por considerá-lo vão e distante do mundo espiritual. Não em vão nos mosteiros se exigia uma vida de silêncio e de oração absoluta. O claustro monástico é uma amostra dos passeios silenciosos dos monges que ali se alojavam. Mesmo Cirilo – século V –, aquele que mandou assassinar Hipátia, e seus seguidores já a haviam declarado sua inimiga como mais uma forma de perseguir a religião pagã.

Porém o *Riso* – e neste momento assume características de personagem – não desapareceu, mas forjou seu próprio destino entre as estradas cheias de lama e os sem-teto que iam de cidade em cidade narrando histórias burlescas. Uma coisa eram os mandatos dos clérigos e outra bem diferente eram os costumes do campesinato e dos frades rústicos e errantes que não abriam mão de um copo de vinho ou de uma boa noite em uma taberna frequentada por rufiões, ladrões de estrada e mulheres dispostas a passar tempo com alguém que as fizesse rir. Isso foi muito bem compreendido por Rabelais. Amava o riso, amava a ficção e acima de tudo amava o excesso, a hipérbole, o exagero ou a desproporção como sinônimos de um povo insolente que de porta a fora era submisso aos bispos e tosquiados, mas que de porta a dentro continuava a gozar a vida como se não existisse *salvação divina*, com a qual foi atormentado.

Por outro lado, Gargântua e Pantagruel são uma ode à boa mesa; nisso os franceses de hoje em nada diferem dos contemporâneos de Rabelais. Desde o início da obra fala-se em comida e nos banquetes gigantescos que povoam cada uma das suas páginas. A obra rabelaisiana é uma ode ao vinho, à embriaguez e, porque não dizer, é também uma ode às conversas escatológicas do século XVI: *A razão incontestável é que eles (os monges) comem a merda do mundo; isto é, pecados, e como eles são comedores de merda, nós os jogamos nas latrinas; em outras palavras, para seus conventos e abadias, longe da vida pública como as latrinas que colocamos fora de casa*. Esta citação corrobora a paródia que bebe da fonte dos próprios Fabliaux.

A corte de Francisco I estava muito longe das maneiras finas e elegantes da corte de Luís XIV. Enquanto na corte de Aleixo I Comneno (1081 e 1118),

Constantinopla caracterizou-se pelo grande requinte, e onde eram utilizados os talheres, à mesa de Francisco I, e apesar de ser patrona da arte, trazendo a França para Leonardo Da Vinci, os talheres só começaram a ser usados na corte quando seu filho Enrique II se casou com Catarina de Médici que os trouxe da Itália entre seus utensílios domésticos de recém-casada. Se isso é verdade para os castelos de Blois e Chambord, podemos imaginar que era uma mesa em uma pousada à beira da estrada onde clérigos errantes, vagabundos e rufiões mesquinhos se sentavam à mesma toalha de mesa que só por acaso estavam no mesmo lugar pelo espaço de uma hora noite.

Ainda vale a pena notar o aspecto contemporâneo desta grande obra de Rabelais; nos referimos ao uso do diálogo homodiegético que ocorre em diversas ocasiões ao longo de seus livros. Um exemplo desse recurso literário está no capítulo 37 de *Gargântua: Como Gargântua ao pentear os cabelos deixava cair os cabelos transformados em bolas de artilharia*. E o narrador homodiegético diz: *Quanto a mim, não sei de nada e não me importa o que possa acontecer com ela ou com os outros*. No entanto, a relação mais central entre a obra e seu poder convulsivo ocorre na relação entre o riso e o grotesco, no poder de sua imaginação, na formação abismal de suas tramas, no uso da linguagem como foco de libertação do ser. Assim, traduzir Rabelais, mais do que o desafio de alcançar a maior precisão com os seus recursos, incluindo naturalmente os neologismos por vezes díspares, é um convite fraterno a entrar no espírito da escrita, na descoberta íntima das suas vozes inventadas e do seu jogo de insinuações, mas sobretudo o imperativo irônico da sua pena para derreter os tecidos de que são feitos o real e o imaginário.

GARGÂNTUA | Deixe-me finalmente falar um pouco sobre amigos. Panurge é uma boca cheia de riso. Epistemón é o notável pai do que mais tarde seria conhecido como patafísica, uma ciência intrigante dedicada a tornar possível o insustentável. O jovem Eudemón era o feliz demônio do corpo, encarregado de dar movimento ao mundo. Foram meus três agradecimentos. Comemos, bebemos e rimos como se a eternidade fosse um emaranhado de fios que se multiplicam a cada nova invocação do tempo. Ações virtuosas são nosso reino de possibilidades inesgotáveis. Juntos revivemos o inerte, o contraditório, o áspero. Ainda me lembro vividamente do dia em que Pantagruel falou pela primeira vez de uma utopia da paródia, sua compreensão humorística de uma magia de conhecimento que é – na reflexão futura de um surrealista chamado André, um leitor atento, mas que nunca o declarou – não apenas um assimilador de todas as formas conhecidas, mas também um audacioso criador de novas formas, ou seja, capaz de abarcar todas as estruturas do mundo, manifestas ou não. Pantagruel diria: *Os belos novos construtores de pedras mortas não estão escritos no meu livro da vida. Eu apenas construo pedras vivas; elas são homens*. Tudo é vida. O que estávamos praticando na Abadia de Thélème era o próprio livro da vida. Já a Ponocrates, considerado por

muitos o meu tutor humanista, devo-lhe sobretudo a primeira atenção que dedicou à forma como aflagava os meus bigodes imitando Rabelais. Esse foi o gatilho para minha ênfase no paradoxo da existência.



O tempo passa como se a matéria fortuita da existência estivesse em alto mar, entre a deriva e as desconcertantes rotas da mecânica celeste. Agora vemos apenas a gigantesca sombra de Pantagruel mijando sem parar na cúpula arruinada da Basílica de São Pedro. Robert Wadlow e Rabelais ajustam a posição das pernas no dorso da incansável harpia dourada, enquanto a reflexão de Milan Kundera de que a obra do homem-orquestra – como ficou conhecido o romancista francês – ainda ecoa em uma antiga taverna do futuro, *um momento milagroso, que não volta mais, no qual uma arte ainda não se constituiu como tal e, portanto, ainda não está normativamente delimitada*. Este romance pioneiro em tudo antecipa os truques da composição, o caráter da imaginação. É curioso que Kundera tenha sido uma voz quase isolada para dizer que os surrealistas franceses não gostavam muito dele. Será que isso se deve ao fato de que o esforço de Rabelais em fazer da língua falada – neste caso, a partir da língua francesa – uma fonte de enriquecimento para a escrita era algo inaceitável por parte do intelectual francês do século XX, por que, mesmo nas palavras de Kundera, *uma certa afetação é, com efeito, uma maldição da literatura francesa, do espírito francês?* Talvez o próprio Rabelais pudesse nos dizer algo sobre isso aqui, algo que talvez ele guardasse em sua caixa de espólios da realidade. A propósito desta afetação, podemos também recordar uma passagem da autobiografia de Salvador Dalí, em que este se refere ao esnobismo como uma característica dilacerante dos surrealistas franceses, afirmando que, quando fazia parte do grupo parisiense, juntamente com René Crevel foi *o único que frequentava a sociedade e por ela era recebido. Os outros surrealistas não conheciam esse ambiente e não eram aceitos nele*.

É curioso que André Breton tenha guardado um silêncio tão constrangedor sobre a obra de François Rabelais, tendo em conta as suas referências a nomes como Jonathan Swift, Charles Fourier, Thomas de Quincey, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud ou o Conde de Lautréamont. Já vimos que ele leu Rabelais, de modo que o silêncio é uma chave que ressoa em uma nota muito reveladora, e talvez tenham razão aqueles que acreditam que o autor de *Gargântua e Pantagruel* era uma imensa árvore cuja sombra poderia engolir o céu e a terra de um mundo que ostenta sua singularidade. Nós nunca saberemos. Até aqui chegamos, no século 21, e o que temos é um mundo que se disfarça todos os dias com uma túnica de Atena, a deusa da razão, escondendo atrás da cômoda do quarto de San Alejo sua verdadeira psique: a Desmesura.

E precisamente porque a Desmesura é o verdadeiro pathos desta espécie condenada ao delírio, inventamos a paródia. Sem ela, o inferno seria uma fogueira eterna cheia de *Uivos e Insultos*; e embora em todo caso continuemos a fazer uso indiscriminado desses dois nobres personagens, não desaparecemos porque o *Riso*, nosso verdadeiro protagonista, nos acompanha na noite sideral de que falava Pascal – leia-se noite estrelada –; a mesma que Homero chamou de *monstro de mil olhos*.

Talvez seja por isso que Voltaire foi um dos filósofos que combateu o fanatismo religioso e por sua vez defendeu a liberdade e a tolerância. Embora nas palavras de hoje deva ser dito que ele defendeu não tanto a tolerância quanto o respeito pela alteridade. Tudo isso para dizer que Rabelais abriu as persianas que escondiam o espaço sideral em que Pascal seria visto cento e cinquenta anos depois.

Rabelais, o monge que conhecia por dentro o excesso e a ganância da Igreja, mais uma vez colocou sobre a mesa o banquete da paródia com seu principal tempero, o riso, que os gregos tanto cultivaram com suas comédias. Ele nos resgatou do fanatismo cristão que queria aboli-lo como medida de controle social, econômico e político. Independentemente de quantas vezes o tempo foi contestado, refutado, contrariado, ignorado, ou se negou a si mesmo, rejeitou suas notas, contradisse seu orgulho, ou simplesmente disse não a tudo que dele se esperava, François Rabelais declarou sucessivamente que o absurdo de que pende anatematizado o espectro de nossa retaliação à liberdade. Jamais haverá abuso do silêncio ou das palavras se tais expressões ocorrerem com a naturalidade com que nos embriagamos de vinho ou dormimos com nossos amantes ou viajamos pelos reinos das mais graciosas loucuras. A fartura ao servir todos os pratos é uma reverência à plenitude da saúde do espírito. *O apetite vem com a comida e o tempo é o mestre da verdade.*

Comics & Surrealismo: vidas paralelas

Os olhos abertos do Surrealismo não alcançaram, no horizonte em que surgem suas primeiras visões desejosas de interferir na realidade, o mundo mágico que, a seu lado – em uma espécie de rota paralela –, começava a gestar inesgotáveis perspectivas de criação e influência nos primórdios da cultura de massas. Refiro-me às histórias em quadrinhos.

Talvez a desatenção se deva a um dos fundamentos do Surrealismo, a defesa intransigente de que, como diria André Breton, *a imaginação artística deve permanecer livre*. Cabe recordar uma observação de René Magritte, em 1958:

Tento, na medida do possível, pintar imagens que me comprometam apenas com o mistério. As ideias políticas sobre a arte e as ideias judiciosas produzem, pelo contrário, o sentimento de compromisso em uma via pela qual se está seguro de chegar ao objetivo apontado, se respeitadas as instruções e as referências... Tais instruções não me poderia ajudar a encontrar as imagens que gosto de pintar.

Sob este aspecto é possível que o Surrealismo entendesse o ambiente das histórias em quadrinhos como o da arte dirigida, onde talvez fosse impossível encontrar espaços para a livre associação de ideias e outros de seus truques prediletos.

Uma declaração de Breton, em 1948, acerca dos cadáveres deliciosos reforça o que penso sobre o tema. Diz ele que este jogo surrealista *é a negação violenta da irrisória atividade de imitação dos aspectos físicos à qual ainda uma grande parte – a mais controvertida – da arte contemporânea permanece anacronicamente acorrentada*. A ideia de se criar, através dos cadáveres deliciosos, um híbrido de texto e imagem, de algum modo refletia certa obsessão, no Surrealismo, por definir uma linguagem própria, que, neste caso, entraria em conflito com o que vinha se desenvolvendo no universo das histórias em quadrinhos.

Recordemos novamente Magritte, ao dizer que *o Surrealismo reivindica para a vida desperta uma liberdade parecida com a que temos no sonho*. Ora, a essa liberdade se refere Rodrigo Otávio dos Santos, em seu ensaio “O binômio produção/consumo e a origem dos quadrinhos” (revista *Humanidades* # 2, Fortaleza, 2016), ao comentar o surgimento, em 1905, dos quadrinhos – originalmente na forma de tiras sequenciadas na imprensa diária – *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay, afirmando que *o autor se valia da perspectiva onírica para romper com praticamente todas as convenções estabelecidas para os quadrinhos até então*. Certamente nos depararíamos com muitos surrealistas que, mesmo atualmente, nos vissem evocando Winsor McCay como precursor do Surrealismo, ao menos em uma linhagem oculta.

Em tal lista subterrânea – que sob aspectos diversos tem definido a cultura do século passado – também poderia constar George Herriman, em espacial pela criação, em 1910, do personagem Krazy Kat, em singular narrativa que explorava os recortes psicológicos envolvendo práticas sadomasoquistas. Se é verdade que o mundo das histórias em quadrinhos jamais formalizou sua adesão ao Surrealismo, é igualmente inegável a influência do mesmo, de modo que poderíamos – pela força de um desejo não realizado – evocar as palavras de Breton em 1952, ao falar da influência do Surrealismo:

É evidente, por outro lado, que depois de 30 anos de existência e em razão da própria influência por grandes ondas mais ou menos fixas que exerceu, não poderia limitar-se apenas àqueles que desejam vivamente formar parte do cenário atual. Hoje não deixam de ser produzidas obras que, sem ser exatamente surrealistas, o são mais ou menos profundamente por seu espírito.



O personagem Coringa, carta-mestra que substitui todas as demais em qualquer baralho, considera a sanidade previsível e enfadonha. Segundo ele a beleza será eletroconvulsiva ou não será. É preciso superar a aparente racionalidade do mundo, até o ponto em que possa nos mostrar o melhor de si. 1920. O Dr. Arkham talvez seja Sigmund Freud, talvez Jean-Martin Charcot, talvez André Breton – Ilusões obsessivas, segredos de alcova, trilhas oníricas –, uma voz envolvendo a cortina em mistério: *Aqui há de tudo. Venha conhecer a verdadeira casa. Eu serei o seu cartógrafo. O pioneiro de suas memórias, o peregrino de tantas visões acidentadas...* Os três vultos se mesclam e tocam a realidade de distintos modos. Um jogo múltiplo de vertigens, onde talvez não seja relevante descobrir a verdadeira personalidade que abriga em seu íntimo. O Coringa jamais considerou as leis da física ou da moral. Quando me encontro com seu anti-método de desfigurar a realidade, penso no raciocínio de Milan Kundera, para quem *dizer que um rito sangrento possui uma beleza, eis o escândalo, insuportável, inaceitável. No entanto, sem compreender esse escândalo, sem ir até o fundo desse escândalo, não podemos compreender grande coisa sobre o homem.* Não é de outro modo que abrimos as páginas da novela gráfica *Asilo Arkham: uma série casa em um sério mundo*. Somos desafiados a compreender as raízes de nosso ser, no instante em que lemos Amadeus Arkham dizer: *Todas as coisas são possíveis aqui, e eu sou aquilo que a loucura fez de mim.* O que a contraparte do Coringa, Batman, tende a acreditar que sejamos definidos pelo destino. A imagem do destino como um parasita vivendo em nosso íntimo, alimentando-se do que há de melhor em nós, e nos transtornando o espírito. Os três vultos mencionados preenchem um salão em nossa mente que requer a máxima evocação do humor, naquele sentido em que o inesperado é a melhor

fonte de sentido da realidade. Como considera Yves Duplessis: *O humor não é apenas uma sátira corrosiva ao real, mas substitui um universo onde tudo é novo para o ser que nele se aventura.* O roteiro da novela gráfica de Grant Morrison (Escócia, 1960) surpreende essa reveladora relação entre mundos aparentemente dessemelhantes e o faz em dupla direção, cronológica (as duas épocas que definem a história) e psicológica (o antagonismo na parêntese Batman/Coringa). E confirma de modo esplêndido o que afirma Valter do Carmo Moreira, que

*as histórias em quadrinhos se mostram como um dos suportes mais adequados para as investigações poéticas iniciadas pelos surrealistas, por ser um meio monossensorial que depende de um só sentido para transmitir um mundo de experiências, pois sua leitura se dá, simultaneamente, entre imagem, texto e onomatopéia.*⁴⁸

Quando Breton acentua o que ele chama de *trunfo do humor no terreno plástico*, certamente desaguardaria na novela gráfica cujos antecedentes poderíamos encontrar na relação por ele mesmo alcançada entre texto e imagem em seu livro *Nadja* (1928), assim como, para dar um único exemplo dele, em *Rêve d'une petite fille qui entrer au Carmel* (1930), de Max Ernst. A seu respeito, na edição por ela traduzida, Dorothea Tanning comenta:

Este livro pode ser visto como encarnando nossas tragédias mais frequentes, nossas escravizações mais cruéis, nossas soluções mais terríveis. A especificidade se dissolve no atemporal e no geral. As colagens de Mar Ernst, contando sua história oblíqua, serão valorizadas como arte e ideia. E não nos perguntaremos quando ou onde, mas o que aconteceu, para que fiquem tão indelevelmente gravados em nossa memória.

E o que aconteceu é fruto justamente desse *trunfo do humor* a que refere Breton, uma emanção indicativa do triunfo da livre associação em seus elementos mais radicais e dissimiles, assim como na associação de linguagens, na relação amorosa entre os enredos plástico e poético. Não é outro o encontro alcançado por Grant Morrison e Dave McKean (Inglaterra, 1963) em *Asilo Arkham*. A dupla emanção: as anotações autobiográficas do médico Amadeus Arkham – anos depois de haver criado a instituição para cuidar de criminosos insanos, ele próprio se converteria ironicamente em um de seus internos – e o confronto entre subversão e ordem, sanidade e loucura – e uma vez mais a ironia converte em pares inseparáveis esses conceitos. A resultante – segundo o próprio roteirista, *uma história dos loucos e*

⁴⁸ Moreira, Valter do Carmo. *Estratégias poéticas surrealistas dentro do Asilo Arkham*. eBook Kindle, 2019.

excluídos. *Uma história não do mundo real, mas da parte interna da mente – a mente de Batman, nossa mente coletiva* – é o que acertadamente Carmo Moreira situa como

uma obra sem precedentes no universo dos quadrinhos comerciais, pois, graças às particularidades de sua linguagem, a obra prima pela possibilidade de tornar o estranhamento e o absurdo críveis, através da experiência da leitura, que transcende as fronteiras do racional, tornando tudo, praticamente, aceitável, ao romper os limites do real.

Breton, como um mestre do mundo onírico, e seu simbólico triunfo no mundo da vigília, experimentou em *Nadja* uma linha de montagem que prima por dar sentido ao mundo a partir do encontro inesperado de fragmentos de aspectos distintos da realidade, o que tanto aponta na direção daquela convergência de contextos distintos por ele defendida como abre caminho para entrada no ambiente estético do Surrealismo das novelas gráficas.



Ao terminar a parte anterior, procurei o editor Rogério de Campos para uma breve conversa sobre alguns aspectos que me parecem fundamentais e sobre os quais ele tem um conhecimento valioso. Criador da revista *Animal*, que trouxe a vanguarda dos quadrinhos europeus para o Brasil nos anos 1980, Rogério de Campos (1961) é diretor editorial da Veneta. No Brasil, já foi editor de cartunistas como Robert Crumb, Marcelo D'Saete, Marcello Quintanilha, mas também de autores como Aimé Césaire, Raoul Vaneigem e Hakim Bey. Ele recebeu vários prêmios como editor, escritor e ensaísta. É autor dos romances *Revanchismo* (Amok, 2009), *O Livro dos Santos* (Veneta, 2012), *Imageria* (Veneta, 2015) e *Superman e o Romantismo de Aço* (Ugra, 2018). É também coautor, com Maurício Tagliari, do *Dicionário do Vinho* (Companhia Editora Nacional, 2010), vencedor do prêmio Jabuti. Seu livro mais recente é *Uma história em quadrinhos a serviço das novas gerações* (Veneta/SESC, 2022).

FM | Qual foi o primeiro passo para estabelecer relações entre quadrinhos e surrealismo?

ROGÉRIO DE CAMPOS | Talvez se possa dizer que o surrealismo transformou o biscoito popular que as massas já consumiam em um biscoito salgado. Jean-Jacques Granville e outros cartunistas/comediantes cuidaram dos meninos Breton, Bataille e todos os outros. Buñuel provavelmente roubou a cena do amante furioso de *L'Age D'Or* de uma página de *Dream of Rarebit Fiend*, de Winsor McCay (o mesmo criador de *Little Nemo*). Acho que a influência dos

quadrinhos no surrealismo talvez seja subestimada justamente porque a importância da diversão e do humor no surrealismo costuma ser subestimada.

FM | Según el autor de *Krazy Cat*, George Herriman, estuvo fuertemente influenciado por *Armory Show* (1913). Al escribir sobre él, Waldomiro Vergueiro habla de las escapadas surrealistas a las que el autor se dedicaría en muchas ocasiones. Esta conexión con el punto más alto de las vanguardias, ¿qué beneficios reportaría a la obra de George?

RC | De hecho, el pintor (y también dibujante) Walt Kuhn, organizador del *Armory Show*, insistió mucho en que Herriman asistiera al evento. George Herriman ya era adorado por los representantes más conocedores de la vanguardia. Otros dibujantes de cómics como Rudolph Dirks y Gus Mager participaron en el *Armory Show*. Pero a Herriman no le gustaba ser el centro de atención (quizás porque ocultó que era mestizo). Luego, Kuhn hizo un collage, *The Publicity Man*, a partir de dibujos de Herriman.

No estoy seguro de que el contacto con la vanguardia europea afectara a Herriman. Está claro que había grandes intereses en común entre Herriman y los surrealistas: el desierto, la cultura visual indígena y la experimentación con el lenguaje. Creo que quizás *Armory Show* ayudó a Herriman a liberarse de sus grilletas.

Algunos de los procedimientos de los cubistas y las corrientes posteriores ya eran practicados por los dibujantes de cómic desde finales del siglo XIX. Así, si la alta cultura americana chocó con el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, experimentos de este tipo ya se habían llevado a cabo en las páginas de cómics populares desde hacía mucho tiempo. Se podría decir que Duchamp lo hizo de verdad, mientras que los cómics lo hicieron como una comedia, para hacer reír a la gente, en papeles que al día siguiente estarían envolviendo peces. No sé, tal vez eso sea subestimar a Duchamp.

FM | ¿Qué puede decir sobre el caso de Winsor McCay y Salvador Dalí, si realmente hubo apropiación o solo influencia, y qué papel jugó Walt Disney en el asunto? ¿Hasta qué punto sería correcto situarlo como antecesor del Surrealismo, pensando en aspectos como el entorno onírico y las situaciones generadas por una amplia gama de la imaginación?

RC | Me parece claro que McCay influyó en todo esto. Pero hay que recordar que McCay odiaba el tipo de creador que tiene a Disney como máximo exponente. En una cena en honor a McCay organizada por la industria cinematográfica en 1927, apareció y maldijo a todos: *La animación es un arte. Así fue*

como lo concebí. Pero miren, mis amigos, lo que le hicieron. Ustedes lo convirtieron en un negocio. No arte, un negocio. ¡Mala suerte para todos!

FM | En la relación existente entre el lenguaje plástico y el verbal, como podemos ver en André Breton (*Nadja*) y Max Ernst (*La femme 100 têtes*), ¿qué habría influido en la creación del universo de las novelas gráficas?

RC | Honestamente, me parece que la mayoría de los cómics supuestamente inspirados en los surrealistas son solo diluciones sin sabor ni peligro. Algo así como publicidad de relojes inspirada en los clichés de Dalí. No recuerdo mucho interesante en los cómics inspirados en los surrealistas, solo Druillet, Pichard, Masse, Cecilia Capuana y esta intrigante Kuniko Tsurita.

FM | De acordo com o autor de *Krazy Cat*, George Herriman, ele foi fortemente influenciado pelo Armory Show (1913). Ao escrever sobre ele, Waldomiro Vergueiro fala das peripécias surrealistas a que o autor se dedicaria em diversas ocasiões. Que benefícios essa ligação com o ponto mais alto da vanguarda traria para a obra de George?

RC | Aliás, o pintor (e também cartunista) Walt Kuhn, organizador do Armory Show, fez questão de que Herriman comparecesse ao evento. George Herriman já era adorado pelos representantes mais experientes da vanguarda. Outros artistas de quadrinhos, como Rudolph Dirks e Gus Mager, participaram do Armory Show. Mas Herriman não gostava de ser o centro das atenções (talvez porque escondesse o fato de ser mestiço). Kuhn então fez uma colagem, *The Publicity Man*, dos desenhos de Herriman.

Não tenho certeza se o contato com a vanguarda europeia afetou Herriman. É claro que havia grandes interesses comuns entre Herriman e os surrealistas: o deserto, a cultura visual indígena e a experimentação com a linguagem. Acho que talvez o Armory Show tenha ajudado Herriman a se libertar de suas algemas.

Alguns dos procedimentos dos cubistas e correntes posteriores já eram praticados por quadrinhistas desde o final do século XIX. Assim, se a alta cultura americana colidiu com *Nude descending a staircase*, de Duchamp, experimentos desse tipo há muito foram realizados nas páginas dos quadrinhos populares. Pode-se dizer que Duchamp fez isso de verdade, enquanto os quadrinhos fizeram isso como uma comédia, para fazer as pessoas rirem, em papéis que no dia seguinte seriam engolir peixes. Não sei, talvez isso seja subestimar Duchamp.

FM | O que você pode dizer sobre o caso de Winsor McCay e Salvador Dalí, houve realmente apropriação ou apenas influência e que papel Walt Disney desempenhou no assunto? Até que ponto seria correto situá-lo como precursor

do Surrealismo, pensando em aspectos como o ambiente onírico e as situações geradas por uma vasta gama de imaginação?

RC | Parece claro para mim que McCay influenciou tudo isso. Mas é preciso lembrar que McCay odiava o tipo de criador que tem a Disney como seu expoente máximo. Em um jantar para McCay oferecido pela indústria cinematográfica em 1927, ele apareceu e xingou a todos: *Animação é uma arte. Foi assim que eu o concebi. Mas vejam, meus amigos, o que fizeram com ele. Vocês transformam isso em um negócio. Não arte, um negócio. Danem-se todos!*

FM | Na relação entre linguagem plástica e linguagem verbal, como podemos ver em André Breton (*Nadja*) e Max Ernst (*La femme 100 têtes*), o que teria influenciado a criação do universo das *graphic novels*?

RC | Honestamente, parece-me que a maioria dos quadrinhos supostamente de inspiração surrealista é apenas diluição sem sabor ou perigo. Algo como publicidade de relógios inspirada nos clichês de Dalí. Não me lembro de muita coisa interessante em quadrinhos de inspiração surrealista, apenas Druillet, Pichard, Masse, Cecília Capuana e essa intrigante Kuniko Tsurita.

The Beatles & Surrealismo: Lugares impossíveis de serem escondidos

Em dossiê intitulado *Surrealismo a palavra mágica do século XX*, que preparei para a revista *Athena* (Portugal, outubro de 2018), logo na apresentação expressei a minha defesa de *que no ambiente cultural, onde naturalmente se inclui o domínio artístico, dois foram os fenômenos mais vultosos que influenciaram a cartografia espiritual de todo o planeta e até hoje se mantêm plenamente atualizados, em estado perene de convulsão: Surrealismo e Beatles*. Quando escutamos Beatles hoje não é ao passado que somos levados, mas sim a uma antevisão do futuro, considerando a intensidade precursora e a chama vibrante de vozes, composições, arranjos. Diante do Surrealismo também se pode ter a mesma sensação. A partir daí se multiplicam os vasos influentes de ambos os movimentos na cultura artística de nosso tempo. As correlações, que em momento algum implicaram em adesão, mas antes em uma simpatia criativa, no caso dos Beatles, envolvem tanto técnicas de montagem, quanto o ambiente fascinante de criação compartilhada, a vertente pop e psicodélica que abria conexão com happenings, grafites, comics etc.

Aparentemente a afinidade esbarra na conhecida surdez de André Breton, bastando aqui recordar uma lembrança de Louis Aragon, ao dizer que *Breton detestava toda música*. Uma rara cumplicidade poderia ter se dado, à luz da coincidência cronológica, em relação à música de Erik Satie (1866-1925). Contudo, a única reciprocidade entre eles era a da rejeição mútua. Breton, pela surdez; Satie, pelo amplo sentido de liberdade que não lhe permitia aceitar o espírito excessivamente judicante de Breton. Em revelador ensaio intitulado “Embriões dissecados: o Surrealismo & a música” (*O Surrealismo*, 2008), o compositor Livio Tragtenberg (1961), tece uma feliz analogia, ao dizer que *pode se colocar lado a lado Satie e Marcel Duchamp, como dois polos gêmeos de influência na arte do século XX. Musique d’ameublement (música-móvel) está para o ready-made assim como Max Ernst está para o frottage*. E diz em seguida que *talvez tenha sido Satie o primeiro e solitário surrealista musical*.

Deixemos as discordâncias para outro momento, pois aqui poderíamos evocar outros solitários, tais como John Cage, Frank Zappa, a discografia parcial dos Beatles e até mesmo o brasileiro Hermeto Paschoal. Técnicas como frottage, colagem, a criação compartilhada, o experimentalismo de novas expressões sonoras (variações de velocidade, duplicação de faixas, loops em teipes, utilização não-convencional de microfones e instrumentos) etc., são componentes que sugerem melhor verificação. No caso específico dos Beatles, podemos pensar em todos eles, além da fluidez do inconsciente, fraseado livre a que recorria Paul McCartney, a sós e quando compunha a quatro mãos com John

Lennon. Outro aspecto é o da obra coletiva, que tanto remete à criação conjunta de arranjos no estúdio, onde também participava George Martin, quanto à marca Lennon-McCartney com que a dupla assinava mesmo as canções compostas em isolamento, por um ou outro.

A decisão de, a partir de agosto de 1966, não retornar aos palcos, deu aos Beatles um fascinante apetite pelo experimentalismo. Tudo começa pelas férias que se deram após a decisão de abandonar os palcos. Cada um afirmou e confirmou uma identidade que enriqueceria, pela multiplicidade de tons, a nova travessia criativa. Os estudos de instrumentos, as drogas, a política, uma melhor atenção para o mundo, a boêmia, a descoberta das artes plásticas etc. Mesmo que a gravação de *Rubber Soul* (1965) tenha evidenciado a entrada na maturidade, sobretudo pensando na forma como passaram a conceber a estrutura musical do disco em si, bem como a melhor tessitura de letras e melodias, o auge de sua revolução é alcançado com a gravação, em 1967, de dois discos, *Magical Mystery Tour* e *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*. Os dois discos descerram novas perspectivas para a música, em parte motivadas pelo conceito de criação de um disco como projeto integral e a liberdade de experimentalismos que o estúdio permitia.

Em precioso volume intitulado *Many years from now* (1997), de Barry Miles, recorda Paul acerca das férias de palcos: *Eu finalmente tinha tempo para me expor a algumas das coisas que me fascinavam havia muito, na verdade desde os quinze anos mais ou menos, quando tinha começado a ler sobre a vivência dos artistas e esse tipo de cultura, uma cultura inquiridora. Podia estar lendo sobre madame Blavatsky ou André Breton, o que fosse, todas aquelas vertentes pequenas e esquisitas, mas começou a despertar em mim a percepção de que esse tipo de coisa boêmia, essa coisa artística, era possível. De modo que comecei a dedicar bastante tempo a essa curiosidade, porque ela se equilibrava tão bem com o outro lado, as coisas dos Beatles propriamente ditas. E foi legal que essa curiosidade tivesse influenciado as coisas dos Beatles do jeito que influenciou.*

O interesse de Ringo Starr pela fotografia, a descoberta do oriente que tanto marcou George Harrison, a melhor atenção de John Lennon para os happenings e a arte contemporânea, são parte disso que Paul McCartney chama de *as coisas dos Beatles*. Retomemos a gravação de *Rubber Soul*, que Ringo considerava o *disco da mudança*, opinião reforçada por George Martin, que o considerava o *primeiro álbum a apresentar ao mundo os novos Beatles, aqueles em idade de crescimento*. Diz ele que todos se tornaram abertos a qualquer coisa *depois que George introduziu a cítara indiana*. E George Martin, segundo lemos na biografia *The Beatles* (2005), de Bob Spitz, recorda que *pela primeira vez, começamos a pensar nos discos como obras de arte, como entidades completas*. Influuiu também a mudança para um estúdio que estava repleto de instrumentos diferentes: pianos preparados, um órgão Hammond, uma celesta, harmônios etc. O que permitiu toda sorte de ousadia sonora, ampliada

para as mesas de montagem onde se podia reduzir e acelerar ritmos, inserir fragmentos de música eletrônica, uma gama atrativa de ruídos... O músico Steve Winwood (1948) afirma, na biografia acima referida, que Rubber Soul *derrubou todas as barreiras. Ele fez a música adquirir uma nova dimensão, foi o marco inicial da era do rock da década de 1960 como a conhecemos hoje.*

O ambiente experimentalista não encontrava limites, se dando tanto nas ousadias propiciadas pelas técnicas de estúdio, como no acento comportamental do quarteto – aí incluindo a presença das drogas, infinitamente longe da esfera autodestrutiva que as caracteriza atualmente –, a descoberta da música eletrônica, os desdobramentos possíveis da música em relação a outras formas de expressão artística, como o cinema e as artes plásticas, a originalidade das letras com suas imagens oníricas buscadas na memória e na livre fluidez do pensamento. Situa Bob Spitz que *quando estavam chapados – o que ocorria a maior parte do tempo, em que estavam no estúdio –, os experimentos tornavam-se parte brincadeira, parte inovação. Naquele tipo de estado onírico, alterado e carente de espírito prático, as possibilidades eram ilimitadas. O ato de gravar deixava de ser somente outra forma de difundir canções, passava a ser também uma maneira de criá-las.* Impossível não recordar aqui as sessões de escritura compartilhada em que André Breton e Phillipe Soupault criaram os textos do livro *Les champs magnétiques* (1919). A própria ideia de mergulhar no desconcerto de uma ausência de argumento, por exemplo, verifica-se, na mesma época, quando da filmagem de *Magical Mystery Tour* (1967), aventura impregnada de improvisos de toda ordem. Igualmente recorda, pelo ambiente propício ao borbulhar de fontes do inconsciente, as sessões mediúnicas e de sonho hipnótico, levadas a termo pelos surrealistas envolvendo, dentre outros, René Crevel e Robert Desnos.

Quanto aos loops, mesmo considerando a escolha de alguns timbres, as passagens orquestradas, o jogo de aceleração/redução, tudo se dava, em essência, como uma espécie de happening, puro improviso, do modo mais intensamente aleatório, a ponto de cada gravação ser impossível de repetir-se. Ainda mais impossível reproduzir tudo aquilo em um palco. Como evocava em um poema o surrealista belga Paul Nougé (1895-1967), os Beatles livraram suas *mãos de ataduras*. Ao tomar a decisão de ser a própria obra, só o conseguiram pela alta ingestão de liberdade.

A expansão do ambiente musical, em busca de algo como uma arte total, abrangeu o cinema e as artes plásticas, dentre outras formas de expressão, cuja resultante máxima surge da cumplicidade dos Beatles com o canadense George Dunning (1920-1979) e o sueco Peter Goldman (1932-2005). O primeiro assina a fantástica animação de *Yellow Submarine* (1968), enquanto que o segundo dirigiu os pioneiros e influentes videoclipes de *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane*, em 1967. Imprescindível incluir aqui o nome do inglês Bernard Knowles (1900-1975)

que, juntamente com os Beatles, assina a direção coletiva do filme *Magical Mystery Tour*.

Desde a decisão por abandonar os palcos, portanto, que se extravasa a sede por experimentalismos, até mesmo do ponto de vista estratégico, considerando que videoclipes e filmes desempenhariam papel fundamental na permanente difusão dos novos discos. Peter Goldman trouxe ao cenário das experimentações as reduções e acelerações de movimento na câmara, assim como a superposição de imagens e os ângulos inusitados, o que se encaixava à perfeição no senso de humor dos Beatles. Com atmosfera igualmente inovadora e voltagem mais intensa de transposição do Surrealismo para o ambiente cinematográfico, o quarteto, aliado à cumplicidade de Bernard Knowles, alcança, em *Magical Mystery Tour* uma das páginas mais frenéticas e enigmáticas do cinema experimental. Obra conjunta – bem na linha da proposição de Lautréamont de que arte deva ser feita por todos –, o filme se inscreve na seara fascinante do então chamado Teatro do Absurdo. Um dos exemplos mais radicais surgiria em 1971, com a filmagem *200 Motels*, idealizado por Frank Zappa (1940-1993), em cujo elenco se encontra Ringo Starr, no papel de Larry, que, na sinopse do filme, é descrito como *um anão que é obrigado por Zappa a se vestir como o próprio e usar uma lâmpada mágica em Pamala. Inicialmente, Larry fala de modo excêntrico e peculiar, mas ao longo do filme ele passa a agir exatamente como Zappa*.

Frank Zappa encarna uma vertente ainda mais vertiginosa, na música pop, de afinidades com o Surrealismo, pela extrapolação no *nonsense*, do humor negro, da sátira impiedosa, dos transbordamentos oníricos... Ao lado dos Beatles são as duas maiores expressões de um Surrealismo pop na música. Em meu livro *Sala de Retratos* (2016), em extenso diálogo que mantenho com o compositor Mário Montaut (1957), refiro que *Zappa teve uma percepção extraordinária acerca da influência que a música pop teria no mundo e tratou de meter-se com ela não somente para explorar todas as possibilidades musicais e tecnológicas como também para afirmar uma ideia*.

Paul recorda a presença algo inesperada e decisiva do humor negro na letra de canções como *Drive my car* e *Norwegian wood*, aquele mesmo humor negro que Breton considerava, *por excelência, o inimigo mortal do sentimentalismo*. No caso dos Beatles muitos desses truques de linguagem recorriam a pitadas brilhantes de certo sarcasmo erótico. Acerca desses intrigantes jogos de palavras, improvisados entre e Paul, recorto fala deste, extraída do livro de Barry Miles, no que diz respeito à composição de *Girl: Era sempre divertido ver se a gente conseguia por uma palavra picante no disco, fisher and finger pie, prick teaser, tit tit tit tit. Os Beach Boys tinham uma canção em que faziam la la la la; adoramos a inocência daquilo e quisemos copiar, mas sem usar a mesma frase. Assim, procuramos outra, e foi dit dit dit dit, que, de gaiatos, resolvemos mudar para tit tit tit tit [teta teteta teteta], coisa que é praticamente indistinguível de dit dit dit dit. E aquilo nos fez rir. Serviu de algum alívio no meio daquela*

baita carreira que estávamos criando. Se dava para por alguma coisinha subversiva, a gente punha.

Cabe mencionar que a volúpia experimental dos Beatles os levaria também pelos acidentados territórios da música eletrônica, pelo universo dos sons aleatórios, ruídos, dissonâncias, não esquecendo que certa vez declarou Paul McCartney que John Cage (1912-1992) foi um dos compositores modernos que mais o teria influenciado. Outro nome a ser lembrado é o do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), não apenas pela declarada influência na composição *Revolution 9*, de 1968, mas também pelo universo das colagens sonoras que encontramos nos dois discos de 1967, *Magical Mystery Tour* e *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*. Não esquecer que a mezzo-soprano Cathy Berberian (1925-1983) chegou a gravar, em 1967, o disco *Beatles Arias*, por sugestão do notável compositor Luciano Berio (1925-2003), um dos mestres do vanguardismo na música. Berio também arranjou algumas canções dos Beatles que foram cantadas pelo grupo vocal Les Swingle Singers. Este ambiente foi muito absorvido por Paul McCartney, em um mesmo momento em que lhe fascinara o happening musical e a Beat Generation.

Todo o ambiente aproximativo entre Beatles e Surrealismo até o momento evocado se completa, de modo não menos intenso, com uma leitura atenta das imagens poéticas nas letras das canções. A entrada no ambiente mágico e poético dos Beatles poderia usar como epígrafe o convite que encontramos em *Magical Mystery Tour: venha para a turnê misteriosa*. Naturalmente seguida por uma frase de *I am the walrus: nós estamos todos juntos*. Atmosfera onírica e psicodélica ambientava essa poesia, a ela se juntando outro elemento essencial: o humor. *I am the walrus* é de uma cativante singularidade: *Creme de matéria amarelada / Pingando dos olhos de um cachorro morto / Esposa do caçador de caranguejo / Sacerdotisas pornográficas / Menino, você tem sido uma garota pervertida / Você abaixa sua calcinha*. Aí encontramos afinidades com Hans Arp: *As paredes são de carne humana / os fungos têm voz de trovão / e hasteiam espadas enormes / contra as ratazanas ancestrais / que têm dentes de elefantes*. Facilmente encontraríamos similaridades entre um livro como *Les chambres: poème du temps qui ne passe pas* (1969), de Louis Aragon e a letra de *Penny Lane: Em Penny lane há um bombeiro com uma ampulheta / E em seu bolso há uma foto da rainha / Ele gosta de manter seu caminhão limpo / E fica limpo mesmo*. Lemos em Aragon: *Em todos os quartos chega um dia em que o homem nelas / se esfola vivo / em que cai de joelhos pede piedade / balbucia e se emborca como um copo / e sofre o espantoso suplício do tempo*. Curiosamente *Les chambres* foi escrito após a edição de *Magical Mystery Tour*.

Obviamente André Breton não teve ouvidos também para os Beatles, embora seu amigo, Robert Benayoun (1926-1996), tenha lhe escrito em julho de 1965 uma carta onde dizia:

John Lennon, talvez você o saiba, é um dos quatro Beatles, ou seja aqueles que, na geração jovem, mais se aproximam dos Marx Brothers. Os Beatles são os responsáveis por uma pequena revolução que, como quem não quer nada, chacoalha a juventude do mundo inteiro. Com suas músicas, que exprimem a erotomania sentimental dos jovens, e seu humor, proletário e iconoclasta, influenciaram, no sentido da irreverência e da reivindicação, os adolescentes alemães, italianos, poloneses, checos, espanhóis, franceses ou americanos. Nos Estados Unidos, a grande imprensa fala de uma renascença explosiva da extrema-esquerda, fazendo notar que a juventude considera muito morno e ultrapassado o Partido Comunista estadunidense.

Breton defendia incondicionalmente o que ele chamava de *livre pensamento integral*, lembrando que a obra surrealista é assim qualificada, antes de tudo, com base no espírito em que ela foi concebida. Em 1956, o poeta surrealista Jacques Sénélier declarou que o primeiro desejo do Surrealismo, a necessidade de desmoralizar, até então não havia sido satisfeito. Nisto radicava a sabedoria do velho tolo da montanha, em “The fool on the hill”. Em versos admiráveis, Sénélier nos diz que vai dormir *o bom sono daqueles que finalmente entenderam / Que não há descanso se o tempo não parar / Eu escapei de todos os pensamentos / E ainda assim eles são / Eu não posso me tornar o belo mecanismo / Prometido pelo meu corpo e minhas mãos e minhas ações / E choro de terror antes do dia que vem*. De imediato voltamos aos Beatles, com “Fixing a hole”: *Estou consertando um buraco onde a chuva cai / E me impede de saber / Onde ela irá*.

As aproximações se multiplicam até o último momento, com a magnífica letra de *Across the universe: Imagens de luzes quebradas / Que dançam na minha frente como milhões de olhos / Eles me chamam de novo e de novo / Através do universo // Pensamentos se movem como um incansável / Vento dentro de uma caixa / Eles tropeçam cegamente enquanto fazem / Seu caminho através do universo*. Em relação ao destino da poesia, concordavam Paul Éluard e René Char. O primeiro dizia que *o poeta é aquele que inspira, muito mais do que o que é inspirado*. Enquanto que o segundo defendia que *a poesia se incorpora ao tempo e o absorve*. Mesmo surdo em relação a qualquer forma de expressão musical, já em 1952 Breton aceitava a ideia que, dada a influência do Surrealismo, não se deixariam nunca de ser produzidas *obras que, sem ser exatamente surrealistas, o são mais ou menos profundamente por seu espírito*. Não é outra a dimensão de influências dos Beatles. O que nos leva a concordar com a ótica de Paul McCartney no sentido de que tudo o que até aqui foi feito – o que naturalmente vale também para o Surrealismo – *parece um período mais no futuro que no passado*.

Epílogo selvagem

O que precisamos está bem diante de nossos olhos, mas aos poucos foi perdendo forma, cor, substância, a noção de suas particularidades, e logo começamos a perder o todo em partes iguais, o palco desabando de tal forma que hoje é um espaço vazio sem autoconsciência. Com a desculpa de que o mundo se tornou um lugar de sobrevivência, fomos engolindo tudo o que nos rodeia, acumulando componentes descartáveis, reservas de mercado falidas, prateleiras de biodegradáveis, amores perdidos. Desprezamos o ouro do momento, espalhamos nossa miséria de espírito como uma joia nova, a doutrina do nada mais me importa. Graças a ela podemos abandonar, esquecer, desprezar, reter, matar, esconder pistas, considerar a inocência como um engano.

Na verdade, o espaço vazio é a nossa melhor técnica de sobrevivência, a ilusão de um mundo que muda constantemente de forma, regra, conceito, sabor, uma plataforma para metamorfoses perenes cujo princípio é transformar o paraíso em inferno e vice-versa, desorientar a menor ideia do que é certo e do que é errado, para atordoar as vítimas, para garantir esse manto de névoa sobre todos os crimes. Roubar, enganar, subornar, fingir, enganar – sempre o cinismo como ortodoxia ou fundamentalismo. Não importa mais que a mão por trás disso seja da religião, da arte, da política, da ciência, do direito.

E a dor, a dor sinistra por trás de tudo, a dor capital que ia perdendo as dimensões, a culpa, a vergonha, a consciência, o amor-próprio, a dor de não reagir, a pior das desculpas, a dor das coisas que se perdem, aumento do medo à dor, crime em nome do medo, traição em nome do medo, agressão em nome do medo, corrupção pelo medo, quebra do segredo, falência múltipla dos sentidos, metástase do espírito. A dor como o único vilão apresentado perante o júri, absolvido apesar do perjúrio, livre para voltar ao palco.

Esse curioso personagem ainda é chamado de homem. Não se sabe mais o que representa. É um roteiro sem deuses, mitos, princípios, moral de qualquer tipo, apenas espaço vazio. Nem mesmo uma cadeira. Não tem como colocar a mão na cabeça e chorar. Uma gota de silêncio é suficiente para perceber o sorriso cínico que se desenha na linha de seus lábios. Alguém chamará todo esse instinto de sobrevivência novamente. Ele não conhece outro argumento. Ele tentará suprir o espaço vazio com novos pontos de ilusão, os velhos artifícios da eternidade. Isso multiplicará as vítimas em todo o cenário. É apenas o que você sabe fazer. Você está ciente de que não veio ao mundo para mais nada.

O que precisamos permanece diante de nossos olhos.



As luzes sopram sua poeira de fascínios, uma relojoaria montada no centro do universo, onde ondulam as nuvens se preparando para seguir os passos da orquestra. Todos os olhos são epígrafes prenunciando uma vertigem de grafites no céu. O carvão cintilante em favor de um templo com suas estratégicas reveladoras de deuses por toda as artes. Nós mesmos somos vislumbres de uma aparição divina esculpida com sua vestimenta invisível e representamos a

elegância curva em que os moldes se reconhecem, os verossímeis detalhes de criaturas que exploram a fantasia e a força terrena de cada palavra. Nós somos a geografia desconhecida que consiste na irredutibilidade dos sonhos e nos detalhes irrequietos da natureza humana. Caminhamos com as equivalências desordenadas e manifestas de um sol. E uma multidão de descuidos a contrapelo da grandeza dos faróis que por vezes são furtivamente injustos.



Em sua essência os objetos combinam sempre com outra ideia que fazemos deles. Alguns talvez até sugiram uma pequena visita do acaso para que os deuses da escrita voltem a se reconhecer. Certos objetos preguiçosos acabam por indagar onde vão encontrar uma nova função para eles. Porém a insônia toma forma de fulgor e a metamorfose age sobre eles garantindo que, não importa a forma que assumam, será sempre uma surpresa encontrar diante do espelho uma imagem jamais especulada em sua natureza. Muitos objetos são como cordames descontraídos que deveriam afinar o mesmo instrumento, garantir a caminhada dos mesmos pés, facilitar que a arquitetura erga seus corpos no vazio. Um livro que aos poucos vai sendo escrito, por exemplo, ele é uma combinação de objetos encontrados pelo caminho. Não importa as páginas que foram ficando para trás, o que a leitura preconiza é que as imagens devem se multiplicar revelando novas linhas do horizonte. A simples ideia de virar uma página, que pode equivaler a renomear um objeto ou moldar outro, talvez seja aquela linha de insuficiência que faz com que as coisas mudem de rota. Para onde irmos, afinal, quando os marcos essenciais da existência estão borrados? Acreditar no novo mundo prometido pelos híbridos? Nada se reconhece ou se completa longe do toque, não importa que a alma enumere as sutilezas com que percebe as coisas à sua volta. Os objetos de algum modo se mantêm atentos ao fato de que a madeira ou metal de que são constituídos é mais do que um truque de linguagem. Qualquer um de nós pode até amar uma imagem, porém jamais se sentirá completo no vazio de sua lembrança. A imaginação reconhece o dilema de seus truques muito mais do que aquele que a imagina.



Em uma noite o mar se expande até não haver mais um resquício de sua memória submerso na concha do horizonte. As horas contidas traçam uma linha imaginária que nos leva a acreditar que a eternidade é um coral multicolor que aprendeu a voar. Porém, nada é imitado nesta nova composição do espaço. Eu sei que o que estou contando pode parecer absurdo, mas o verbo é o mais absurdo dos nossos discursos, e dentro de cada verbo aprendemos o delicado poder das metamorfoses. A descoberta do penúltimo estágio é um erro cósmico. Sente-se debaixo da frondosa figueira e acredite que todos os frutos são destinados à nossa boca. Esta seria a iconografia primitiva com a qual preservamos o mundo. Somos seres que carregamos fábulas. Regamos o jardim das Hespérides e a imortalidade rege todos os conflitos na evolução das

espécies. A noite é um trovão. A prosperidade é uma cesta com florestas e aguçada ventania. O hidromel é o fruto da montanha. Os corpos são redes elétricas quando tocam os sonhos. O corpo de cada um depende de seus efeitos. Como a maravilha de todas as associações entre signos opostos. Um grupo de mulheres relembra suas origens em torno da minha sombra enquanto dançam e a imagem suaviza suas roupas. Quando Deus me descobriu eu estava pintando a mulher sublime e busquei refúgio nas tintas. Todos sonhamos com a imagem descrita como a nossa semelhança. Mas não somos médiuns, logo aprendemos isso. Somos um teste raro, em um espaço tão limitado. Os pequenos acordes esquecidos nas frestas do tempo que sonhamos habitar como se fosse possível um amor projetado em cada lacuna da memória, esses acordes são como uma das condições mais secretas para ficarmos em silêncio quando chegar a época de maiores riscos e terras em nossos corpos desenhadas na pele dos furacões. Te espero lá na primeira esquina e prometo que a morte jamais descobrirá o desejo com que digo sim a toda sugestão do acaso.



A paisagem joga com nossa memória. Transborda seus labirintos, a escola de asas do abismo, o estojo secreto de enigmas com que nos desafia a percorrer túneis e bosques, despenhadeiros e atalhos, minas e aguaceiros. Os truques que simulam infinidade de caminhos. A memória aturdida no centro desse artil. De quantas maneiras, afinal, o mundo se repete em cada curva, em cada sombra surgida entre uma e outra árvore? O que lemos ontem quando passamos por ali? Ou acaso jamais aqui estivemos? Ler parecia uma tarefa simples. Apenas reunir os sinais andarilhos da paisagem, as fontes distraídas da memória. Ao abrirmos a mão vislumbramos o mapa da mais sedutora de todas as quimeras. Ler o corpo inteiro a partir desse mínimo gesto. Ler como quem nutre o tempo de novas passagens de um estreito a outro do infinito. Sem deixar que os demais sentidos se confundam ou percam a centelha de sua entrega. Ler o imaginário requer refazer-se com ele a cada linha percorrida, a cada letra antevista em seu movimento furtivo. A música ouve a si mesma enquanto trafega de um instrumento a outro. Manto insuspeito de peles. Pequenas estradas que se multiplicam melodia adentro. Santos que bordam ritmos, notações oníricas, fantasias do fogo. A memória masca sua delirante partitura. O que ouvimos não se repete. O insondável, no entanto, nos visita com uma intimidade de rios intensamente navegados. Fábulas do sangue dentro da noite. Os filhos que se espalham pela terra. Há um ponto em que se irmanam as forças secretas que movem o mundo. A paisagem confunde-se com a memória em um jogo amoroso. Toda a poesia anunciada como uma hemorragia de imagens à espreita do gozo dos sentidos. Os lugares nós os identificamos, anotamos seus nomes em um mapa de vertigens: países, tradições líricas, truques renovados. A terra se inflama ao descrever as contas de seus mundos percorridos, avistados, vividos, ansiados. Nada se furta a um novo domínio de sensações. Mesmo que passemos por aqui infinitas vezes será sempre outro o lugar. Deixemos que se reconheçam nas vísceras uma da outra:

paisagem e memória, que se entredorem e se refaçam sem perder o gosto pelo abismo. Voltemos aqui uma e outra vez. Não contemos as pedras do retorno. Apenas cuidemos de não deixar de vir aqui. Também nós seremos sempre outros a cada visita. Este mundo – nosso mundo – não se esgota.



O livro – este livro? – jamais chegará ao fim.

Algumas leituras de viagem

Livros

- AIMÉ CÉSAIRE, *Cadastre – Poèmes*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- _____. *Diário de um retorno ao país natal* (tradução de Lilian Pestre de Almeida). São Paulo: EDUSP, 2012.
- _____. *Discurso sobre a Negritude* (tradução de Ana Maria Gini Madeira). Belo Horizonte: Nandyala Livros, 2010.
- _____. *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard, 1946.
- _____. *Poemas* (tradução de Nelson Ubaldo e Péricles Prade). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- _____. *Retorno al país natal* (traducción de Lydia Cabrera). La Habana: Molina & Cia., 1942.
- ALAIN BOSQUET, *Diálogos com Salvador Dalí* (tradução de Isaac e Irène Cubric). Rio de Janeiro, Editora Mundo Musical, 1970.
- ALBERTO GIACOMETTI, *Giacometti* (organização e textos de Véronique Wiesinger, tradução de Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ALDO PELLEGRINI, *Antología de la poesía surrealista (de lengua francesa)*. 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2006.
- _____. *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1966.
- _____. *La valija de fuego (poesía completa)*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- _____. *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1987.
- _____. *Sobre Surrealismo* (organização, tradução e prefácio de Floriano Martins). Natal: Sol Negro Edições, 2013.
- ALEJANDRA PIZARNIK, *Textos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.
- ALEJO CARPENTIER, *Tientos y diferencias*. La Habana: Ediciones Union, 1966.
- ALEXANDRE O'NEILL, *A ampola miraculosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- ALFONSO PEÑA, *Conversas*. San José: Fundación Camaleonart, 2014.
- _____. *Labios pintados de azul*. San José: Artedition, 2016.
- ALFRED JARRY, *Antología* (versión de Manuel Alvarez Ortega). Madrid: Visor Libros, 1981.
- ALFREDO CHACÓN, *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1994.
- AMÉRICO FERRARI, *La soledad sonora – Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2003.
- ANDERSON DA COSTA, ELYS REGINA ZILS, *Surrealismo no Brasil – Uma história subterrânea*. Florianópolis: Editora Insular, 2024.
- ANDRÉ BRETON, *Antología del humor negro* (traducción de Joaquín Jordá). Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- _____. *El Surrealismo – Puntos de vista y manifestaciones* (traducción de Jordi Marfà). Barcelona: Barral Editores, 1970.
- _____. *Los pasos perdidos* (traducción de Miguel Veyrat). Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- _____. *Los vasos comunicantes* (traducción de Agustí Bartra). 2ª edición. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1968.

- ___ . *Manifestos do Surrealismo* (tradução de Sergio Pachá). Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001.
- ___ . *Manifestos del Surrealismo* (traducción de Aldo Pellegrini). 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- ___ . *Martinica – Encantadora de serpientes* (traducción de Rodolfo Alonso). Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2010.
- ___ . *Pleamargen – Poesía 1940-1948* (traducción de Xoán Abeleira Álvarez). Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.
- ___ . *Poemas* (traducción de Armando Rojas). Montevideo: Ediciones Trilce, 1992.
- ANDRÉ BRETON, LOUIS ARAGON, *Surrealismo frente a realismo socialista* (edición a cargo de Oscar Tusquets). Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- ANDRÉ BRETON, PHILIPPE SOUPAULT, *Los campos magnéticos* (traducción de Francesc Parcerisas). Barcelona: Tusquets Editor, 1976.
- ANDRÉ COYNÉ, *Dario, raro*. Buenos Aires: Ediciones del Pi-Hi, 1967.
- ÁNGEL PARIENTE, *Diccionario temático del Surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- ___ . *Razonado desorden – Textos y declaraciones surrealistas, 1924/1939*. Madrid: Pepitas de Calabaza Ed., 2008.
- ANÍBAL MACHADO, *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- ANNA APOLINÁRIO, *A chave selvagem do sonho*. João Pessoa: Editorta Triluna, 2020.
- ANNIE LE BRUN, *O sentimento da catástrofe – Entre o real e o imaginário* (tradução de Fábio Ferreira de Almeida). São Paulo: Iluminuras, 2016).
- ANTONIN ARTAUD, *A perda de si – Cartas de Antonin Artaud* (tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ___ . *Carta a los Poderes* (traducción de Juan Andralis y Aldo Pellegrini). 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2003.
- ___ . *El momo y otros poemas* (traducción de María Irene Bordaberry y Nora Pasternac). Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- ___ . *Heliogábalo o el anarquista coronado* (traducción de Aldo Pellegrini). 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2006.
- ___ . *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: FCE, 1984.
- ___ . *Textos 1923-1946* (traducción de Hugo Acevedo). Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1972.
- ___ . *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (traducción de Aldo Pellegrini). 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2007.
- ANTÓNIO BARAHONA, *Sobre um abismo* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras, 2007.
- ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO, *Notas para a compreensão do Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Editora Licorne, 2012.
- ANTÓNIO MARIA LISBOA, *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- ARCANGELO IANELLI, *Arcangelo Ianelli* (coordenação editorial de Katia Ianelli e Alfredo Aquino). São Paulo: Pinacoteca de S. Paulo, 2004.
- ARMANDO ROMERO, *A vista del tempo (Antología poética 1961-2004)*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- ARTHUR ROMBAUD, *Uma estadia no inferno* (tradução de Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- AUGUSTO MEYER, *Poesias 1922-1955*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

- BARRY MILES, *Paul McCartney – Many years from now* (tradução de Mário Vilela). São Paulo: Dórea Books and Art, 2000.
- BEATRIZ HAUSNER, *La costurera y el muñeco viviente* (bilingüe, traducción de Julio César Aguilar). México: Mantis Editores, 2012.
- BENJAMIN MOSER, *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BENJAMIN PÉRET, *Amor sublime* (tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *El gran juego* (traducción de Manuel Alvarez Ortega). Madrid: Visor Libros, 1980.
- BLANCA VARELA, *Poesía reunida 1949-2000*. Lima: Casa de Cuervos, 2016.
- BRANDON, Ruth. *Surreal lives – The surrealists 1917-1945*. New York: Grove Press, 1999.
- BRASSAÏ, *Conversas com Picasso* (tradução de Paulo Neves). São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRAULIO ARENAS, *Realidad desalojada, Antología* (organización de Ernesto Pfeiffer). Edición especial de la revista El Navegante. Santiago: Universidad del Desarrollo, 2009.
- C. B. MORRIS, *El Surrealismo y España 1920-1936* (traducción de Fuencisla Escribano). Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2000.
- CARL EINSTEIN, *A arte do século 20: os alemães, os russos, o cavaleiro azul* (tradução de Maria Aparecida Barbosa). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021.
- CARL GUSTAV JUNG, *O livro vermelho* (tradução de Edgar Orth). Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
- . *Psicologia do inconsciente* (tradução de Maria Luíza Appy). Petrópolis: Editora Vozes, 1981.
- . *Sobre sentimentos e a sombra* (tradução de Lorena Richtewr). 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1979.
- CARLOS LATORRE, *Los móviles secretos*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2001.
- CARLOS LIMA, *Para uma poética da utopia*. Fortaleza: ARC Edições/Sol Negro Edições, 2023.
- CARLOS MARTÍN, *Hispanoamérica: mito y Surrealismo*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986.
- CARLOS MARTÍNEZ RIVAS, *La insurrección solitaria*. 3ª edición. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1982.
- CARLOS OQUENDO DE AMAT, *5 metros de poemas*. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma, 2016.
- CARLOS PELLICER, *Antología poética* (tradução de V.A.). Recife: Ensol, 2005.
- CATHY BERNHEIM, *Valentine Hugo* (traducción de Carolina Rosés). Barcelona: Parsifal Ediciones, 1991.
- CAUPOLICÁN OVALLES, *En (des)uso de razón, Antología poética y otros textos*. Caracas: Rayuela Taller de Ediciones, 2016.
- CAUPOLICÁN OVALLES, *Você dorme, senhor presidente?* (tradução de Márcio Simões). Natal: Sol Negro Edições, 2019.
- CÉSAR MORO, *Ces poemas...* Madrid: Libros Maina, 1987.
- . *La poesía surrealista*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1997.
- . *La tortuga ecuestre y otros textos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1976.

- CÉSAR VALLEJO, *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Tres, 1986.
- CHANTALL VIEUILLE, *Gala* (tradução de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CHARLES COSAC, *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CÍCERO DIAS, *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ___. *Uma vida pela pintura*. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2002.
- CLAUDE BONNEFOY, *Diálogos com Ionesco* (tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo). Rio de Janeiro: Editora Mundo Musical, 1970.
- CLAUDIO WILLER, *A verdadeira história do século 20*. São Paulo: Córrego, 2016.
- ___. *Escritos de Antonin Artaud*. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- ___. *Florianópolis, poeta e demiurgo*. São Paulo: quaisquer, 2017.
- ___. *Manifestos 1964-2010*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2013.
- CLEMENTE PADÍN, *Los horizontes abiertos*. 2ª edición. Montevideo: Ediciones de Uno, 1989.
- CONTADOR BORGES, *Lautréamont anacrônico*. São Paulo: Lume Editor, 2015.
- ___. *O reino da pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- CRAVAN/RIGAUT/VACHÉ, *Biografias breves* (tradução de Abel Prazer & Silva de Viseu). Lisboa: Antígona, 1980.
- CRUZEIRO SEIXAS, *Cruzeiro Seixas* (organização de Lima de Freitas). Lisboa: Companhia Geral de Crédito Predial Português, 1989.
- ___. *Homenagem à realidade* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- ___. *Local onde o mar naufragou*. Lisboa: Edições Prates, 2001.
- ___. *Obra poética Vol. 1*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2012.
- ___. *Proseguimos, cegos pela intensidade da luz*. Lisboa: Edição artesanal por Perve Global, 2009.
- ___. *Viagem sem regresso*. Lisboa: Tiragem Limitada, 2001.
- DANIEL WILDENSTEIN, *Monet ou o triunfo do impressionismo* (tradução de Maria Filomena Duarte). Köln: Taschen, 2013.
- DANIIL KHARMS, *Os sonhos teus vão acabar contigo* (tradução de Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian). São Paulo: Editora Kalinka, 2013.
- DAVID SYLVESTER, *A brutalidade dos fatos – Entrevistas com Francis Bacon* (tradução de Maria Teresa Resende Costa). São Paulo: Cosay Naify Edições, 1995.
- ___. *Sobre arte moderna* (tradução de Alexandre Morales). São Paulo: Cosay Naify Edições, 2006.
- ___. *Um olhar sobre Giacometti* (tradução de Maria Teresa Resende Costa). São Paulo: Cosay Naify Edições, 2012.
- DEBORAH HART, *Arthur Boyd, agony & ecstasy*. Melbourne: National Gallery of Australia, 2014.
- DOLFI TROST, *Imagens fosforescentes* (tradução de Alcebiades Diniz Miguel). Natal: Sol Negro Edições, 2015.
- E. A. WALLIS BUDGE, *O livro egípcio dos mortos* (tradução de Octavio Mendes Cajado). São Paulo: Editora, Pensamento, 1993.

- ELIANE ROBERT MORAES, *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.
- ENRIQUE DE SANTIAGO, *La cúspide uránica*. Santiago: Ediciones Xalesbien, 2018.
- ENRIQUE GÓMEZ-CORREA, *En pleno día*. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1949.
- _____. *La noche al desnudo*. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1945.
- _____. *La pareja real*. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1985.
- _____. *Las cosas al parecer perdidas*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 1996.
- _____. *Los pordioseros*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- _____. *Poesía explosiva 1935-1973*. Santiago: Ediciones Aire Libre, 1973.
- _____. *Sociología de la locura*. Santiago: Ediciones Aire Libre, 1942.
- ENRIQUE LIHN, *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.
- _____. *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- _____. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- ENRIQUE MOLINA, *Costumes errantes ou a redondeza da terra* (tradução de Floriano Martins). Natal: Sol Negro Edições, 2016.
- _____. *El adiós*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.
- _____. *El ala de la gaviota*. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.
- _____. *Hacia una isla incierta*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1992.
- _____. *Obra poética, tomo II*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.
- EUGÈNE IONESCO, *Ionesco – Diario* (traducción de Marcelo Arroita-Jauregui). Madrid: Ediciones Guadarrama. 1968.
- EUNICE ODIO, *Obras completas I*. San José: Editorial de la Universidad Nacional, 1996.
- _____. *Obras completas II*. San José: Editorial de la Universidad Nacional, 1996.
- _____. *Obras completas III*. San José: Editorial de la Universidad Nacional, 1996.
- _____. *Os elementos terrestres* (bilingüe, tradução de Elys Regina Zils). Natal: Sol Negro Edições, 2023.
- FABIENNE BRADU, *André Breton en México*. México: FCE, 2008.
- _____. *Artaud, todavía*. México: FCE, 2012.
- _____. *Benjamin Péret y México*. México: FCE, 2014.
- FERNANDO ALVES DOS SANTOS, *Diário flagrante* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- FERNANDO ARRABAL, *Genios y figuras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- FERNANDO CHARRY LARA. *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.
- FERREIRA GULLAR, *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 18ª edição, 2009.
- FIONA BRADLEY, *Paula Rego*. London: Tate Publishing, 2002.
- FLÁVIO DE CARVALHO, *Experiência nº 2 – Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- FLAVIO GRESCENZI, *Leer al Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Quadrata de Incunable, 2013.
- FLORIANO MARTINS, *El corazón del infinito. Três poetas brasileiros* (traducción de Jesus Cobo). Toledo: Cuadernos de Calandras, 1993.

- _____. *Escritura conquistada (Diálogos com poetas latino-americanos)*. Fortaleza: Letra & Música, 1998.
- _____. *O começo da busca (Escrituras surrealistas na América Hispânica)*. Coleção Memo. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1998.
- _____. *O começo da busca – O Surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- _____. *Un nuevo continente – Antología del Surrealismo en la Poesía de nuestra América*. San José: Ediciones Andrómeda, 2004.
- _____. *Un nuevo continente – Antología del Surrealismo en la Poesía de nuestra América*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2008.
- _____. *Un poco más de Surrealismo no hará ningún daño a la realidad*. México: UACM – Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- _____. *Um novo continente – Poesia e Surrealismo na América*. Fortaleza: ARC Edições, 2016.
- _____. *120 noites de Eros – Mulheres surrealistas*. Fortaleza: ARC Edições, 2020.
- FRANCISCO MADARIAGA, *Criollo del universo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1998.
- _____. *Obra reunida*. México: FCE, 1987.
- FRANCISCO MARINGELLI, *Obra gráfica*. São Paulo: Pantemporâneo, 2019.
- FRANCISCO VALLE, *Casi al amanecer*. México: Cuadernos del Viento, 1964.
- _____. *Laberinto de espadas. Prosemas 1962-1992*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1996.
- _____. *Mañana sin Paraíso*. Managua: Editorial Zorrillo, 1996.
- FRANCK MAUBERT, *Conversas com Francis Bacon* (tradução de André Telles). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.
- FRANCO FORTINI, *O movimento surrealista* (tradução de Antonio Ramos Rosa). Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- FRANK ZAPPA, *La verdadera historia de Frank Zappa – Memorias* (traducción de Manuel de la Fuente y Vicente Forés). Barcelona: Malpaso, 2014.
- FRANKLIN FERNÁNDEZ, *La imagen doble* (entrevistas). Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2006.
- GELLU NAUM, *Poemas* (traducción de Victor Ivanovici). A Coruña: Edicións Espiral Maior, 2003.
- GEORGES BATAILLE, *A literatura e o mal* (tradução de Fernando Scheibe). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *El culpable* (traducción de Fernando Savater). Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- _____. *La experiencia interior* (traducción de Fernando Savater). Madrid: Taurus Ediciones, 1973.
- _____. *Lo arcangélico y otros poemas* (traducción de Pilar Ruiz Va). Madrid: Visor Libros, 1982.
- _____. *O erotismo* (tradução de Fernando Scheibe). São Paulo: Autêntica Editora, 2017.
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Invenção da histeria – Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- GÉRARD DUROZOI, BERNARD LECHERBONNIER, *André Breton, la escritura surrealista* (traducción de Angeles y Ketty Zapata). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976.
- _____. *O Surrealismo* (tradução de Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva). Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

- GERARDO MELLO MOURÃO, *A invenção do saber*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.
- _____. *Invenção do mar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.
- GIOVANNI GRAZZINI, *Fellini – Entrevista sobre o cinema* (tradução de José Alberto de Lima Campos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- GIOVANNI PAPINI, *Gog* (tradução de Marina Colasanti). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s/d.
- GONZALO ROJAS, *Antología de aire*. México: FCE, 1996.
- GRANT MORRISON/DAVE MCKEAN, *Batman: Asilo Arkham: uma séria casa em um sério mundo*. São Paulo: Panini Books, 2012.
- GUILLERMO SUCRE, *La máscara, la transparencia – Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1990.
- HAROLD ALVARADO TENORIO, *Ajuste de cuentas*. Palma de Mallorca: Agatha, 2014.
- HENRI CARTIER-BRESSON, *O imaginário segundo a natureza* (tradução de Renato Aguiar). São Paulo: Gustavo Gilli Editor, 2019.
- _____. *Ver é um todo – Entrevistas e conversas 1951-1998* (tradução de Julia da Rosa simões). São Paulo: Gustavo Gilli Editor, 2015.
- HENRI MATISSE, *Escritos e reflexões sobre arte* (tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HENRY MILLER, *O tempo dos assassinos* (tradução de Manuela R. Miranda). Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- HERBERTO HELDER, *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- HERNÁN ORTEGA PARADA, *Enrique Gómez-Correa, arquitectura del escritor*. Santiago: Ediciones Huellén, 1999.
- _____. *Ludwig Zeller, arquitectura del escritor*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- HILDA HILST, *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Fico besta quando me entendem* (entrevistas, organização de Cristiano Diniz). São Paulo: Editora Globo, 2013.
- HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA, *Obra poética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- IAN GIBSON, *Federico García Lorca, a biografia* (tradução de Augusto Klein). São Paulo: Editora Globo, 2014.
- IBERÊ CAMARGO, *Cem anos de Iberê* (organização de Luiz Camillo Osorio). São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ISABEL MEYRELLES, *Palavras noturnas e outros poemas* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- ITALO CALVINO, *Colección de arena* (traducción de Aurora Bernárdez). Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- _____. *Mundo escrito e mundo não escrito* (tradução de Maurício Santana Dias). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- JACOBO FIJMAN, *Obra poética*. Buenos Aires: Ediciones La Torre Abolida, 1983.
- JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON, *O Surrealismo* (tradução de Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAIME SÁENZ, *Obra poética*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.

- JAIR GLASS, *Breviário de decomposições*. São Paulo: Pantemporâneo, 2019.
- JAMES GEORGE FRAZER (Sir), *La rama dorada – Magia y religión* (traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano). México: FCE, 1944.
- JAMIE SAMS, DAVID CARSON, *Medicine cards*. New York: St. Martin's Press, 2019.
- JEAN ARP, *Jours effeuillés – Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*. Paris : Gallimard, 2001.
- JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos* (tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melim). 32ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2019.
- JEAN GENET, *O ateliê de Giacometti* (tradução de Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- JEAN PIERRE, *El Surrealismo* (traducción de Rafael Santos Torroella). Madrid: Aguilar Ediciones, 1969.
- JEAN-PHILIPPE DOMEQ, *Uma nova introdução à arte do século XX* (tradução de Eric R. R. Heneault). São Paulo: Edições SESC, 2017.
- JEFFERSON DEL RIOS, *O teatro de Victor Garcia – A vida sempre em jogo*. São Paulo: Edições SESC, 2012.
- JOÃO GUIMARÃES ROSA, *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason 1958-1967* (tradução de Erlon José Paschoal). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.
- JOAQUÍN PASOS, *Poemas de un joven*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.
- JOHN CAGE, *De segunda a um ano* (tradução de Rogério Duprat). São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- JOHN RICHARDSON, JOHN WELSON, *The dialectical Phoenix*. Wales: Broken Sleep Books, 2022.
- JORGE CÁCERES, *Obra completa* (organización de Luis G. de Mussy R.). Santiago: Editorial Cuarto propio, 2005.
- JORGE CAMACHO, *L'arbre acide*. Huelva: Éditions PTYX, 2002.
- _____. *Le miroir aux mirages*. Paris: Somogy Éditions d'art, 2003.
- JORGE DE LIMA, *O poeta insólito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1987.
- _____. *Poesia completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora, Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Poesia completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora, Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Poesia completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Editora, Nova Aguilar, 1997.
- JORGE LUIS BORGES, *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.
- _____. *La cifra*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1981.
- _____. *Los conjurados*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- _____. *Sete noites* (tradução de João Silvério Trevisan). São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.
- _____. *Um ensaio autobiográfico* (tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz). São Paulo: Editora Globo, 2000.
- JORGE LUIS BORGES, ERNESTO SABATO, *Diálogos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.
- JORGE LUIS BORGES, OSVALDO FERRARI, *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

- JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Antología de poesía hispanoamericana 1915-1980*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- JOSÉ ÁNGEL LEYVA, *Aguja*. Punta Umbría: Editorial Essan, 2009.
- . *Voz que madura – La poesía iberoamericana a través de sus poetas*. Vol. 1. Puebla: Buap Ediciones, 2018.
- . *Voz que madura – La poesía iberoamericana a través de sus poetas*. Vol. 2. Puebla: Buap Ediciones, 2018.
- . *Voz que madura – La poesía iberoamericana a través de sus poetas*. Vol. 3. Puebla: Buap Ediciones, 2018.
- JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE, *Obra poética* (organización de Alba Rosa Hernández Bossio). París: Colección Archivos, 2001.
- JOSÉ LEZAMA LIMA, *El reino de la imagen* (organización de Julio Ortega). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- JOSÉ LIRA SOSA, *Alrededor de la fogata*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2006.
- JOSÉ SANTIAGO NAUD, *Fábrica de ritos*, I. Brasília: Thesaurus Editora, 2008.
- . *Fábrica de ritos*, II. Brasília: Thesaurus Editora, 2011.
- JUAN ANTONIO VASCO, *Cambio de horario*. Buenos Aires: Ediciones Letra y Línea, 1954.
- . *Conversación con la esfinge – Una lectura de la obra de Octavio Armand*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1984.
- . *Déjame pasar*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1988.
- . *Pasen a ver*. Mérida: Talleres Gráficos Universitarios, 1982.
- JUAN JOSÉ CESELLI, *La sirena violada*. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1957.
- JUAN LISCANO, *Cármenes*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.
- JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ, *Poesía*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- JUAN-EDUARDO CIRLOT, *Bronwyn*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- . *Dicionário de símbolos* (tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- . *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista del Occidente, 1953.
- JULES-FRANÇOIS DUPRIS, *História desenvolva do Surrealismo* (tradução de Silva de Viseu). Lisboa: Antígona, 1979.
- JULIANA HOFFMANN, *Sobre viventes*. Florianópolis: Edição da Autora, 2020.
- KELLER, Judith (Editor), MADDOX, Amanda (Editor). *Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto*. J. Paul Getty Museum, 2013.
- KURT SELIGMANN, *História da magia*, I (tradução de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto). Lisboa: Edições 70, 1974.
- . *História da magia*, II (tradução de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto). Lisboa: Edições 70, 1974.
- LAÍS ARARUNA DE AQUINO, *Juventude*. São Paulo: Reformatório, 2018.
- . *Nós só compreendemos muito depois*. São Paulo: Corsário Satã, 2021.
- LAUTRÉAMONT, *Los cantos de Maldoror* (tradução de Ángel Pariente). Valencia: Editorial Pre-Textos, 2000.
- LEILA FERRAZ, *O dia dos cinco orgasmos*. Indaial: Editora Mama Quilla, 2024.

- LEO STEINBERG, *Outros critérios* (tradução de Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEÓN DE GREIFF, *Obra completa*, tomo I. Bogotá: ProCultura, 1985.
- __. *Obra completa*, tomo II. Bogotá: ProCultura, 1985.
- __. *Obra completa*, tomo III. Bogotá: ProCultura, 1985.
- LEONORA CARRINGTON, *Lá embaixo* (tradução de Alexandre Barbosa de Souza). São Paulo: 100/Cabeças, 2021.
- LORENZO GARCÍA VEGA, *Poemas para penúltima vez 1948-1989*. Miami: Saeta Ediciones, 1991.
- __. *Vilis*. Vauchrétien: Éditions Deleatur, 1998.
- LOU KLEPAC, *Australian painters of the twentieth century*. Sidney: The Beagle Press, 2000.
- LOUIS ARAGON, *Habitaciones – Poema del tiempo que no pasa* (traducción de Gabriel Albiac). Madrid: Ediciones Hiperión, 1982.
- LUDWIG ZELLER, *50 collages*. Toronto: Mosaic Press, 1981.
- __. *Amoroso y canibal*. México: Mantis Editora, 2008.
- __. *Componiendo la ilusión* (organización de Enrique de Santiago). Santiago: Ediciones Mares de Tinta, 2017.
- __. *El embrujo de México*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003.
- __. *Los engranajes del encantamiento*. México: Editorial Aldus, 1996.
- __. *Piel de los delirios*. México: Gatsby, 2008.
- LUIS BUÑUEL, *Los poemas de Luis Buñuel* (tradução de Mário Cesariny). Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, *Poesías completas y algunas prosas*. México: FCE, 1977.
- __. *Signos: Picasso, Breton y Artaud*. México: Marcha Editores, 1982.
- LUIS G. DE MUSSY, *Mandrágora – La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2001.
- LUIZ PACHECO, *O espelho libertino* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- LUIZA NETO JORGE, *Corpo insurrecto e outros poemas* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- LUTHER LINK, *O diabo – A máscara sem rosto* (tradução de Laura Teixeira Mota). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MAGLOIRE SAINT-AUDE, *Dialogue de mes lampes/Tabou/Déchu*. Paris: Jacques Veuillet & First Person, 1970.
- __. *Dimanche*. Paris: Éditions Maintenant, 1973.
- __. *Veillée*. Montreal: Mémoire d'encrier, 2003.
- MANOEL DE BARROS, *Poesia completa*. São Paulo: Texto Editores, 2013.
- MANUEL BANDEIRA, *Crônicas inéditas, 1 (1920-1931)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- __. *Crônicas inéditas, 2 (1930-1944)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MANUEL IRIS, *Los disfraces del fuego*. México: Ediciones Atrasalante, 2015.
- MANUEL RAMOS OTERO, *El libro de la muerte*. Río Piedras: Editorial Cultural/Waterfront Press, 1985.

- __. *Invitación al polvo*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1994.
- MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire ao Surrealismo* (tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado). São Paulo: EDUSP, 1997.
- MARCEL SCHWOB, *Ensayos y perfiles* (traducción de Juan Damonte). México: FCE, 1987.
- MÁRCIO CATUNDA, *Paris e seus poetas visionários*. Fortaleza: Imprece, 2021.
- MÁRCIO SIMÕES, *Fúrias de Orfeu*. Natal: Sol Negro Edições, 2021.
- __. *Os poemas e os dias*. Natal: Sol Negro Edições, 2018.
- MARCO LUCCHESI, *Ficções de um gabinete ocidental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- __. *O sorriso do caos*. Rio de Janeiro. Editora Record, 1997.
- __. *Os olhos do deserto*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2000.
- __. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2000.
- MARIA DA PAZ RIBEIRO DANTAS, *Joaquim Cardozo – Contemporâneo do futuro*. Recife: Ensol, 2003.
- MARIA ESTELA GUEDES, *A obra ao rubro de Herberto Helder* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- __. *Tríptico a solo* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- MARIA LÚCIA DAL FARRA, *Alumbramentos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.
- __. *Livro de auras*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- __. *Livro de possuídos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- __. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.
- __. *Livro de erros*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2024.
- MARÍA MELECK VIVANCO, *Balanza de ceremonias*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1992.
- __. *Mar de Mármara: alucinaciones del azar*. Buenos Aires: Ediciones La Mariposa y La Iguana, 2011.
- MÁRIO CESARINY, *A intervenção surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.
- __. *Poesia* (organização de Perfecto E. Cuadrado). Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- MAX ERNST, *A little girl dreams of taking the veil* (translated by Dorothea Taning). New York: Dover Publications, 2017.
- MAX JIMÉNEZ, *Catálogo razonado* (organización de Floria A. Barrionuevo Ch-A. y María Enriqueta Guardia Y.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- MERYLE SECREST, *Dalí – O bufão surrealista* (tradução de Helena Wiechmann). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.
- MICHAEL KOETZLE, *1000 nudes*. Köln: Taschen, 2001.
- MILAN KUNDERA, *A arte do romance* (tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- __. *A cortina* (tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- __. *Os testamentos traídos* (tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.
- __. *Um encontro* (tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Palavra Essencial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- MORRIS, Desmond. *La vida de los surrealistas* (traducción de Teresa Jarrín Rodríguez). Barcelona: Blume, 2018.
- MURILO MENDES, *Poesia completa e prosa*, volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- ___. *Poesia completa e prosa*, volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- ___. *Poesia completa e prosa*, volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- ___. *Poesia completa e prosa*, volume IV. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- ___. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- NELSON OSORIO T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- NICOLAU SAIÃO, *Olhares perdidos* (organização de Floriano Martins). São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- NORBERT SCHNEIDER, *Naturezas mortas* (tradução de Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho). Lisboa: Taschen, 1999.
- OCTAVIO PAZ, *Obras completas, volume II – Obra poética I*. México: FCE, 1997/2003.
- ___. *Obras completas, volume 15 – Miscelânea III – Entrevistas*. México: FCE, 2003.
- OLGA OROZCO, *Obra poética* (organización de Manuel Ruano). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000.
- OLIVERIO GIRONDO, *Antología* (organización de Aldo Pellegrini). Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2005.
- ___. *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.
- ___. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía/Calcomanías/Espantapájaros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- PABLO ANTONIO CUADRA, *A aventura literária da mestiçagem* (tradução de Petra Ramos Guarinon e Floriano Martins). Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- ___. *Poesía selecta* (organización de Jorge Eduardo Arellano). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- PAUL-ÉMILE BORDUAS, *Refus global et autres écrits*. Québec: L'Hexagone, 1990.
- PEGGY GUGGENHEIM, *Una vida para el arte* (traducción de Clara Gabarrocas). Barcelona: Parsifal Ediciones, 1990.
- PÉRICLES PRADE, *O retorno das serpentes*. Fortaleza: ARC Edições, 2017.
- PHILIP NORMAN, *Paul McCartney – A biografia* (tradução de Claudio Carina e Rogério W. Galindo). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PIERRE AJAME, *As duas vidas de Salvador Dalí* (tradução de Maria de Lourdes Nogueira Porto). São Paulo. Editora Brasiliense, 1986.
- PIERRE CABANNE, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido* (tradução de Paulo José Amaral). São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- RAUL BOPP, *Bopp passado-a-limpo por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972.
- ___. *Cobra Norato*, 19ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.
- ___. *Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

- ___ . *Poesia completa* (organização de Augusto Massi). Rio de Janeiro: José Olympio Editora/EDUSP, 1998.
- ___ . *Samburá*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, s/d.
- ___ . *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.
- RENÉ DAUMAL, *Tratado dos patagramas* (tradução de Eclair Antônio Almeida Filho). Natal: Sol Negro Edições, 2019.
- RICARD, MAS, *La vida pública de Salvador Dalí – A través de sus mejores entrevistas*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 2004.
- ROBERO PIVA, *Obras reunidas, Vol. 1 – Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- ___ . *Obras reunidas, Vol. 2 – Mala namão & asas pretas*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- ___ . *Obras reunidas, Vol. 3 – Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- ROBERT CHARROUX, *O livro dos mundos esquecidos* (tradução de Agatha M. Auersperg). São Paulo: Hemus Editora, 1975.
- ROBERT DESNOS, *Poemas* (tradução de Alexandre Barbosa de Souza). São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- ___ . *Poemas* (tradução de Eclair Antonio Almeida Filho). Natal: Sol Negro Edições, 2018.
- ROBERT GRAVES, *La diosa blanca* (traducción de Luis Echávarri). Barcelona: Alianza Editorial, 1988.
- ROBERTO JUARROZ, *Novena poesía vertical/Décima poesía vertical*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1986.
- ___ . *Poesía vertical – Antología mayor*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1978.
- ROBERTO SOSA, *Los pobres*. Madrid: Ediciones Rialp, 1969.
- ROLAND BARTHES, *Barthes por Barthes* (tradução de Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ROLAND PENROSE, *80 años de Surrealismo 1900-1981* (traducción de Ramón Ibero). Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1981.
- ROSAMEL DEL VALLE, *Antología* (organización de Juan Sánchez Peláez). Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- ___ . *Fuegos y ceremonias*. Santiago: Editorial Nascimento, 1952.
- ___ . *La violencia creadora – Poesía de Humberto Díaz-Casanueva*. Santiago: Ediciones Panorama, 1959.
- ___ . *La visión comunicable*. Santiago: Editorial Nascimento, 1956.
- ROSÁRIO FUSCO, *Introdução à experiência estética*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- SALVADOR DALÍ, *Diário de um gênio* (tradução de Luis Marques e Martha Gambini). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.
- ___ . *Libelo contra a arte moderna* (tradução de Paulo Neves). Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.
- ___ . *Tarot universal*. Bonn: Evergreen, 2014.
- SARANE ALEXANDRIAN, *A magia sexual – Breviário dos sortilégios amorosos* (tradução de Ana Margarida Paixão). Lisboa: Edições Antígona, 2002.
- ___ . *Breton según Breton* (traducción de Luis M. Todó). Barcelona: Editorial Laia, 1974.
- ___ . *O Surrealismo* (tradução de Adelaide Penha e Costa). Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

- _____. *Os libertadores do amor* (tradução de Eduardo Cambezes). Lisboa: Edições Antígona, 1999.
- SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *O espírito e a letra, I – 1920-1947* (organização de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O espírito e a letra, II – 1948-1959* (organização de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SÉRGIO CAMPOS, *O lobo e o pastor*. Nova Friburgo: Mundo Manuel Editora, 1990.
- SNOWDEN, Betty. *Max Harris: with reason, without rhyme*. North Melbourne, Victoria: Australian Scholarly Publishing, 2015.
- SOLT, John. *Shredding the Tapestry of Meaning: The Poetry and Poetics of Kitasono Katue (1902-1978)*. Harvard East Asian Monographs, 1999.
- STEFAN BACIU, *Surrealismo latinoamericano – Preguntas y respuestas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- SUSANA WALD, *Celebración*. Oaxaca: El Colegio de Oaxaca, 2003.
- _____. *En busca de lo inasible*. Talca: Universidad de Talca (Chile), 2020.
- _____. *Intuiciones y obsesiones*. Fortaleza: Projeto Editorial Banda Hispânica, 2010.
- _____. *Les ultrameubles de la passion*. Québec: Éditions Sonámbula, 2010.
- _____. *Luna llena, 80 años* (organización de Enrique de Santiago y Ximena Olguín). Santiago: Ediciones Xalesbien, 2018.
- SUSANA WALD, LUDWIG ZELLER, *Mirages*. Toronto: Hounslow Press, 1983.
- THÉRÈSE RENAUD, *Un passé recomposé – Deux automatistes à Paris – Témoignages 1946-1953*. Québec: Éditions Nota Bene, 2004.
- THIAGO GIL, *Uma brecha para o Surrealismo*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.
- TRISTAN TZARA, *El hombre aproximativo* (traducción de Fernando Millan). Madrid: Visor Libros, 1975.
- _____. *El Surrealismo de hoy* (traducción de Raúl Gustavo Aguirre). Buenos Aires: Ediciones Godot, 2014.
- V.A., *Amor & arte – Duplas amorosas e criatividade artística* (organizado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron) (tradução de Ana Luísa Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- V.A., *Arte asiático* (edición de Gabriele Fahr-Becker). Tandem Verlag GmbH, 2006.
- V.A., *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina* (Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrico – compiladores). Lima: Institut Français d'Études Andines, 1992.
- V.A., *Contribuição ao registo de nascimento existência e extinção do grupo surrealista de Lisboa* (organizado por Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas). Lisboa: Peres Artes Gráficas, 1997.
- V.A., *Entrevistas Alejo Carpentier* (compilación de Virgilio López Lemus). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- V.A., *Escolas literárias no Brasil* (coordenação de Ivan Junqueira), tomo I. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- V.A., *Escolas literárias no Brasil* (coordenação de Ivan Junqueira), tomo II. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- V.A., *Éxodo hacia el Sur – Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938-1942* (Isidro Hernández Gutiérrez – coordinación). Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo Insular de Tenerife, 2006.

- V.A., *La revolución surrealista – A través de André Breton* (traducción de María Raquel Bengolea). Caracas: Monte Avila Editores, 1970.
- V.A., *O Surrealismo* (organização de J. Guinsburg e Sheila Leirner). São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- V.A., *Patafísica – Epítomes recetas instrumentos & lecciones de aparato* (traducción de Margarita Martínez). Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016.
- V.A., *Surrealismo e anarquismo – Bilhetes surrealistas de Le Libertaire* (tradução de Plínio Augusto Coelho). São Paulo: Editora Imaginário, 1990.
- V.A., *Surrealismo Siglo 21* (Domingo-Luis Hernández – edición). La Laguna: Universidad de La Laguna, 2006.
- VERA NOVIS, *Antonio Bandeira, um raro*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996.
- VICENTE DO REGO MONTEIRO, *Poeta, tipógrafo, pintor* (organização de Paulo Bruscky, Edmond Dansot, Jobson Figueiredo e Sylvia Pontual). Recife: CEPE – Companhia Editora de Pernambuco, 2004.
- VICENTE GERBASI, *Ante la crítica* (organización de Salvador Tenreiro). Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- _____. *Obra poética* (organización de Eli Galindo). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- VICENTE HUIDOBRO, *Altazor/Temblor de cielo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- _____. *Obra selecta* (organización de Luis Navarrete Orta). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- _____. *Traduções do universo* (organização e tradução de Floriano Martins). Natal: Sol Negro Edições, 2019.
- _____. *Tremor do céu* (tradução de Floriano Martins). Natal: Sol Negro Edições, 2015.
- VICENTE HUIDOBRO, HANS ARP, *III novelas ejemplares*. Buenos Aires: Ediciones Mopsus, 1955.
- VIVIANE DE SANTANA PAULO, *Depois do canto do gurinhatã*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.
- VOLODIA TEITELBOIM, *Huidobro – La marcha infinita*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2006.
- WEGA NERY, *Reflexos do real invisível*. São Paulo: Edições K, 1987.
- WILLIAM TUCKER, *A linguagem da escultura* (tradução de Antonio Manfredinni). São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WOLFGANG GEORG FISCHER, *Egon Schiele, pantomimas do prazer, visões da mortalidade* (tradução de Zira Morais). Köln: Taschen, 1997.
- XAVIER VILLARRUTIA, *Obras – Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: FCE, 1953.
- XAVIÈRE GAUTHIER, *Surrealismo y sexualidad* (traducción de Oscar del Barco). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.
- YVES DUPLESSIS, *O Surrealismo* (tradução de Pierre Santos). 2ª edição revista e corrigida. São Paulo, DIFEL, 1963.

Catálogos

A Phala, Catálogo da 1ª exposição surrealista. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, agosto de 1967.

- ANTONIO BANDEIRA, *Antonio Bandeira 1922-1967* (curadoria de Max Perlingeiro). Rio de Janeiro: Pinakothek, 2008.
- CRUZEIRO SEIXAS, *Ao longo do longo caminho*. Vila Nova de Famalicão: Centro Português do Surrealismo, 2019.
- CRUZEIRO SEIXAS, *O Surrealismo abrangente* (coleção particular). Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2004.
- DARCÍLIO LIMA, *Um universo fantástico* (curadoria de Guilherme Gutman). São Paulo: Caixa Cultura São Paulo, 26 de setembro a 6 de dezembro de 2015.
- FLÁVIO DE CARVALHO, *Flávio de Carvalho* (curadoria de Rui Moreira Leite). São Paulo: Museu de Arte Moderna, MAM, 15 de abril e 16 de junho de 2010.
- GUILLERMO ROUX, *GR en el Museo de Bellas Artes* (curadoria de J. Glusberg). Buenos Aires: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, outubro de 1998.
- ISMAEL NERY, *50 anos depois* (curadoria de Aracy Amaral). MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo, 1984.
- JEAN BOGHICI, *Maria Martins*. 21 de novembro a 21 de dezembro DE 1997. Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. São Paulo, 1997.
- JOSEPH CORNELL, *Wanderlust* (curators: Sarah Lea, Jasper Sharp). London: Royal Academy of Arts, 4 July – 27 septiembre 2015.
- LUCIAN FREUD, *Lucian Freud* (organized by William Feaver). Tate Britain: 20 June – 22 septiembre 2002. London: Tate Publishing, 2002.
- LUDWIG ZELLER, *Prohibidos los sueños prohibidos* (curatoria de Ximena Olguín). Universidad Católica de Maule, 2013.
- MARIA MARTINS, *Desejo imaginante* (curadoria de Isabella Rjeille). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 27 de agosto de 2021 a 30 de janeiro de 2022.
- MATTA, *Retrospectiva* (curadoria de Germana Matta). Santiago: Sala de Arte Fundación Telefónica, 07 de abril a 02 de julio de 2000.
- MAX ERNST, *Max Ernst – Esculturas, obras sobre papel, obras gráficas* (ideação de Fabio Magalhães e Pier Paolo Cimatti). São Paulo: MUBE – Museu Brasileiro da Escultura, 15 de julho a 07 de setembro de 1997.
- VICTOR CHAB, *Obras 1947-2002* (curadoria de Gladys Gómez de Chab). Buenos Aires: Palais de Glace, julho-agosto de 2002.
- WALTER LEWY, *Walter Lewy, o sonhador e a sublime criação do mundo* (curadoria de Jacob Klintowitz). São Paulo: Galeria de Arte Frente, 19 de outubro de 2024 a 22 de fevereiro de 2025.

SOBRE O AUTOR

FLORIANO MARTINS (Fortaleza, 1957). Poeta, editor, dramaturgo, ensaísta, artista plástico e tradutor. Criou em 1999 a *Agulha Revista de Cultura*. Coordenou (2005-2010) a coleção “Ponte Velha” de autores portugueses da Escrituras Editora (São Paulo). Curador do projeto “Atlas Lírico da América Hispânica”, da revista *Acrobata*. Esteve presente em festivais de poesia realizados em países como Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Equador, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Portugal e Venezuela. Curador da Bienal Internacional do Livro do Ceará (Brasil, 2008), e membro do júri do Prêmio Casa das Américas (Cuba, 2009), foi professor convidado da Universidade de Cincinnati (Ohio, Estados Unidos, 2010). Tradutor de livros de César Moro, Federico García Lorca, Guillermo Cabrera Infante, Vicente Huidobro, Hans Arp, Juan Calzadilla, Enrique Molina, Jorge Luis Borges, Aldo Pellegrini e Pablo Antonio Cuadra. Criador e integrante da Rede de Aproximações Líricas. Entre seus livros mais recentes se destacam *Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad* (ensaio, México, 2015), *O iluminismo é uma baleia* (teatro, Brasil, em parceria com Zuca Sardan, 2016), *Antes que a árvore se feche* (poesia completa, Brasil, 2020), *Naufrágios do tempo* (novela, com Berta Lucía Estrada, 2020), *Las mujeres desaparecidas* (poesia, Chile, 2022) e *Sombras no jardim* (prosa poética, Brasil, 2023).