

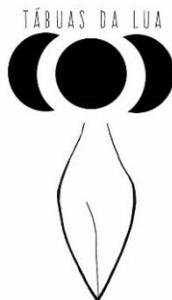
A BÚSSOLA DO ACASO
trilogia do surrealismo

UM NOVO CONTINENTE

POESIA E SURREALISMO NA AMÉRICA



Um novo continente – Poesia e Surrealismo na América © Floriano Martins, 2024
Volume I de *A bússola do acaso – Trilogia do Surrealismo*
1ª Edição © Fortaleza: ARC Edições, 2016
Coleção Tábuas da Lua
MamaQuilla Edições, ARC Edições



Traduções	Allan Vidigal (inglês) Eclair Antonio Almeida Filho (francês) Elys Regina Zils (espanhol) Floriano Martins (espanhol) Márcio Simões (inglês) Milene Moraes (francês)
Epílogo # 1	R. Leontino Filho
Epílogo # 2	Marco Lucchesi
Edição, Design e Revisão	Elys Regina Zils Floriano Martins
Ano de publicação	2024
Edição	2ª (ampliada)
Fonte	Californian Fb
ISBN	978-65-01-26283-3



Indaial | Brasil
ed.mamaquilla@gmail.com



Fortaleza | Brasil
floriano.agulha@gmail.com

ÍNDICE

<i>Celebração da memória</i>	9
Parte 1: <i>Diário de bordo</i>	15
<i>Primeiras visões: América Latina & Caribe</i>	16
<i>Visões da névoa: Brasil</i>	55
<i>Visões do exílio: Estados Unidos</i>	83
Parte 2: <i>Cartografia da inquietude</i>	101
2.1 <i>Labirintos incessantes</i>	102
<i>Surrealismo & poética</i>	106
<i>Conflito entre dois tempos</i>	114
<i>Convívio entre poetas surrealistas</i>	121
<i>Restrições ao Surrealismo</i>	129
<i>Atualidade do Surrealismo</i>	137
2.2 <i>Caravana de relâmpagos</i>	145
<i>Conde de Lautréamont por Juan José Ceselli</i>	147
<i>Yvan Goll por Nan Watkins</i>	150
<i>Eugenio Granell por Carlos M. Luis & Susana Wald</i>	154
<i>Enrique Molina por Armando Romero</i>	158
<i>Freddy Gatón Arce por Manuel Mora Serrano</i>	161
<i>Juan Sánchez Peláez por César Seco</i>	164
<i>Jorge Cáceres por Enrique De Santiago</i>	166
<i>Juan Antonio Vasco por Rodolfo Alonso</i>	169
<i>Claude Gauvreau por Ray Ellenwood</i>	172
<i>Philip Lamantia por Neeli Cherkovski</i>	176
<i>Manuel Scorza por Hildebrando Pérez Grande</i>	179
<i>Jorge Camacho por Carlos M. Luis</i>	180
<i>Roberto Piva por Floriano Martins</i>	181
<i>Laurence Weisberg por Beatriz Hausner</i>	183
2.3 <i>A vida imaginária do Surrealismo</i>	185

Enrique Gómez-Correa.....	190
Ludwig Zeller & Susana Wald.....	195
1992, Primeiro encontro	195
2002, Segundo encontro.....	200
Carlos M. Luis	207
Manuel Mora Serrano.....	216
Zuca Sardan	228
Sergio Lima.....	234
Claudio Willer	256
Armando Romero	277
2006, Primeiro encontro.....	277
2010, Segundo encontro	290
Leila Ferraz.....	298
Maria Lúcia Dal Farra.....	309
2017, O tempero da existência	309
2021, Sinais de fumaça do surrealismo	320
Thomas Rain Crowe.....	325
André Lamarre	332
Ernest Pepin.....	343
Beatriz Hausner	348
Allan Graubard	354
Parte 3: Vanguarda clandestina	365
Vértices magnéticos do horizonte.....	366
ECO CONTEMPORÁNEO (Argentina, 1961).....	374
RAYADOS SOBRE EL TECHO (Venezuela, 1961)	375
PUCUNA (Equador, 1961) & LA BUFANDA DEL SOL (Equador, 1965).....	376
EL CORNO EMPLUMADO (México, 1962)	377
LOS HUEVOS DEL PLATA (Uruguai, 1965)	378
AMARU (Peru, 1967)	379
NADAÍSMO 70 (Colômbia, 1970)	380
ALACRÁN AZUL (Cuba, 1970)	381
Thelma Nava: México & Pájaro Cascabel	384
Miguel Grinberg: Argentina & Eco Contemporáneo	392
Juan Calzadilla: Venezuela & El Techo de la Ballena	398
Margaret Randall: México, Estados Unidos & El Corno Emplumado.....	406

Jotamario Arbeláez: Colômbia & Nadaísmo	417
Armando Romero: A esfera ardente do Nadaísmo.....	424
<i>Celebração da memória</i>	429
<i>Epílogo # 1</i>	443
R. LEONTINO FILHO <i>Aventuras da poesia no tempo: o inteiro continente revelado</i>	443
<i>Epílogo # 2</i>	448
MARCO LUCCHESI <i>O novo continente de Floriano Martins</i>	448
Sobre o autor	449

Este livro reúne, atualiza e amplia estudos, entrevistas e traduções que tiveram aparição original em livros individuais e coletivos, bem como em revistas e jornais, no Brasil e no exterior, desde os anos 1980. Desta forma, encontra suas raízes nas seguintes publicações: *El corazón del infinito. Tres poetas brasileños* (Espanha, 1993), *Escritura conquistada. Diálogos com poetas latino-americanos* (Fortaleza, 1998), *O começo da busca. Escrituras surrealistas na América Hispânica* (São Paulo, 1998), *O começo da busca. O Surrealismo na poesia da América Latina* (São Paulo, 2001), *Un nuevo continente. Antología del Surrealismo en la Poesía de nuestra América* (San José, 2004/Caracas, 2008), *Escritura conquistada. Conversaciones con poetas de Latinoamérica* (Caracas, 2010), *Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad* (México, 2015), e *Um novo continente – Poesia e surrealismo na América* (Brasil, 2016). Também são de igual importância os acervos da *Agulha Revista de Cultura* e dos projetos “Conexão Hispânica” e “Escritura Conquistada – Poesia hispano-americana”, de circulação virtual, criados e dirigidos pelo Autor. Direitos autorais pertinentes a entrevistas e depoimentos foram devidamente consultados e cedidos por seus autores, editores, tradutores ou representantes legais.

O melhor livro é aquele que, violentando a sensibilidade e os hábitos mentais do leitor, perturba-lhe por algum tempo o equilíbrio interno e o restabelece depois em plano e clima diferentes.

Anibal Machado

Celebração da memória

NOTAS DE ACESSO

Este livro é uma espécie de fruto múltiplo de várias árvores. Seus ramos são diversos o suficiente para destacar o radical de mestiçagem que o define. Nasce de um breve texto escrito em 1994, quando ensaiei uma primeira e tímida aproximação do Surrealismo na América Latina. Desde então já me incomodava o fato de que o Surrealismo em nosso continente era visto – aceito ou rejeitado – como se houvera simplesmente saído das páginas dos manifestos redigidos por Breton. Tal embaraço acabou por dificultar a percepção do raio de atuação das vanguardas eclodidas no continente – em momentos distintos não por sintoma tardio, mas sim porque frutos de questionamentos culturais pertinentes a cada país –, notadamente aquelas que mantiveram relações estreitas com o Surrealismo.

Entre todas as manifestações culturais da primeira metade do século XX o Surrealismo era a mais ampla e desafiadora, de dificultosa desmobilização, já desde o princípio estrategicamente recusando-se até mesmo a ser entendida como uma escola. Sequer as razões de mercado, que resultaram no afastamento de alguns de seus integrantes, sendo Salvador Dalí o caso de maior estardalhaço, o desestabilizaram, ou mesmo um sincero *affair* com o comunismo, pelo simples motivo de que a força maior do movimento estava em sua completa rejeição a toda forma de filiação.

Em um plano geral, o continente americano rejeitava a nova incursão de uma Europa clandestina que o havia colonizado em outro momento histórico. Tampouco os surrealistas europeus vieram dar em nossas águas – este imenso arquipélago chamado América – movidos por um plano de conquista. Como sempre, a oportunidade fez o ladrão. E entre nós o ladrão se instalou sem conhecer nossa língua ou manifestar interesse por aprendê-la. Uma curiosidade a mais, porque nem de fato era nossa língua. Inglês, espanhol e português, falados na América, são decorrências da colonização europeia. Assim como o francês dos surrealistas aqui aportados.

Como a Europa desconhecia o sentido de mestiçagem – talvez por isto, em boa parte, tenha sido palco de duas sangrentas guerras no século passado –, o mundo selvagem que significava a América converteu-se em fascinante pedra de toque rumo à descoberta de um novo homem ansiado pelo Surrealismo. Vale ainda observar – embora este seja tema a ser tratado em outro livro – que a Península Ibérica funcionou como uma espécie de portal estratégico ligando Europa e América. Sumariamente, digamos que o diálogo foi circunstancial – praticamente nulo no caso português e restrito às Ilhas Canárias no caso espanhol, uma vez que Tenerife era porto indispensável à *rota de fuga* imposta por aquele momento.

São aspectos que devem ser recordados para uma melhor compreensão das relações entre Europa e América quando está em foco o Surrealismo. Não resta

dúvida que somente graças ao acaso objetivo surrealistas europeus vieram dar em terras americanas. Talvez daí venha uma distinção até hoje não digerida de todo entre Surrealismo e surrealistas. Neste sentido é precioso observar o entendimento, da parte de poetas como Aimé Césaire e Francisco Madariaga, de que o Surrealismo lhes ajudou a revelar algo que traziam dentro de si. O Surrealismo atuando como um mecanismo de detonação de uma química explosiva já existente. Mesmo os casos de filiação merecem boa atenção, uns marcados pelo inevitável ponto de diluição estética, outros como ritos de passagem imprescindíveis à descoberta de uma voz própria.

A América ainda hoje é um precipício cujo fim se desconhece. Em seus três maiores centros urbanos – a rigor, desastres urbanos já de todo irremediáveis, verdadeiras zonas de guerra exploradas pela política e o cinema – ainda encontramos os rituais de magia negra que tanto encantaram os surrealistas que aqui vieram dar nos anos 1940. O Surrealismo que bem repercutiu na margem de cá do Atlântico foi justamente aquele que Breton mais temia, a sua explosão internacional através do mercado. Seus nomes: Dalí, Magritte, Miró, Picasso, Ernst (curiosamente três espanhóis). Até aqui a plástica. Na poesia, Paul Éluard reinou durante muito tempo quase solitário. Capricho do destino: não há uma única edição da poesia completa de André Breton em todo o continente americano.

Há edições esparsas da poesia de Artaud, Char, Péret, Prévert, assim como edições dos manifestos do Surrealismo e livros mesclados, entrevistas, ensaios. Porém até hoje curiosamente a América não trouxe para dentro de si a obra poética dos principais nomes do Surrealismo na Europa. É uma curiosidade que não pode ser explicada unicamente por restrições contratuais quanto aos direitos autorais desses poetas. Ao menos em língua espanhola podemos contar com a inestimável antologia do Surrealismo organizada e traduzida pelo argentino Aldo Pellegrini.

Embora este tema também pertença ao universo de um outro livro, trato aqui de evocá-lo como entrada na matéria. De alguma maneira ajuda a tatear o escuro em busca de uma compreensão muito singular do Surrealismo que se foi desvelando na América. Um mesmo, porém outro. A presença de Lautréamont dando início ao capítulo dedicado a uma antologia da poesia surrealista na América é um primeiro sinal. Neste sentido, Breton nos ajuda a recuperar algo de fundamental que tínhamos sem que o compreendêssemos. Ao recuperá-lo, a vertigem passa a ser concebida como uma razão de ser. Graças à descoberta de Lautréamont o precipício ganha um princípio.

As rejeições ao Surrealismo na América vinculam-se, por ordem de expressão, a uma dose quase única: o clero, por sua vez ramificado tanto no ambiente político quanto cultural. Não sei se exatamente como decorrência essa laranja algo mecânica se completa com um sentido de repetição da graça canônica. Velho truque de espelhos: *o que evito aqui ali se repete*. Houve uma época de esplendor, não

há dúvida, a história está repleta de casos assim. Entre nós é fato que o Surrealismo regeu as melhores centelhas de expansão do ambiente artístico na América, assim como que muitas das rejeições europeias ao movimento foram reproduzidas por efeito de mimetismo previsível.

O livro que melhor entendo seja expressivo em relação à presença do Surrealismo na América não pode ser determinante ou alheio. Não pode existir em deferência a um credo ou a uma obsessão científica. Como recorda Juan-Eduardo Cirlot, em uma de suas obras fundamentais, o Surrealismo, *verdadeiro sistema duplo, dual e dúplice, não é somente uma modalidade poética ou artística, mas sim uma ideologia coerente, na qual vemos uma complexidade maior ainda do que naqueles movimentos que aspiraram a substituir a filosofia ou a religião por suas sínteses peculiares*.¹ A opção aqui buscada foi a de historiar, apresentar e discutir a trajetória do Surrealismo em terras americanas, destacadamente em sua poesia.

Ao estruturar o mapa de nossa viagem o fiz considerando as ondulações de tempo e espaço, priorizando um avanço cronográfico. As inserções temáticas nem sempre encontraram melhor discussão nessa ordem, considerando a feitura tríplice em que o livro está montado: ensaios, antologia poética e demais documentos (enquetes, depoimentos, entrevistas). Por sua vez, o capítulo central é o mais delicado por seu duplo risco: a incompreensão reiterativa de que uma antologia não abrangerá jamais a completude do ambiente de que trata, ao mesmo tempo em que padecerá sempre dos efeitos de uma leitura pessoal de quem a conduz, cabendo unicamente observar os critérios de uma inevitável subjetividade em sua relação amorosa com um abstrato caráter geral que defina o tema em questão; o segundo risco diz respeito à presença de nomes que possam vir a ser entendidos como uma invasão de outros ambientes em terras surrealistas. Também aqui o fruto que se requer degustar é o da árvore do conhecimento.

Nos dois casos há uma pertinência que evita a manifestação reducionista de toda forma de ortodoxia, incluindo os lugares-comuns que quase sempre pululam como efeitos de ignorância. Vasculhar a história da América Latina implica em ativar a percepção, pois muitos aspectos assumem forma controversa a um diálogo com seus antecedentes naturais por uma rejeição generalizada ao *corpus* colonizador. Acrescentemos ambientes em que, na América, o Surrealismo encontrou combinações entranháveis, como a música e a narrativa. E o dilema do homem partido em dois que é a realidade do surrealista europeu que veio dar em terras americanas. E a refração de ordem política que o continente impunha a si mesmo como uma forma de identidade. Sem essa compreensão múltipla este livro não existiria.

Deixo a cada capítulo a chave de seus critérios, menos em suas notas introdutórias do que na própria matéria que os define. Ao final do tríptico

¹ Juan-Eduardo Cirlot, *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

proposto umas notas que não são propriamente conclusivas, mas antes o aceno de que há muito a ser feito em sentido genérico e específico: ampliar a discussão em torno do Surrealismo, trazer ao leitor brasileiro a obra e o pensamento de seus nomes fundamentais, identificar atualidade do movimento em vários países – não esqueçamos que *multiculturalismo* é termo que se converteu em estratégia publicitária que atende a catecismos de toda ordem.

Este livro não contém uma bibliografia final – consultada ou indicada. As leituras de apoio são referidas oportunamente na medida em que são citadas, assim como os dados sobre autores presentes são anotados no instante inicial de sua participação. A presença de todos aqueles que estão vivos configura meu agradecimento à cumplicidade decorrente. Há, no entanto, as presenças invisíveis com sua inesquecível ajuda: Aléxis Gómez-Rosa, Alfonso Peña (†), André Coyné (†), Carmen Vasco, Clara Fernández Moreno, Clara Vasco, Éditions Typo (Canadá), Edmundo Aray (†), Élide Manselli, Fundación Eugenio Granell (Espanha), Gladys Mendía, Graccho Braz Peixoto, Hernan Ortega Parada, Inés Westphalen, Isabelle Leduc, Ivelisse Gatón, Janine Carreau, Javier Cófreces, Jorge Ariel Madrazo (†), Juana Guaraglia, Lily Hoyle de Scorza, Lucio Madariaga, Luis G. de Mussy, Manuel Iris, Margarita Camacho, María Meleck Vivanco (†), María Pita Ponte, Mario Pellegrini, Marta Spagnuolo, Nan Watkins, Natalia Fernández Segarra, Silvia Westphalen Ortiz, Teresa Taboada González, Walkiria (Wally) Bravo de Gómez-Correa. Com isto agradeço também a todos aqueles consultados que por uma razão ou outra não atenderam ao meu convite.

Sendo este um livro de viagens, ele não se esgota ou mesmo nasce em uma biblioteca. Estive de corpo presente na maior parte dos países que constituem a América. Andanças que foram ampliadas pela correspondência com algumas pessoas a quem tenho eterna gratidão. Naqueles poucos países que ainda não conheço a ausência física tem sido beneficiada pelo carinho de amigos que me enviam livros, revistas, documentos, fotografias etc. E por esta sua natureza, não o tomo como inquestionável em momento algum. O que me atrai é justamente a perspectiva de que possamos agregar ao Surrealismo um novo vislumbre, e que a partir dele seja possível influir no ambiente da cultura e das artes em nosso tempo.

Ao final dos anos 1950, Carl Gustav Jung, preocupado com certo descuido científico no que diz respeito à investigação do inconsciente, escreveu um expressivo ensaio em que abordava as razões de sua preocupação. Recordo aqui um trecho em que, referindo-se à psique, destaca lhe parecer *inacreditável que embora recebamos sinais vindos dela todas as noites, o trabalho de decifração destas margens pareça tedioso demais para as poucas pessoas que dele se ocupam*, em seguida considerando:

O maior instrumento do homem, sua psique, é objeto de pouca reflexão, e frequentemente é vítima de desconfiança e desprezo. A frase isto é apenas psicológico muitas vezes significa: Isto não é nada...²

Não é outro o contexto, de igual desconfiança e desprezo, em que o Surrealismo se viu, sob certo aspecto, paralisado, ao ponto da frase *isto é surrealista* em muitos casos se traduzir como: *Isto não faz sentido*. Remediar essa desconcertante paralisia é outro dos motivos que me levaram a realizar este trabalho, na busca de dissociar o Surrealismo de uma simples ausência de sentido. Recordo então o que Breton afirmara como prioridade do programa surrealista:

a vontade irrevogável de dar o golpe de misericórdia no suposto bom sentido, cuja imprudência o levou até mesmo a atribuir-se o título de razão, a necessidade imperiosa de acabar com essa dissociação mortal do espírito humano através da qual uma das partes componentes conseguiu outorgar-se toda licença às expensas da outra e, por certo, não pode deixar de exaltar seu poder à força de querer frustrar a outra.³

Tudo o que somos é expressivamente reflexo do que nos permitimos ser.

² O ensaio de C. G. Jung se intitula “Abordando o inconsciente”. Aqui recorreremos à citação que dele é feita por Colin Wilson, em seu livro *Senhor dos mundos subterrâneos. Jung e o Século XX* (tradução de João Azenha Jr.). São Paulo: Martins Fontes Editora, 1985.

³ Texto datado de 1943, incluído em *Martinica, encantadora de serpientes* (tradução de Rodolfo Alonso). Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2010.

Parte 1

Diário de bordo

Primeiras visões: América Latina & Caribe⁴

Ao desenharmos um mapa das atividades grupais do Surrealismo no continente americano, verificamos que não ficou de fora nenhum dos quatro idiomas europeus transplantados para cá. Em distintas épocas eclodiram grupos ou manifestações em países como Argentina (1928), Chile (1938), Martinica (1941), República Dominicana (1943), Canadá (1948), Estados Unidos (1966) e Brasil (1967), em muitos casos não vindo a constituir-se em algo episódico como, de uma maneira geral, a historiografia acerca do Surrealismo costuma salientar. Manifestas na publicação de revistas e organização de exposições, as afirmações de identificação com o movimento surrealista expressavam as particularidades de vivências, expectativas estéticas e afinidades ideológicas de cada um desses momentos, de maneira que é bastante natural o fato dessas manifestações terem se dado em épocas distintas.

Em uma série de reflexões sobre o Surrealismo, recordou o marroquino Georges Sebbag (1942) que *os surrealistas desmontaram o mito segundo o qual a revolução social seria um prelúdio a toda transformação individual*, ao que se poderia acrescentar uma declaração de Octavio Paz (1914-1998): *a atividade surrealista foi coletiva e individual*.⁵ E cabe ainda recorrer ao mesmo Sebbag, ao sublinhar que *os grupos surrealistas fora da França enfrentam uma dificuldade suplementar: de um lado, abraçam a causa de um movimento que os pré-existe, de outro não estão dispostos a sacrificar sua personalidade*.⁶

Ao prefaciá-la aquela que seria a primeira antologia da poesia surrealista de língua francesa publicada em outro idioma, Aldo Pellegrini (1903-1973) concluía mencionando nosso conhecimento parcial acerca das forças da poesia, *cujos dois componentes ativos, a liberdade e o amor, são os mesmos que configuram a vida integral do homem*.⁷ O ano era 1961 e pode-se dizer que hoje o diagnóstico seria ainda menos alentador, considerando as relações entre indivíduo e sociedade neste princípio de século. Corresponde tal menção ao que já havia referido Octavio Paz, em 1956, ao situar, relativamente ao Surrealismo, que *a afirmação da inspiração como uma*

⁴ Este ensaio foi parcialmente utilizado como estudo introdutório a *Un nuevo continente – Antología del Surrealismo en la poesía de nuestra América*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

⁵ Revista *Plural* # 35. México, 1974.

⁶ As duas citações aqui referidas deste filósofo e estudioso do Surrealismo foram recolhidas de um ensaio publicado no folheto *La Red de las letras* # 7. Antioquia, setembro de 2000.

⁷ Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista (de lengua francesa)*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961. Há uma segunda edição deste livro. Buenos Aires/Barcelona: Editorial Argonauta, 1981.

manifestação do inconsciente e as tentativas por criar coletivamente poemas implicam uma socialização da criação poética.⁸

Tanto o argentino quanto o mexicano então entendiam que o Surrealismo introduzia, no âmbito da poesia moderna, a ideia da criação poética como um bem comum. E um terceiro poeta, o guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1904-1992), bem antes deles afirmava, em 1940, que *a caducidade de uma obra se deve a seus elementos antipoéticos. Ou seja, à sua falta de realidade. E a realidade é infinita.*⁹ Essa consciência de que a poesia, nutrida pelo sentido de liberdade e amor, não pode ausentar-se da época em que se dá – Pellegrini reforça a ideia ao afirmar que *a voz do poeta, ao expressar a si mesmo, é também expressão autêntica de seu tempo, no que ele tem de mais profundo, no essencial*¹⁰ –, a encontramos melhor formulada e mesmo encarnada como uma ambição vertiginosa no Surrealismo.

Os três poetas até aqui mencionados, mesmo considerando distintas as suas abordagens em relação ao Surrealismo, coincidem na condição referida da poesia como bem comum. De alguma maneira estava implícito, em todos eles, aquilo que o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) sintetizou como uma recusa à alienação. Na medida em que vamos percebendo desdobramentos do Surrealismo fora de Paris, em parte consubstanciados pela experiência junto ao grupo parisiense de poetas que retornaram a seus países de origem, compreendemos sua atualidade, o radical de consciência de uma dupla face da realidade (visível-invisível), que permite interrogar, em qualquer circunstância, sobre a verdadeira natureza do homem. Césaire, por exemplo, o considerava *o caminho por excelência da negritude, porque leva ao mesmo tempo à liberdade e ao homem negro*. Césaire alertou sempre para os ilusionismos que embaralham os conceitos de particular e universal. Ao distinguir método de sistema, no caso do Surrealismo, observou que, recorrendo a uma técnica europeia, tornou-se africano: *consegui o esperado jorrar do eu negro*.¹¹ É inclusive um poeta latino-americano que firmou uma defesa intransigente com relação ao automatismo, o que acabará realçando, alheia a qualquer classificação, a diversidade enriquecedora de identificações com as chamadas técnicas surrealistas.

⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Há uma edição brasileira, com tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

⁹ “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”. *La nube y el reloj*. México: UNAM, 1940.

¹⁰ “La universalidad de lo poético”. Conferência pronunciada no Institut Français d’Études Supérieures. Buenos Aires, 18/05/1952.

¹¹ As duas citações aqui referidas foram recolhidas de uma entrevista concedida a Philippe Decraene. *Le Monde*. Paris, 06/12/1981. Posteriormente incluída no volume *Civilizations*. Paris: Éditions La Découverte/Le Monde, 1985. Há uma edição brasileira, com tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Ática, 1989.



Eclodido em Paris, em 1924,¹² o Surrealismo buscava, sobretudo, o que André Breton (1896-1966) chamava de *livre pensamento integral*, preocupando-se menos com uma dimensão estética do que com o espírito que movia a criação artística, daí resultando toda espécie de controvérsia na identificação de obras ligadas ou não ao movimento. Essa evocação de espíritos livres é o que propicia o que Claudio Willer (1940-2023) menciona como *a inovação no plano da criação, a invenção delirante, que também buscou uma identidade política, somando a herança da rebelião romântica à ação pela transformação da sociedade, lutando ao mesmo tempo contra o conformismo burguês e o autoritarismo à esquerda*.¹³

O Surrealismo lançou mão de inúmeras técnicas que facultariam essa inovação, dentre elas o acaso, o humor, as anotações de sonhos e o automatismo, este último tendo gerado uma intolerância acentuada da parte daqueles que se agarravam à razão como único princípio ativo de um domínio do homem sobre si mesmo. Dentro de uma perspectiva originária, ou seja, compreendendo o Surrealismo a partir da eclosão francesa, destaca-se uma busca incansável de incorporar pensamento e ação, lidando com os particularismos de todos quantos se aproximaram dele, de tal maneira que Pellegrini ali destaca *o jogo de diferentes tendências que se produzem no próprio interior do movimento e sua repercussão nos criadores independentes fora do movimento*.¹⁴ Naturalmente o Surrealismo acabaria influenciando os mais diversos segmentos da criação artística no decorrer do século XX, não cabendo mais nenhuma dúvida quanto a seu alcance e consistência.

O Surrealismo não era uma nova linguagem a ser combatida ou aceita. Propunha justamente um questionamento perene das *linguagens* que se apresentassem como irrevogáveis. Mesmo no amor, era possível perceber tal aspecto, uma vez que não era entendido como idealização. Um outro poeta, o brasileiro Sergio Lima (1939-2024), comenta que, no Surrealismo, o amor *é uma vivência e só como tal se perpetua em ultrapassagem, em transgressão – ao mesmo tempo erótica e misteriosa (voluptuosa) e não religiosa*,¹⁵ acentuando-lhe a condição ativa. Seja no

¹² O ano de 1924 é aqui tomado como referência ao surgimento do *Primeiro Manifesto Surrealista*, embora o movimento tenha sua data de criação em 1919, com a publicação da revista *Littérature*, que imprime em suas páginas a poesia de Lautréamont e o livro *Les champs magnétiques*, primeira experiência de escrita automática realizada por André Breton e Philippe Soupault. Abordaremos esse tópico mais detalhadamente no último livro de nossa trilogia.

¹³ Claudio Willer, *Volta*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

¹⁴ Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista (de lengua francesa)*. Ob. cit.

¹⁵ Sergio Lima, *A aventura surrealista*. Tomo I. São Paulo: UniCamp/Unesp/Ed. Vozes, 1995.

amor, na poesia ou na liberdade, apenas a vivência contava, como elemento propiciador da transformação do homem.

Mas é precisamente o chileno Enrique Gómez-Correa (1915-1995) que, em 1943, expõe o que era preciso entender acerca da liberdade, ao afirmar que *o espírito deverá ser liberto pela primeira vez de toda servidão intelectual*, acrescentando que *será preciso ter a valentia e a generosidade do coração e do cérebro para sobreviver a este vendaval que haverá de nos arrastar à Idade de Ouro do pensamento*.¹⁶ Tem-se aí, portanto, a compreensão de uma *ruptura* que se dá pela conexão perene entre três elementos: o amor, a poesia e a liberdade.

A aventura do Surrealismo iria assim propiciar afinidades em diversas partes do mundo, naturalmente gerando um mesmo desconforto em relação aos valores estabelecidos, e permitindo uma ampliação de ideias na medida em que eram identificadas as zonas de tensão e afirmadas as aproximações. Não foi de outra maneira que veio dar no continente americano, em um entrelaçamento mútuo. A antologia preparada por Pellegrini, por exemplo, situa como poetas latino-americanos diretamente identificados com o grupo parisiense Aimé Césaire (Martinica), César Moro (Peru), Roland Giguère (Canadá), Étienne Lero (Martinica) e Magloire Saint-Aude (Haiti). Tais nomes não foram aclimatados como aderências tácitas, mas antes propuseram acréscimos que em muito enriqueceram o ambiente em que se dava a discussão em torno do Surrealismo.

Evidente que este princípio da *navegação pelo desconhecido* (Pellegrini) não faria sentido se funcionasse apenas como um *desbravamento*¹⁷ da América por parte dos surrealistas europeus, notadamente os franceses.¹⁸ Insisto na reciprocidade, considerando indispensável para uma conformação do Surrealismo na América justamente a presença de artistas americanos em Paris, a exemplo de Luis Cardoza y Aragón (Guatemala), Octavio Paz (México), Sergio Lima (Brasil), Enrique Gómez-Correa (Chile). Em seu retorno da Europa trouxeram, todos eles,

¹⁶ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”. Revista *Mandrágora* # 7. Santiago, 1944.

¹⁷ De uma maneira geral, nem se poderia falar em exploração, considerando o aspecto casual do exílio forçado de muitos desses poetas e artistas.

¹⁸ Em artigo que escrevi para a revista *ZonaNon*, comento: *Já de muito me inquieta a ideia de que o Surrealismo seja observado no continente americano ora em fatias isoladas, beirando a exclusão, ora como uma adoção integral do modelo parisiense. Reforça este último aspecto a afirmação de que o Surrealismo americano teria se enriquecido com a vinda, para este continente, de poetas como Breton, Péret, Michaux, dentre outros. Há um equívoco traçado unilateral que tende a prejudicar a leitura do assunto. Não creio que caiba dizer, em isolado, que o Surrealismo europeu tenha sido enriquecido pela residência, em Paris, de poetas como César Moro, Luis Cardoza y Aragón ou Octavio Paz, por exemplo. Mas rapidamente aceitaríamos o convívio destes poetas com os parisienses como algo de grande impacto em sua obra. Este é um caso em que a reciprocidade se mostra com dois pesos e duas medidas.* *ZonaNon*. Revista de Cultura Crítica. Portugal, 08/02/2003.

uma bagagem valiosa que encontraria em terras latino-americanas um obstáculo distinto para sua postulação. O impacto das ideias surrealistas sobre as diversas sociedades europeias então desestimuladas em sua razão de ser não se aplicava a uma América Latina que estava a descobrir-se, animada com o prenúncio de uma identificação consigo mesma. O ambiente, a ser observado em sua multiplicidade pela própria variedade do componente colonizador, não compreendia a estagnação existencial que se verificava na Europa dos anos 1920.¹⁹

O brasileiro Sergio Lima, por exemplo, a respeito de seu convívio com os surrealistas em Paris nos anos 1961-1962, declara haver sido decisiva para ele a descoberta da alteridade, essa experiência do outro e suas instâncias mais fortes senão quase sempre extremas, logo acrescentando: *Experiência profunda do outro que me transformou e me modificou, trouxe-me uma vivência transformada e ampliada de mim mesmo*. Sergio Lima destaca ainda a contribuição inegável de certo senso expressivo emergente da diferença, do princípio de consciência e da diferença que o instaura, que o envolve todo pelo viés de transgressão e rupturas.²⁰ Por sua vez, também se beneficiaram os surrealistas europeus com a descoberta de uma América indígena, especialmente no plano de um dualismo evocado por José Pierre (1927-1999), quando este destaca que não apenas em todas as civilizações da América pré-colombiana, mas em quase todas aquelas que as sucederam no continente americano, encontramos constantemente confrontados com esse dualismo fundamental da América indígena que se recusa a celebrar exclusivamente o lado obscuro das coisas.²¹

O ideário das idiosincrasias do Surrealismo é também uma lauta refeição que tanto desorienta quanto gera um perfeito ambiente para melhor refletir sobre elas. Um caso quando menos curioso vem do mexicano Octavio Paz, justo ele que bem poderia ser figura exemplar em uma retomada da experiência surrealista europeia quando de regresso a seu país de origem. Octavio Paz tinha uma possibilidade imensa de contrastar a realidade cultural mexicana, contra a qual

¹⁹ Lembremos que o continente americano já então havia sido marcado por uma política intervencionista estadunidense, o *big stick* do governo Theodore Roosevelt da primeira década do século XX, componente essencial à compreensão dos desdobramentos culturais aqui verificados. Sob a justificativa falaciosa de defesa de interesses continentais, os Estados Unidos consideravam-se no direito de intervir militarmente nos países latino-americanos. Este primeiro momento do *big stick* durou de 1901 a 1909 – Roosevelt tinha por lema: “Speak softly and carry a big stick; you will go far” –, mas a história mostra claramente que seu espírito se mantém até os dias de hoje.

²⁰ “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 1920 aos dias de hoje)”. Posfácio da edição brasileira de *A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo*, de Michael Löwy, com tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

²¹ “A América indígena e o Surrealismo”. Texto incluído em *Surrealismo e Novo Mundo* (Org. Robert Ponge). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ele próprio aparentemente se insurgia, caso não houvesse se investido de uma aparente defesa da cultura espanhola em rejeição à cultura francesa. Em entrevista que deu a Roberto Vernengo, em 1954, quando então estava por regressar ao México, após a residência europeia, insiste que a tradição mexicana deve ser reforçada e que esta é essencialmente espanhola. Anotemos algumas passagens:

*Ao contrário do que ocorre no resto do Ocidente, nosso romantismo é pobre. [...] Nossa tradição poética verdadeira está na poesia medieval, nos grandes barrocos e nos modernos americanos e espanhóis, como Darío, Lugones, Jiménez e Machado. [...] Nestas circunstâncias, a mera transposição ou tradução da linguagem das receitas surrealistas francesas ao espanhol constituiria precisamente o contrário de uma criação poética. Em suma, a universalidade da poesia depende, como dizia admiravelmente Machado, de ser expressão genuína do próprio. E para um poeta, o próprio – seu único bem e propriedade – é a linguagem. Uma linguagem que se confunde com seu próprio ser. O poeta está em suas palavras: não cabe distingui-lo ou separá-lo delas. As minhas, minhas palavras, são espanholas.*²²

Soa inacreditável a visão de Paz, considerando a perspectiva de amálgama que caracteriza a experiência humana, sem ao menos ser preciso ainda referir ao ambiente das viagens, dos deslocamentos, buscados pelo surrealismo em suas cartas de navegação por todo o mundo. Não vejo nexos nessa visão de uma fixidez inalterada da história da linguagem sequer com as palavras seguintes que declara na mesma entrevista, ao dizer que no surrealismo o que lhe interessa é seu caráter de aventura espiritual coletiva; sua desesperada tentativa por encarnar nos tempos e fazer da poesia o alimento próprio da sociedade; sua afirmação do desejo e do amor; o contínuo projetar-se da imaginação. Ora, acaso Octavio Paz acreditava ser possível uma liberdade sob a guarda de uma linguagem que lhe fosse correspondente? Esta entrevista, de algum modo, é sua plataforma de retorno ao México, e suas opiniões correspondem estrategicamente a seu projeto de regresso, o que faz deste poeta uma quando menos desconcertante nota dentro daquele ambiente dos surrealistas americanos que viveram na Europa e em seguida regressaram à América.²³

²² “Crônicas. Entrevista con Octavio Paz”. Incluída no livro *Homenaje a Octavio Paz* (Org. Juan Valencia, Edward Coughlin). Estados Unidos/México: University of Cincinnati (Ohio)/Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México), 1976.

²³ Cabe mencionar um esclarecedor ensaio do crítico Evodio Escalante, em que destaca as discrepâncias estratégicas de opinião, manifesta em duas épocas distintas, de Octavio Paz em relação ao grupo Contemporâneos, notadamente Xavier Villaurrutia. Em um primeiro momento Paz é bastante crítico em relação a este ambiente valioso da lírica mexicana, lhe desmerecendo a importância singular. Posteriormente trata do mesmo

Cronologicamente há alguns ângulos que permitem entendimentos diversos em termos de pioneirismo do Surrealismo no continente americano. Destacam estreia em livro, ação isolada, formação grupal, exposições internacionais, criação de revistas etc. Os primeiros livros publicados são *Las insulas extrañas* (1933) e *Pigments* (1937), respectivamente do peruano Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) e do franco-guianense León Gontran-Damas (1912-1978). Eles são praticamente os únicos poetas a publicar livros nos anos 1930. Na década anterior há dois outros fatos isolados, a viagem do peruano César Moro (1903-1956) a Paris, quando então adere ao grupo original francês, e a criação da legendária revista *Qué*, em Buenos Aires. Moro só vai publicar seu primeiro livro em 1943, *Le château de grisou*, já residindo no México desde 1938, e tendo ali organizado, juntamente com André Breton e o austríaco Wolfgang Paalen (1907-1959), em 1940, uma Exposição Internacional do Surrealismo.²⁴ Nos anos 1930 surgem três importantes revistas, a peruana *El uso de la palabra* (1939) – criada e dirigida por Westphalen, contando com a valiosa ajuda de Moro desde o México – e as chilenas *Mandrágora* (1938) e *Ximena* (1939), ambas consolidando as ações do grupo Mandrágora, cuja primeira aparição pública se registra na forma de um recital em auditório da Universidade do Chile em julho de 1938. Temos assim alguns aspectos a serem avaliados, nestas duas primeiras décadas, que certamente darão melhor compreensão acerca da presença do Surrealismo na América.

Fruto de identificações ondulantes, com modulações definidas em grande parte pela rejeição de muitos poetas e artistas americanos ao que não lhes parecesse autóctone, ao que pudesse vir a ser considerada apenas uma influência direta do que se passava então na Europa, em meio a este ambiente ambíguo é que começa a surgir uma aventura do Surrealismo no continente americano. Pode-se falar em certa simultaneidade informal, pois desde a circulação do primeiro manifesto que algumas vozes americanas se posicionaram a respeito.

tema com um reconhecimento à sua influência, inclusive determinante na geração do próprio Paz, que assim se considera herdeiro das conquistas do referido grupo. “Los seis errores más comunes de Octavio Paz acerca de Villaurrutia y los Contemporáneos”. Revista *Alforja* # XXV. México, verano de 2003.

²⁴ No texto com que abre o catálogo desta exposição, César Moro destaca a relevância absoluta da parte de Breton, Éluard, Péret, Ernst e alguns mais cujos nomes todos conhecemos, todos eles empenhados em uma vasta e magnífica empresa de transformação, de recriação do mundo, pela recuperação da obra de planetas incendiados como Sade e Lautréamont (México, novembro de 1939). No presente livro trataremos apenas pontualmente do tema das exposições surrealistas em continente americano, por entender que elas constituem, em geral, um ambiente de reverberação quase específica das artes plásticas, o que exigiria um espectro mais abrangente de reflexão e informação.

Contudo, a publicação da revista *Qué* tem sido aceita como ponto de referência histórica a indicar a entrada do Surrealismo na América.²⁵

O pioneirismo argentino merece uma atenção maior, uma vez que o surgimento da revista *Qué* estava longe de caracterizar acentuada presença surrealista naquele país. É certo observar que um grupo de estudantes de medicina, composto por Aldo Pellegrini, Marino Cassano, David Sussman e Elias Piterbarg, reunia-se de forma sistemática, aderindo ao Surrealismo e realizando experiências de escritura automática. Em manifesto publicado na referida revista, podemos ler: *Sentimos a necessidade de auspiciar as mudanças que prometam ser radicais e embarcar-nos na tarefa de subversão dos conceitos e das emoções... Enquanto isto, gritaremos e demonstraremos a preeminência do Sonho sobre a realidade e a transcendente realidade do Sonho.*²⁶ No entanto, é igualmente certo considerar que, após este primeiro momento – desta revista se publicaria apenas um segundo número, em dezembro de 1930 –, somente em 1948 é que se reafirma uma relação mais íntima, na Argentina, referente ao Surrealismo, a partir daí vindo a desenhar-se um quadro bastante substancial e revelador.

Acompanhemos a história. O cuidado – em muitos casos restritivo – com as peculiaridades mágicas intuídas, ouvidas ou constatadas em terras americanas, não constava da pauta de interesses do grupo reunido em torno de Aldo Pellegrini. Quando se publica a edição inaugural de *Qué*, em um texto à maneira de editorial intitulado *pequeno esforço de justificação coletiva*, fazem referência à decisão do núcleo editor da publicação de *não tentar nada fundamental fora de nós*,²⁷ o que chama a atenção para o fato de todos os integrantes se apresentarem sob pseudônimo. Lemos ainda que *toda palavra está no coração mesmo dos problemas do ser. Ou seja, que para um homem determinado, seu mistério toma a forma de suas palavras (em um sentido mais amplo: toma a forma de seus signos)*. Como neste mesmo editorial explicam o nome da revista como uma *interrogação primeira e máxima, desnuda de todos os ornamentos ortográficos, reduzida à sua pura essência verbal*, nada mais natural do que indagar qual motivo amparava a utilização de pseudônimos, ou seja, qual relação se pretendia traçar entre o nome sob disfarce e a essência verbal. Este editorial, a propósito, não faz nenhuma referência direta ao Surrealismo.

No prólogo ao livro *O caracol privado*, em que reúno e traduzo a prosa poética de Aldo Pellegrini, esclareço um pouco mais acerca da revista *Qué*:

²⁵ Desdobramentos especificamente relativos aos Estados Unidos encontram-se tratados neste livro, mais adiante, em seção própria.

²⁶ Texto assinado por Esteban Dalid, pseudônimo de Elias Piterbarg. Revista *Qué* # 1. Buenos Aires, novembro de 1928.

²⁷ O parágrafo seguinte esclarece: *Cada um busca em si mesmo. Esta vereda de orientação é quase a única que nos reúne e talvez um pouco de simpatia (este desejo de ser mais que um indivíduo, desejo de ser muitos).*

O poeta Aldo Pellegrini 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 alguma anotação. A primeira delas 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.²⁸

A revista *Qué*, como já observei, circulou em apenas dois números, 1928 e 1930. Pellegrini foi o grande mentor, realizador, produtor, sumo pontífice de toda essa primeira etapa do Surrealismo na América. A única das grandes revistas argentinas vinculadas ao movimento em que não esteve presente senão como colaborador, *A partir de cero*, de 1952, é justamente a que é considerada a mais declaradamente adepta do Surrealismo. Qual Surrealismo então teria interpretado, assimilado, defendido Pellegrini, e em que exatamente suas ideias

²⁸ Aldo Pellegrini, *O caracol privado* (organização, tradução e prólogo de Floriano Martins). Coleção “O começo da busca”. Santa Catarina: Edições Nephelibata, 2010. Neste mesmo prólogo trato de apontar outra inestimável contribuição do argentino: *Cabe destacar uma atuação de comovente entrega de espírito e alicerce fundamental para a criação, duplo exemplo que constituem a publicação da Antología de Poesía Surrealista [de lengua francesa] (1961) e Antología de la Poesía Viva Latino-americana (1966). A primeira delas 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. Dificilmente 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.*

diferiam daquelas sustentadas por um outro argentino, Enrique Molina (1910-1996)? Pellegrini aparentava crer que o mundo se resolveria em palavras, que evoluiria por enunciados, enquanto que Molina não antepunha a crença ao ato. Se o primeiro mergulha, em sua poesia, nas águas do desejo, de uma aspiração à existência, o segundo tempera o ritmo desse motivo inaugural com a frondosidade da experiência, ou seja, polarizam ambiente estético e aventura total. Se Pellegrini diz que *a linguagem é meu caracol privado*, Molina se abre para a intempérie da existência. Os dois fundamentam a presença do Surrealismo em nosso continente, são paradigmáticos se observarmos casos em vários países.

Ilustrativo aqui é recordar depoimento do poeta Jorge Ariel Madrazo (1931-2016), em um diálogo nosso:

*Quando conheci – limitando-me aqui a poetas de meu país – Madariaga, Carlos Latorre, Juan José Ceselli, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Juan Antonio Vasco ou Julio Llinás, não pude menos do que sentir-me estremecido pela impetuosa verdade de uma poesia entendida como bandeira de vida. Isto pensando em algo além de qualquer ismo. É possível sentir-se afim – e falo apenas de mim –, segundo a ocasião, tanto de um creacionismo de cunho huidobriano como de certo expressionismo e revolucionário coloquialismo de um Vallejo, do subjetivismo objetivado de William Carlos Williams ou Wallace Stevens (...things as they are. Or so we say...), ou de Pessoa e Ponge, do minimalismo de Emily Dickinson, do gesto antipoético de Parra, da dança do pensamento entre as palavras de um Eliot, do neogongorismo de Carlos Germán Belli ou Lezama ou de um Surrealismo que explode nos lugares menos esperados. Por exemplo, em alguns beats como Ginsberg e Kerouac. Porém a afinidade é com os melhores frutos desses e outros criadores, e não mais com etiquetas que, ao se pretenderem excludentes, se tornam anacrônicas.*²⁹

Ao ler o segundo número de *Qué* (dezembro de 1930), entendemos o modo como Aldo Pellegrini, em texto de abertura assinado por dois pseudônimos, Adolfo Este e Filidor Lagos, afirma a intenção da revista de *conter, explicar e, se é possível, resolver, um estado de espírito excepcionalmente abundante nesta época*. O grande risco de *Qué* é o de apresentar-se não como uma revista sobre o Surrealismo, mas antes converter-se ela mesma em um objeto surrealista. Um estudo sobre a revista levado a termo por Armando Minguzzi me deu esta compreensão. Diz ele que

Estamos diante de uma revista que, embora pretenda conter, explicar e resolver uma nova estética, não recorre aos principais nomes internacionais que valorariam tal estética. Tampouco se observa referências aos fatos do contexto, nacional ou regional, do acontecido

²⁹ “Jorge Ariel Madrazo: poema como corpo vivo”. Entrevista concedida a Floriano Martins, realizada em abril de 2002. *Escritura Conquistada (Conversaciones con poetas de Latinoamérica)*. Caracas: Fondo Editorial El Perro y la Rana, 2009.

por esses anos; a âncora política que se poderia adivinhar em uma discussão sobre temas cívicos não se vislumbra em tais entregas. Ao longo destes dois números fica bem clara a aposta por um labor conjunto, grupal e renovador, que tem como eixo principal um exercício de produção escriturária por parte dos integrantes do grupo marcadamente surrealista; seu único horizonte é o emprego do que o movimento iniciado por Breton e companhia havia exibido em referência a um uso rompedor da linguagem. O acaso objetivo e os passeios citadinos são parte da aposta antes mencionada; assim como a dimensão onírica pode ser adivinhada em grande partes destes escritos, porém será a escritura automática o exercício surrealista ao qual os integrantes do grupo recorrem mais assiduamente na hora de povoar as páginas de Qué.³⁰

Está certo Minguzzi em creditar a Aldo Pellegrini – e seus amigos – um papel de arriscado e decisivo destaque na presença do Surrealismo no continente americano. Um papel que transcende a natureza historiográfica em torno de presença pioneira de uma revista em defesa desta ou aquela tendência artística.



Da mesma maneira como os encontros entre jovens estudantes de medicina, em Buenos Aires, acabariam fortalecendo as ideias de Pellegrini e permitindo-lhe uma maior consubstanciação dos postulados do Surrealismo, pode-se entender o acaso objetivo que propiciaria o encontro, em uma escola na cidade de Talca, em 1932, de três outros jovens, os chilenos Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas e Teófilo Cid, tomados por uma intensa identificação que os levaria a fundar, em 1938, o grupo Mandrágora, quando então voltam a se encontrar em Santiago. Recorda Gómez-Correa: *Eram tempos da Guerra Civil espanhola e tempos da Frente Popular, cuja fórmula havia triunfado na França, na Espanha e no Chile. Vicente Huidobro publicava a revista Total, na qual colaboramos. Nossa primeira manifestação pública foi com um recital poético no auditório da Universidade do Chile em 18 de julho de 1938, do qual participaram Arenas, Cid e eu. É bem ilustrativo mencionar aqui a correta distinção que observa o mexicano Octavio Paz entre argentinos e chilenos: A orientação do grupo argentino foi, sobretudo, estética e introspectiva. A ação do grupo chileno foi, em troca, mais vertida para a vida pública, mais ampla e libertadora.* Sem esquecer outro aspecto

³⁰ Armando Minguzzi. “La revista Qué: albores de la estética surrealista en el horizonte de la vanguardia porteña”. Este é um dos textos de revisão crítica levados a termo como parte de um estimado projeto de pesquisa, *Hacia una caracterización del surrealismo hispánico: digitalización, análisis y edición de revistas surrealistas de Argentina, Chile y España*, financiado pelo Ministério da Ciência e Inovação, da Espanha, de acesso à Net sob o título geral de “El surrealismo y sus derivas”.

fundamental, como recorda Luis de Mussy: *Para os poetas mandragóricos o mais significativo era tudo quanto pudesse ser extraído dos estados alterados ou daqueles espaços onde a mente não está controlada pela lógica tradicional e racionalista.*³¹

Escrevendo sobre a *Antologia da Poesia Surrealista Latino-Americana* de Stefan Baciu, Octavio Paz observa o seguinte: *É preciso dizer que um julgamento sobre o surrealismo hispano-americano deve levar em conta, primeiro, a contribuição hispano-americana ao surrealismo e, segundo, a contribuição dos poetas surrealistas hispano-americanos à poesia de nossa língua.*³² Cito uma passagem mais extensa da entrevista que Stefan Baciu fez a Enrique Gómez-Correa, que ajuda a compreender melhor as palavras de Octavio Paz, embora lembrando que tal distinção não se aplica à grandeza poética de surrealistas argentinos e chilenos:

*Nos anos públicos da Mandrágora, vale dizer: de 1938 a 1952, os integrantes do grupo desdobramos uma grande atividade. Estudos exaustivos dos grandes problemas humanos como o amor, o sonho, a morte, a loucura (eu mesmo escrevi a obra Sociología de la locura),³³ os mitos, a liberdade etc. A imaginação foi nossa fada madrinha. Atrevo-me a afirmar que fomos os maiores criadores de imagens poéticas que o Chile produziu até o momento, os mais entranháveis buscadores do insólito. Queríamos transformar o mundo, mudar a vida, concebíamos o espírito em uma permanente rebelião, afirmávamos o direito inalienável de acreditar na utopia, solicitávamos todo o poder à Mandrágora, queríamos fazer da vida e do mundo a mais maravilhosa das collages.*³⁴

Em outra entrevista, conduzida por Hernán Ortega Parada (1932-2022), Enrique Gómez-Correa aponta que *existe um papa negro que se identificou muito com o surrealismo. Eu não me opunha – pelo contrário – ao surrealismo; mas eu queria ir mais longe. Era gerenciamento de palavras. Ele queria que ocorresse um equilíbrio entre o irracional e o racional. Um equilíbrio entre a razão e o inconsciente. Então eu pensei que era a coisa certa a fazer. Não apenas o ditado automático, que na verdade falhou. O próprio Breton o reconheceu.*

³¹ Luis de Mussy, *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Santiago: Ed. Universidad Finis Terrae, 2001. Edição de fundamental importância, pois reproduz, na íntegra, fac-símile de todas as revistas publicadas pelo grupo Mandrágora.

³² “Sobre el surrealismo hispano-americano: el fin de las habladerías”, Octavio Paz, texto originalmente publicado en la revista *Plural* # 35. México, agosto de 1974; posteriormente reproducido como prólogo de *Surrealismo latinoamericano – Preguntas y respuestas*, del mismo autor, Stefan Baciu. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

³³ Enrique Gómez-Correa, *Sociología de la locura*. Chile: Ediciones Aire Libre, 1942. Livro fundamental sobre a genealogia da loucura, as fronteiras do conhecimento humano e suas consequências no mundo contemporâneo. [N.A.]

³⁴ [in] *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Ob. cit.

Isso não foi adiante. Por que? Porque se prestava a muitas fraudes. Além disso, havia muitos com um subconsciente muito pobre. Um inconsciente rico pode expressar muitas coisas profundas para você; mas, com um pobre inconsciente, nada sai. Sempre sim, há algo. A loucura. Todos os textos do louco. Sempre há algo porque por trás disso está o humano, há o homem.³⁵



Também em 1938, em Lima, surgia a revista *El uso de la palabra*, criada pelos peruanos César Moro e Emilio Adolfo Westphalen. Moro havia retornado, três anos antes, de uma prolongada permanência em Paris, onde se envolveu diretamente com o grupo de Breton. Tão logo regressa a seu país expõe desenhos e colagens, juntamente com cinco artistas chilenos – Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor e María Valencia –, em uma mostra que provocaria certo escândalo em Lima. O catálogo da exposição traz um texto de Westphalen, primeiro momento de uma cumplicidade que duraria a vida inteira e que se confundiria com a própria história do Surrealismo no Peru. Moro viveu mais intensamente a relação com o movimento, filiando-se ao grupo parisiense, atuando na direção de revistas, organização de exposições, textos críticos sobre artes etc. Contudo, houve um momento em que se tornou impossível o convívio com o dogmatismo heterossexual de Breton, principal aspecto a contribuir para sua dissidência do grupo em 1944. André Coyné observa muito bem que *Moro se deu ao Surrealismo como a um vício espiritual, vício para o qual estava, desde o princípio, predestinado*, de maneira que seu afastamento não foi senão fruto do inaceitável que lhe pareciam *as inconseqüências e os exclusivismos de Breton*.³⁶

Ilustrativamente no que diz respeito à presença do Surrealismo no Peru, recordo aqui uma recente conversa que tive com o poeta Hildebrando Pérez Grande (1941) sobre Rafael Méndez Dorich (1903-1973), poeta que, embora tendo nascido na Argentina sempre foi identificado como peruano. Pérez Grande destaca:

³⁵ “Hernan Ortega Parada, *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*. Chile: Ediciones Huecén, 1999.

³⁶ “César Moro”. Incluído em *La tortuga ecuestre y otros textos*, seleção de textos de Moro organizada por Julio Ortega. Caracas: Monte Avila Editores, 1976. Coyné observa ainda que, em 1944, após a publicação de um novo número de VVV, revista surrealista daquele tempo, Moro escreveu uma nota esclarecedora na qual denunciava certa perda de lucidez dos surrealistas, ‘erros’ de Breton, o oportunismo de alguns artigos e, não obstante lembranças comuns, ratificava seu desacordo e sua ruptura; desde então, afastado de todo movimento definido, guiar-se-ia unicamente pelo impulso natural que o levava, em toda circunstância, ao mais nobre, ao mais autêntico, livre de ordens ou fórmulas.

As buscas vanguardistas no Peru se deram de maneira frutífera: por um lado está Carlos Oquendo de Amat e seu esplêndido *Cinco metros de poemas*, e a poesia de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen e Xavier Abril que começaram a ser conhecidos na revista *Amauta*, de José Carlos Mariátegui, que, sendo marxista convicto e confesso, soube entender essas explorações do homem contemporâneo.

Quanto a Rafael Méndez Dorich, sua obra lírica se situa dentro da vanguarda peruana, é um companheiro de rota de vozes maiores com ressonâncias oníricas como Moro, Abril, Westphalen. Seus poemas, a partir da década de '50, se caracterizam por um fino lirismo e um afã por reencontrar-se com suas primeiras aventuras vanguardistas. Sua obra não alcançou nunca um prestígio que lhe fizesse justiça, acaso por descuidar de sua escritura em certos momentos e por deixar-se levar por uma retórica démodé.³⁷



No início dos anos 1940, as Antilhas alcançam relevante momento no que diz respeito à singular afirmação de sua cultura, concentrando Surrealismo e a perspectiva de proposição de novos rumos pertinentes ao ambiente racial. Convulsão política, a descoberta do Surrealismo, a criação da revista *Tropiques*, a incondicional e revolucionária defesa de estabelecimento de uma identidade antilhana, são fatores que resultam na união de forças da parte de artistas e intelectuais dessa região do continente, onde se destacam personagens como Aimé Césaire, Leon-Gontran Damas (ambos, com a cumplicidade de Léopold Sédar Senghor, já em 1934, haviam criado a revista *L'Étudiant noir*) e Suzanne Césaire (1915-1966), que logo viria a se casar com Aimé e ela mesma uma notável referência crítica dessa época, graças a seus ensaios posteriormente recolhidos em um livro fundamental: *Le grand camouflage*.³⁸ Em uma passagem do livro ela observa que *longe de contradizer, ou mitigar, ou derivar nosso sentimento revolucionário da vida, o surrealismo o respalda. Nutre em nós uma forte impaciência, sustentando sem parar o exército massivo das negações*. Em outra página afirma que a atividade total do surrealismo é *a única que pode libertar o homem revelando-lhe o próprio inconsciente, uma entre aquelas que ajudarão a libertar os povos iluminando os mitos cegos que os trouxeram até aqui*. A estudiosa Laurine Rousselet, em um iluminador e raro ensaio escrito sobre Suzanne Césaire, detalha a singularidade da influência do Surrealismo nas Antilhas. Diz ela:

Expressão da esperança, o movimento literário e artístico alentará portanto o patrimônio cultural dos povos caribenhos com a ruptura e a transgressão da linguagem. No artigo "1943: Le surréalisme et nous", acrescenta a autora: Em nenhum instante durante

³⁷ Correspondência pessoal. Lima/Fortaleza, agosto de 2009.

³⁸ *Le grand camouflage*. Paris: Seuil, 2009.

esses duros anos de domínio de Vichy se transferiu daqui a imagem da liberdade, e isto o devemos ao surrealismo. *Será no momento de burlar a censura quando os animadores de Tropiques chegarão de um modo natural a um novo método literário-estético. A obra Les armes miraculeuses, de Aimé Césaire, é mostra dessa consideração. Apresenta-se, com sua língua opaca, de imagens magníficas, como uma das mais difíceis do poeta; do surrealismo adota a polissemia (prelúdio da poética do diverso, do pensamento plural) para enganar a censura nesse duplo tempo de ocupação, colonial e vichysta, da ilha de Martinica.*³⁹



Em Santo Domingo, nos anos 1940, surgia o grupo concentrado em torno da revista *La poesía sorprendida* onde, à defesa da poesia como um bem comum, se acrescentava a da criação coletiva.⁴⁰ Além da revista, em 1943, três poetas – Domingo Moreno Jiménez (1894-1986), Alberto Baeza Flores (1914-1998) e Mariano Lebrón Saviñón (1922-2014) – reuniam-se em torno da publicação de *Triálogos*, rara experiência de escritura automática coletiva. Um de seus autores, o chileno Baeza Flores comentaria que existia ali *uma diferença fundamental com as experiências que haviam realizado os surrealistas franceses, em cujos poemas a contribuição pessoal fica diluída inteiramente no trabalho coletivo e se perde todo o rastro do eu, pois o eu é o nós.*⁴¹

Apesar da simpatia pelo Surrealismo da parte do chileno Alberto Baeza Flores e da declarada afinidade com este movimento no que diz respeito ao espanhol Eugenio Fernández Granell (1912-2001), jamais foi uma publicação assumidamente surrealista. E nem poderia sê-lo, considerando que sua pauta, essencialmente poética, com ocasional e crescente presença de textos críticos, foi bastante variada, e ali era possível encontrar tanto poetas surrealistas – Breton, Desnos, Éluard, Artaud – quanto outros absolutamente estranhos às preferências do Surrealismo, a exemplo de Paul Valéry, André Gide e Paul Claudel. Outra notável afinidade era dada pela revista, no ano seguinte ao de sua criação, com a

³⁹ Laurine Rousselet (França, 1974). “Suzanne Césaire, odisseia martiniquera”. *Agulha Revista de Cultura* # 13. Fase II. Fortaleza, novembro de 2015. Os anos 1940-1944 ficaram conhecidos nas Antilhas como *regime de Vichy*, período sombrio em que a França – da qual eram colônias os países antilhanos – esteve sob a influência nazista.

⁴⁰ A revista circulou de outubro de 1943 a maio de 1947, e teve entre seus principais articuladores Franklin Mieses Burgos, Freddy Gatón Arce, Mariano Lebrón Saviñón, Alberto Baeza Flores e Eugenio Granell, os dois últimos, respectivamente, chileno e espanhol, este na condição de exilado e aquele como funcionário da Embaixada de seu país.

⁴¹ Alberto Baeza Flores, *La poesía dominicana en el siglo XX*. Santo Domingo: Ed. Universidad Católica Madre y Maestra, 1976.

publicação do livro *Vlía*, de Freddy Gatón Arce (1920-1994), pela coleção “Vida Adentro”, Ediciones *La poesía sorprendida*. Gatón Arce era um de seus diretores. Mais aspectos aproximam a revista do Surrealismo, porém sempre de maneira tangencial. Desde o princípio publicam poemas do chileno Jorge Cáceres (1922-1949), e aos poucos se nota a presença crescente de todo o grupo Mandrágora do Chile. Na edição # 6, de março de 1944, há uma nota intitulada “Adesão ao movimento surrealista chileno”, onde se lê:

La poesía sorprendida, que desde seu número inicial tende a uma expressão ampla, extensa e funda do mundo do homem, na maior liberdade expressiva (ética e estética), não pode olhar senão com profundo alvoroço e singular afeto, este exemplar trabalho dos jovens poetas e pintores surrealistas chilenos, que de maneira tão exemplar e nobre se preocupam em ampliar o mundo do homem com a criação e a revelação de uma obra e uma conduta.

Duas referências adicionais ao Surrealismo encontram-se nas edições # 5 e 12, respectivamente publicadas em fevereiro e setembro de 1944. A primeira é uma nota sobre o cubano José Lezama Lima (1910-1976), que afirma: *Após um trânsito pelo Surrealismo – breve – sua poesia se enche de mistério e fulgor que bebe nos barrocos castelhanos e nos ingleses modernos.* A segunda é um artigo de Jorge Carrera Andrade (1902-1978), quando de sua residência na Califórnia, breve comentário ao surgimento de novos poetas surrealistas franceses. No texto, o poeta equatoriano observa que o Surrealismo

ocupa um intenso capítulo da história literária nos últimos anos e, embora não tivesse probabilidade de projeção até outros países e outros tempos, cumpriu já sua missão de dar à poesia um lastro de nova objetividade, de elevar à categoria poética os acontecimentos e objetos mais desprezados até aqui e de erguer sem pudor o véu do humano ridículo, do mistério orgânico e do insignificante que enche o vazio de cada dia.⁴²

Verifica-se tanto uma superestima da parte da editora da revista em relação à poesia do cubano Lezama Lima, quanto um desconhecimento de Carrera Andrade sobre a influência do Surrealismo inclusive no próprio ambiente hispano-americano. De qualquer maneira, no caso de Lezama Lima, cabe lembrar um fragmento de minha extensa correspondência com um dos integrantes do grupo Orígenes, Carlos M. Luís (1932-2013), na qual esclarece:

⁴² O artigo se intitula “Notas sobre a aventura do Surrealismo”, e os novos poetas franceses comentados são: Fernand Marc, Michel Manoll, Jean Le Louët e A. C. Ayguesparse.

*Embora Lezama sempre brincando me dizia que devia ser feita em mim uma reparação do crânio por meu Surrealismo, o certo é que admirava Breton. Um dia lhe dei de presente Arcane 17 que o impressionou e em outra ocasião um estranho personagem que ele conhecia (já falecido) que vivia na França como um clochard lhe trouxe L'Art Magique, livro que também lhe causou impacto. Em seus diários menciona, ao referir-se a meu nome, que era bom que dentro de Orígenes houvesse jovens surrealistas. Enfim, as relações entre Breton e Lezama foram submersas, porém creio que existiram.*⁴³

Atento a essa oscilação de relacionamento com o Surrealismo que se encontra na revista dominicana, conversei com o poeta Manuel Mora Serrano (1933-2023) – profundo estudioso das vanguardas em seu país –, que me esclareceu alguns pontos, ao dizer:

*É curioso que me fale de Surrealismo entre nós. Creio que todos os que surgimos nos últimos anos e, sobretudo, após La poesía sorprendida, se não fomos irmãos de Neruda, por algum lado quisemos fazer Surrealismo sem saber bem o que era o automatismo, apenas pelo prestígio. Porém, curiosamente, sequer após a visita de Breton à capital e o encontro com os jovens e velhos poetas daquela época, houve um movimento coerente nem sequer alguém que proclamasse que era surrealista ou que seguia o Surrealismo. O conhecimento do Vedrinismo de Zacarías Espinal (1901-1932), com suas jitanjáforas (palavras inventadas buscando apenas a sonoridade) e sua dependência da morfina (desde 1921, sendo bem jovem, primeiro por prescrição médica e logo por vício) pode ser considerado algo semelhante. Rastreei o Ultraísmo e o vício do preciosismo metafórico das greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), especialmente em uma etapa da vida de Tomás Hernández Franco (1904-1952), porém certamente, Surrealismo puro não encontro nos demais poetas. Freddy [Gatón Arce] não falava muito dessa etapa de sua vida nem sequer quando estava bêbado e participei muitas, muitas vezes de suas bebedeiras líricas porque fomos inseparáveis durante muitos anos, de modo que seria difícil, como termina Hernández Franco seu poema Yelidá, escrever algum dia a história do Surrealismo dominicano.*⁴⁴

Ainda relativo à revista *La poesía sorprendida*, na edição # 17 (janeiro-abril de 1946), surge uma nota de despedida a Breton, que passara algum tempo em Santo Domingo:

André Breton nos apontou a importância e a significação de nossa revista, a qual no momento em que os valores da cultura estavam açoitados por ventos perigosos e a ponto de naufragar, lançava ao mundo seu lema: “Poesia com o homem Universal”. Este trabalho

⁴³ Correspondência pessoal. Miami/Fortaleza, fevereiro de 2010.

⁴⁴ Correspondência pessoal. Santo Domingo/Fortaleza, julho de 2009.

há que tornar-se conhecido na Europa, *nos disse o criador do Surrealismo*. Vocês podem estar seguros de que na América Hispânica não existe uma revista de tão nobre qualidade. Muitos de seus colaboradores gozam de renome universal.

Evidente que outros aspectos na cultura dominicana daquele período, inclusive considerando a presença de Breton neste país, podem ser trazidos à luz como sinais de alguma relação com o Surrealismo. Em minha inestimável correspondência com Mora Serrano, ele segue esclarecendo:

No que diz respeito aos Triálogos, certamente é possível considerar poesia automática pela conversação sustentada pelos três poetas, porém para mim há outro poema importante do Surrealismo dominicano. Segundo me contou Freddy Gatón Arce, Rafael Américo Henríquez (1899-1968), que vinha do Postumismo, onde havia publicado sendo muito jovem um poema muito atrevido, ditou a ele e Baeza Flores seu Rosa de tierra, porque é tradição que Henríquez, apelidado Puchungo, não gostava de escrever e existe a anedota, certamente bastante surrealista, de que Manuel Llanes (1899-1976), que certa vez tentou o automatismo em sua maturidade, diante da afirmação de que ditava às pressas e por isso não apagava, disse: Ele, sim, apaga, o que passa é que o faz em sua memória e depois inclina a cabeça e bota o borrão para outro lado. Rosa de tierra é, para mim, o detonante de Vlía. Nunca se fez um estudo da perspectiva surrealista desse poema de Puchungo, criador do grupo La Cueva ao qual pertenceram Juan Bosch (1909-2001), Héctor Incháustegui Cabral (1912-1979), Franklin Mieses Burgos (1907-1976), dentre outros, e ao qual concorria Fabio Fiallo (1866-1942). Vi os dois únicos exemplares da revista que editaram em 1936 (creio, cito de memória) e que conserva Franklin Manuel, o filho mais velho de Mieses Burgos, que poderia muito bem ser citada como antecedente notável de La poesía sorprendida.

Pois bem, os espanhóis que chegaram na diáspora como consequência da Guerra Civil que dessangrou essa grande nação, e se radicaram em Santo Domingo, influíram positivamente na mudança que se produz. O caso de Eugenio Fernández Granell (1912-2001), que era músico e interessado em literatura, é sintomático. Granell pertenceu à Orquestra Sinfônica Nacional que criou outro exilado, Enrique Casal Chapí (1909-1977). Aqui começou a pintar, embora pareça que na Espanha já desenhava. Porém aqui se fez pintar. Também a história nacional ficaria coxa sem um nome: o de Rafael Díaz Niese (1897-1950), que regressa de Paris, por volta de 1940, e logo é nomeado diretor da escola de Belas Artes, e foi um dos fundadores da revista com que o regime de Trujillo enfrentava os surpreendidos: Los Cuadernos Dominicanos de Cultura, onde compartilhava a direção com Pedro René Contín Aybar e Héctor Incháustegui Cabral. Díaz Niese – que inclusive publicou em Los Cuadernos umas notas sobre sua vida e relatava suas leituras e sua visita à casa de Marcel Proust – era muito culto e frequentava as tertúlias com os

emigrantes e com os músicos e pintores que renovaram a plástica nacional, surgindo vários pintores proto-surrealistas como Gilberto Ortega, Eligio Pichardo, Paul Giudicelli, que culmina com a nomeação de Alberto Baeza Flores na Embaixada do Chile, chegando de Cuba com a auréola de ter sido secretário de Neruda e muito vinculado então com os poetas surrealistas de seu país. Sem dúvida alguma, Baeza fez exercícios surrealistas. É possível que se identifique em seus seis volumes sobre a poesia dominicana contemporânea e nas muitas colaborações nos jornais nacionais e em sua copiosa correspondência, detalhes e matizes sobre nosso Surrealismo, que nunca foram estudados nem revisados. Sem dúvida alguma, o trabalho de Baeza, mais do que no caso de Granell, foi determinante. Ele chegou a ter uma amizade muito íntima com Gatón Arce e quando vinha com sua família era seu hóspede. Há vários estudos de Antonio Fernández Spencer e Manuel Rueda, que são as figuras críticas mais importantes de La poesía sorprendida, sobretudo Antonio, que seguiu publicando a revista quando foi proibida pelo regime, com o nome de Entre las Soledades. Já se disse que os primeiros escritos de Gatón Arce, chamados “Biobrevis”, foram exercícios de automatismo.

Sem dúvida, a tentativa de descobrir o que mais há debaixo da aparente túnica solene da poesia tradicional que esteja vinculado ao Surrealismo não se fez ainda sistemática ou sequer esquematicamente na poesia nacional. Daí que esta contribuição tua pode ser que abra o apetite dos críticos nacionais.

O grupo reunido em torno de *La poesía sorprendida* editou também uma série de pequenos livros, muito simpáticos e atrativos, onde se destacam, especialmente no que diz respeito ao nosso tema, o já referido *Vlía*, de Freddy Gatón Arce, e *El hombre verde*, de Eugenio Fernández Granell, ambos publicados em 1944, exemplos de prosa poética aguda, renovadora, luminosa. Em um plano histórico, faz bem a síntese do grupo um de seus fundadores, Baeza Flores:

La poesía sorprendida aparece e se desenvolve em meio à Segunda Guerra Mundial, na luta contra o nazi-fascismo, e seu postulado de “Poesia com o Homem Universal” corresponde às circunstâncias históricas planetárias. Também seu pronunciamento e seu estuor ante Hiroshima. São problemas que comovem o homem de nosso tempo e a cultura universal.⁴⁵

O destaque merecido que se dá a este período da história no Caribe espanhol revela tanto o valor intrínseco da aposta de seus integrantes quanto a natureza dos obstáculos que tiveram que enfrentar. Recordemos que a momentânea

⁴⁵ “Notas marginales a los poetas dominicanos de la generación de 1965, ampliadas”. Texto incluído em *Aproximaciones a la literatura dominicana 1930-1980* (Org. Rei Berroa). Santo Domingo: Colección del Banco Central de la República Dominicana, 2007.

internacionalização das artes e da cultura na República Dominicana sob as ordens de um regime de exceção – os anos de *La poesía sorprendida* foram também os anos de Trujillo – só foi possível graças à mala diplomática, salvo-conduto da cultura em tempos negros, desde que se possa contar com a presença sensível de alguém no mundo da diplomacia. No caso dominicano, a fortuna foi tocada pelas mãos do chileno Alberto Baeza Flores. Recordemos com ele os bastidores surrealistas da revista:

Creio que a coluna vertebral de La poesía sorprendida foi a busca. Fomos ao Surrealismo, ao barroco geral, e até ao neoclassicismo, sem nos encerrarmos em um só cômodo, porém creio que a contribuição do Surrealismo foi a nota predominante – pelo menos na presença dos poetas não dominicanos – em La poesía sorprendida. Ao revisar agora os nomes, é possível formar uma antologia surrealista. Ao menos todas as antologias surrealistas publicadas nos anos seguintes deram guarida e repetiram esses nomes e, às vezes, alguns dos poemas.⁴⁶

Tanto pela formação de seus diretores, incluindo dentre os dominicanos um chileno e um espanhol, como pelo espírito da época, a revista propiciou uma abertura inaugural ao diálogo com outras culturas, seja da Europa ou da América. Curiosamente, registrou-se em suas páginas apenas uma única presença brasileira, um poema isolado de Ronald de Carvalho (1893-1935), em sua edição # 5 (fevereiro de 1944), inadvertidamente apresentado como *um dos mais fundos acentos da poesia brasileira contemporânea*, talvez pelo fato de haver participado da Semana de Arte Moderna, em 1922. Esta menção é feita apenas como uma nota a mais, sempre lastimável, a confirmar a ausência de diálogo entre Brasil e América Hispânica, em qualquer época ou circunstância de nossa história.



Outro momento precedente de igual importância se verifica no Canadá, onde o manifesto *Refus global*, de 1948, de alguma maneira processa, concentra e amplia ideias pinceladas tanto pelo grupo Sagitários (1944) quanto pelos Automatistas (1946). Desde princípios dos anos 1940 que o Surrealismo, notadamente nas artes plásticas, é presença valiosa na cultura canadense. Como recorda Leonor Lourenço de Abreu, *os automatistas quebequenses, ao romperem com o academicismo cultural e poético, na busca da essência de toda a pintura – a poesia –, partiram para um*

⁴⁶ “Testimonio sobre *La Poesía Sorprendida*”, escrito em Paris, 1964, atendendo a pedido de Lupo Hernández Rueda, para publicação na revista *Testimonio* # 10 (Santo Domingo, outubro de 1964).

*expressionismo abstrato, um automatismo surreacional, visionário, descrito por [Paul-Émile] Borduas como a escrita plástica não preconcebida.*⁴⁷

O crítico de arte canadense André Lamarre (1950), em entrevista que lhe fiz, comenta a respeito do nascimento e desdobramentos do Surrealismo em seu país, salientando a íntima relação com o panorama político-social que então se verifica ali, lembrando que o manifesto *Refus global*, por exemplo, *reinvoca uma liberdade de pensamento, uma liberdade de criação, uma abertura para as forças inconscientes e uma revolução estética sem precedentes no Canadá.*⁴⁸

Dentre os signatários do manifesto destaca-se uma notável voz poética, Thérèse Renaud (1927-2005), que então usava o sobrenome Leduc, de seu companheiro Fernand Leduc (1916-2014), destacado artista plástico ligado à vanguarda no Canadá. Seu livro *Les sables du rêve* (1946) é um marco da entrada da poesia canadense no mundo surrealista, graças ao acento automático que o caracteriza e a beleza intensa de suas imagens. Vemos ali que o mergulho na voragem secreta que o real contém em seu íntimo, de forma convulsa e fascinante, foi além da própria escrita, considerando seu caráter, o modo como compartilhava a vida com os amigos, a doçura e firmeza de sua personalidade. Em minha correspondência com sua filha, Isabelle Leduc (1949), ela assim observa:

*Thérèse Renaud publicou em 1946 Les sables du rêve, a primeira coleção de poemas automáticos ilustrada por Jean Paul Mousseau. Cedo ela frequentou as obras surrealistas. Ela tinha lido Gisèle Prassinos, La sauterelle arthritique. Com Fernand Leduc, em 1943, ela assinou a revista surrealista VVV, dirigida por André Breton, que então vivia em Nova York. Ela se interessou por Artaud. Thérèse sempre se disse surrealista. Sua escrita muito espontânea fez com que se juntasse aos surrealistas. Ela adorava a originalidade, a marginalidade. E discordava da vida. Les Cahiers de la File Indienne publicou Les sables du rêve em setembro. Em outubro ela tomou um barco para Rotterdam, para dali ir a Paris encontrar-se com os escritores surrealistas que tanto lhe interessavam. Em 2004, ela vai contar toda a viagem, em Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris 1946-1953.*⁴⁹

⁴⁷ “*Refus global: o despertar da identidade poética quebequense*”. Texto incluído em *Surrealismo e Novo Mundo* (Org. Robert Ponge). Ob. Cit. Leonor Lourenço de Almeida tem realizado estudos sobre as manifestações estéticas do surrealismo no novo mundo francófono e lusófono, assim como sobre as relações literárias franco e belgo-luso-brasileiras.

⁴⁸ “Diálogos sobre Surrealismo no Canadá”. *Agulha Revista de Cultura* # 36. Fortaleza/São Paulo, outubro de 2003. A íntegra dessa entrevista encontra-se no capítulo III deste livro.

⁴⁹ Correspondência pessoal. Quebec, julho de 2012.

A propósito deste livro de Thérèse Renaud, nele se recolhe uma série ilustrativa da correspondência do casal com Paul-Émile Borduas (1905-1960), o que permite não apenas acompanhar as descobertas e decepções da viagem, como, em especial, configurar essa zona de tensão entre dois mundos, neste caso tendo de um lado o comportamento dado à inquestionabilidade de André Breton e de outro a determinação por uma participação ativa dentro do movimento no que diz respeito aos interesses do grupo canadense junto ao Surrealismo. Observemos este fragmento de carta datada de 1947 que, embora assinada pelo casal, foi claramente redigida por Fernand Leduc:

Eu tentei escrever para você no início da semana, mas complicações interessantes me obrigaram a adiar estas linhas para acrescentar a elas algumas precisões sobre a nossa relação com o grupo surrealista – Eu conheci Breton na primeira segunda-feira da minha chegada na companhia de Riopelle⁵⁰ e do grupo surrealista no Deux Magots; Breton se informou sobre o Canadá e me pediu para enviar um telegrama dizendo que ainda havia tempo para enviar pinturas de Nova York. [...] O que é categórico, é a posição surrealista sobre qualquer intervenção clerical (onde quer que ela esteja) em torno das obras. O fato de expor numa organização na qual o padre Couturier está envolvido é um ato de apostasia surrealista. A este respeito Breton se apoiou em seu sectarismo e recusou qualquer explicação. Nosso ponto de vista aqui não pode ser entendido. O fato de que um monge, neste momento, organize uma campanha de conferência a favor de Picasso sem que ele proteste, é suficiente para provocar sua rejeição. Do ponto de vista surrealista é, creio eu, muito compreensível, o catolicismo é o principal obstáculo para a obra de libertação realizada por eles. Além disso, na Europa, essa posição tem um sentido muito maior; o clero procurou manter o seu prestígio se aliando a todos os intelectuais possíveis, eles representam uma força verdadeira no país (isso evidentemente não é a mesma coisa no Canadá). O que não é admissível, entretanto, é a falta total de julgamento objetivo sobre as obras, e o esquecimento no qual estas são relegadas. Aqui não estamos fora de combate. Insisti muito sobre o sentido de nossas reivindicações sobre as obras, e não me mostro particularmente ansioso para me juntar ao grupo. Acreditei que fosse possível com Breton dizer exatamente o que eu pensava, livre para refazer meu julgamento, se fosse necessário. Despedimo-nos dizendo até breve e Breton devia vir ver minhas telas. Segunda-feira, no restaurante, ele me disse por meio de Riopelle, que não queria mais me ver e que queria que eu me abstinêsse de telefonar-lhe de novo. Eu não fiquei tão surpreso, eu tinha sentido certa divergência de sentimentos. No entanto, eu não esperava que ele desfigurasse o que eu havia dito (como ele fez) para se dar o prestígio de pronunciar uma condenação e de lançar palavras de ordem a uma dezena de acólitos que o veneram e curvam-se diante do Verbo do Mestre.

⁵⁰ Referência a Jean-Paul Riopelle (1923-2002), pintor e escultor canadense ligado ao Surrealismo.

*Aparentemente ninguém pode contrariá-lo (o que não é uma opinião somente pessoal, mas verificada por outros dentre os quais Riopelle). Os jovens que o cercam não têm, no geral, personalidade marcante, mas uma ligação religiosa. Eu não queria que você acreditasse em uma amargura de minha parte; eu estava simplesmente decepcionado, pois acreditava ser Breton capaz de aceitar divergências de pontos de vista sem acreditar ter autoridade compromissada. [...] Breton me disse que tinha convidado você particularmente por causa de sua ação conjunta e que ele tinha que fazer isso. Ao mesmo tempo ele convidava os amigos que se reuniam em torno de você. Ele também aceitou, contra outros pintores, sua tela como sendo plasticamente interessante. No entanto, espero encontrar alguns jovens... um debate no cineclube, por exemplo, quem sabe ali vemos jovens a quem não falte coragem ou clarividência. Eu ainda estou esperançoso.*⁵¹

Outro poeta que se destaca no mesmo grupo é Claude Gauvreau (1925-1971), cuja identificação intensa com o teatro o levou a dedicar-se inteiramente a essa linguagem. Como trata de observar o crítico Ray Ellenwood, Gauvreau começa a escrever, em 1944, *uma série de objetos dramáticos posteriormente reunidos sob o título Les entrailles*, pequenas peças dramáticas que *rompem com todas as convenções conhecidas do teatro. A menos extravagante delas apresenta um mundo altamente simbolista ou surrealista em que a ação muitas vezes se desloca de falas altamente poéticas; a mais intransigente oferece uma única página da linguagem exploratória de Gauvreau, em que encontramos os fonemas e a sintaxe do francês, mas com poucas palavras reconhecíveis.*⁵² Renaud e Gauvreau são exemplos não apenas da grandeza poética desse momento na história da cultura artística canadense, como também de sua diversidade. Leonor Abreu chama a atenção para o fato do manifesto *Refus global* (misto de poema, panfleto e ensaio) ter aberto as portas para uma linguagem livre e libertadora, fazendo aflorar à luz do dia o tesouro constituído pela reserva poética da energia criadora.⁵³



Considerando que este livro dedica suas páginas à compreensão do Surrealismo mais em um âmbito poético do que plástico, a presença mexicana só não se encontra aqui de todo ausente porque exige alguns esclarecimentos em respeito

⁵¹ Carta de Fernand Léduc e Thérèse Renaud a Paul-Émile Borduas, Paris, 22 de março de 1947. Este documento integra o livro *Un passé recomposé – Deux automatistes à Paris, Témoignages 1946-1953*, de Thérèse Renaud. Quebec: Éditions Nota Bene, 2004. Tradução de Milene Moraes.

⁵² Ray Ellenwood (Canadá, 1939). A íntegra deste depoimento encontra-se reproduzida no parte II deste livro.

⁵³ “*Refus global*: o despertar da identidade poética quebequense”. Ob. Cit.

não apenas às estações ali vividas por Antonin Artaud, André Breton e Benjamin Péret,⁵⁴ em especial pela alta voltagem da polêmica que se verificou muito particularmente no caso de Breton. Já em 1928 surge no México um grupo em torno da revista *Contemporáneos* que, embora em momento algum possa ser identificado como surrealista, estampa em suas páginas alguma atenção simpática acerca do movimento e, em especial, de alguns de seus integrantes, de que são exemplos Breton, Paul Éluard e Robert Desnos. Ao organizar uma antologia crítica do período de circulação de *Contemporáneos*, Manuel Durán destaca conhecimento e afinidade da parte de Jorge Cuesta (1903-1942) em relação ao movimento surrealista. Em nota à reprodução do ensaio de Cuesta sobre Robert Desnos, chega a dizer que *neste lúcido ensaio [...] Cuesta demonstra uma vez mais – como se tal demonstração fosse necessária – que de todos os colaboradores era o mais atento à realidade cotidiana do desenvolvimento cultural na França*. E Cuesta inicia seu ensaio justamente delineando um perfil mínimo de Breton, antes de adentrar a poética de Robert Desnos, assim:

*André Breton tem uma figura atlética e uma cabeça robusta de revolucionário, porém a cortesia com que mede sua conversação o faz parecer excessivamente presunçoso ao lado da exaltação natural que em seu discurso impõem as proporções de sua saúde, e parece crescido e retórico, ao contrário, o arrebatamento eloquente de sua voz ao lado da ironia, da força espiritual que o vigia desde o interior. De igual maneira que, se de um lado convence e entusiasma e adquire prosélitos, de outro, entre os mesmos se torna suspeito e gera rejeições. Eu imagino que é árduo seu empenho de conservar sua influência, quando sua fisionomia está desmentindo publicamente a sinceridade de sua conduta. Seu culto, com efeito, e o culto do grupo que encabeça, é um mistério, porém diante de um espírito tão ávido e tão violento quanto o seu, torna-se duvidoso aquele que não se revela.*⁵⁵

Jorge Cuesta detalha uma curiosidade de sua percepção de Breton, a de que ele é *um libertador de mistérios, um perdoador de sua liberdade*, entendendo que *o mistério que se conserva em suas mãos é como o cordeiro que se conserva vivo nas garras do leão*. A passagem controversa de Breton pelo México está primorosamente pontuada em um livro de Fabienne Bradu, que reproduz em minúcias as rejeições ao poeta francês estampadas na imprensa local, assim como ilumina o caráter do intelectual mexicano, em especial de seus poetas, um atestado distante de toda

⁵⁴ Artaud reside no México de fevereiro a outubro de 1936. Dois anos depois seria a vez de Breton, que ali permaneceu de abril a julho de 1938. Mais extenso foi o período mexicano de Benjamin Péret, de 1941 a 1948.

⁵⁵ “Robert Desnos e o surrealismo”, ensaio de Jorge Cuesta. Revista *Contemporáneos* # 18. México, novembro de 1929. O livro organizado por Manuel Durán é *Antología de la revista Contemporáneos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

ambigüidade no que diz respeito à submissão a preceitos em voga à época, de ordem política, religiosa e até mesmo poética. Seu livro – *André Breton en México*⁵⁶ – é uma fonte de surpresas ou confirmações no que diz respeito tanto à realidade cultural mexicana quanto à dieta de contradições do poeta francês. A presença de André Breton no México alcançou dois ápices consideráveis: de um lado, a decepção acerca de um raro momento de vanguarda que diante da formalização de suas simpatias à distância foi incapaz de afirmar a franqueza de seu pensamento. É quando menos curiosa a atuação dos poetas mexicanos – todos eles – no que toca não apenas aos meses em que ali esteve Breton, como também posteriormente, já aqui referindo o formalismo que caracteriza a tradição lírica mexicana. De outro ângulo, encontramos uma negociação de alma sem justificativa alguma, Breton como um personagem de Goethe em um cenário já quase de todo exposto à sua decrepitude. A 2ª Guerra Mundial não trouxe nenhuma novidade acerca do triunfo particularizado de repúblicas à margem direita ou esquerda do rio da história. Breton estava ali para perceber isto, e não para submeter-se a um ambiente. O México foi o pior reflexo do espelho de sua alma. Um Breton em completo desacordo com a figura atlética evocada por Jorge Cuesta. Um negociador de vertigens em um momento em que a vertigem já se havia convertido em um pasto inegociável. Em outras viagens suas à América, seja a República Dominicana ou os Estados Unidos, o prejuízo não foi tamanho, em boa parte porque não encontrou o mesmo índice de rejeição quanto o desatado em seus meses mexicanos. Ou talvez tudo se explique pela lente de uma observação de Marcel Duchamp (1887-1968), de que Breton *faz muito o papel do grande homem, está completamente obnubilado por sua posteridade*.⁵⁷ É válido também considerar como aspecto positivo que tenha exposto um caráter dissimulado do intelectual mexicano. Este ângulo de leitura nos leva a pensar na presença no Brasil, em dois momentos, de Benjamin Péret (1929-1931 e 1955-1956). O catálogo de desacordos ou rejeições é de ordem política, e Péret sempre foi muito claro em relação às suas posições. Expôs à carne viva algumas inconveniências de plena convivência da intelectualidade brasileira, o que garantiu sua expulsão do país.

Recordemos que quando Breton chega à capital mexicana o grupo *Contemporáneos* praticamente inexistia. O artista plástico e dramaturgo Agustín Lazo (1896-1971) foi quem mais esteve atento a essa peculiaridade mexicana: de um lado a fascinação plástica, de outro o desafio de estabelecer um cotidiano que não fosse programático. Foi distinta a presença de Breton no México do que ocorreu com outro europeu em terras americanas, o caso do espanhol Eugenio Granell na República Dominicana, por este haver atuado intensamente na realidade local, em especial por sua participação no grupo em torno da revista *La*

⁵⁶ Fabienne Bradu. *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

⁵⁷ Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: ingénieur du temps perdu*. Paris : Belfond, 1967. Há uma edição brasileira, na tradução de Paulo José Amaral: Editora Perspectiva, 2001.

poesia surpreendida. Breton nem se dispôs ou mesmo despertou interesse na configuração de algo comum, mesmo considerando que tenha dado algumas conferências no México ou que tenha participado da direção de uma revista nos Estados Unidos. E ainda que tenha o Surrealismo impresso alguma influência em dado momento na obra poética de Salvador Novo (1904-1974), fato é que não se verificou na poesia maior consistência ou qualquer forma de adesão, explícita ou não, ao contrário do que ocorreu largamente no âmbito das artes plásticas.



Quando em Buenos Aires se retoma aqueles primeiros momentos anteriormente assinalados, basicamente com o surgimento da revista *Ciclo*, em 1948, isto se dá com um entendimento do que se passa em outros países, certa busca de cumplicidades. Surge então o que hoje se identifica como um grupo de poetas argentinos essencialmente ligados ao Surrealismo: Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Carlos Latorre, Enrique Molina, Francisco Madariaga, dentre outros. É importante lembrar que uma das tantas publicações que vieram a público sequencialmente, a revista *A partir de cero* (1952-1956), chegou a incluir em suas páginas textos de Blanca Varela, César Moro, Leonora Carrington, Olga Orozco, além de Antonin Artaud e Georges Schehadé.

A respeito de *Ciclo*, dirá o poeta e editor Javier Cófreces que seus editores propunham *pontos de vista ligados a outras vertentes estéticas, reafirmando um firme e inalienável espírito ético ante a arte e a expressão*,⁵⁸ confirmando assim uma rejeição a toda espécie de dogmatismo. Compreende-se que a própria tríade poesia, amor e liberdade não faria sentido se acaso se restringisse a uma atitude ortodoxa. São inclusive inúmeras as circunstâncias em que se observa que a filiação formal ao Surrealismo não constitui um parâmetro acima de qualquer suspeita para se verificar a identificação com seus princípios fundamentais.

Talvez a grande contribuição do Surrealismo argentino seja aquilo que Enrique Molina declara em relação a Aimé Césaire: *No Surrealismo não há, por exemplo, uma visão da paisagem, salvo em Aimé Césaire*.⁵⁹ Essa visão da paisagem está justamente presente em sua própria poesia e, de maneira igualmente singular, em outro argentino, Francisco Madariaga (1927-2001).⁶⁰ Aos 70 anos de idade,

⁵⁸ Javier Cófreces, *Siete surrealistas argentinos*. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1999. *Ciclo* era também dirigida por Elias Piterbarg – que já estivera com Pellegrini na direção da revista *Qué*, em 1928 – e Enrique Pichon Rivière.

⁵⁹ Enrique Molina, entrevista concedida a Marco Antonio Campos. *Sábado*. México, 07/04/93.

⁶⁰ Em Madariaga, *a imaginação arde envolta nas rodas de um trem desorientado* (trecho de “La selva liviana”), sendo graças a ela que percorre as paisagens fluviais de sua terra natal, mesclando a rebelião do espírito com a vertiginosa paisagem da realidade americana. Já

Molina mantinha fascinante fervor e dizia: *A poesia é uma forma de conhecimento, porém com a condição de ser a mais desesperada tentativa de salvação de uma conduta existencial. É um estado de incandescência do espírito, um relâmpago da intuição que através da imagem descobre a textura e as relações secretas das coisas e do homem.*⁶¹ Por sua vez, Madariaga recordava em uma das últimas entrevistas que deu, que havia recebido, logo na juventude, dois golpes que lhe transformaram a vida: o mar e o Surrealismo, ressaltando que *com essas duas experiências eu voltava a retomar contato com minha cidade natal. Pouco a pouco esse contato com nossa natureza começou a tornar-se surreal, surrealista.*⁶² Nos dois poetas encontramos também proximidades com o conceito de *deriva* tão caro ao brasileiro Roberto Piva (1937-2010) – *Criar novas religiões, novas formas físicas, novos antissistemas políticos, novas formas de vida. / Ir à deriva no rio da Existência.*⁶³ – ou o de *extravio* defendido pelo equatoriano César Dávila Andrade (1918-1967) – *O poema deve ser extraviado totalmente / no centro do jogo, como / a convulsão de uma caçada / no fundo de uma víscera.*⁶⁴



Em agosto de 1967, organiza-se a 1ª. Exposição Surrealista no Brasil. Na revista-catálogo que então se publica lemos que o Surrealismo é *o movimento organizado do pensamento revolucionário que tende a uma reivindicação absolutamente moderna do sagrado, logo acrescentando que no âmbito americano e em particular latino-americano as manifestações isoladas e a própria estrutura natural das forças imanentes do meio, onde brilha o coração selvagem, o Surrealismo se apresenta como uma consciência primeira, daquilo que seria o ponto capital para todo um desenvolvimento de libertação do espírito, que tende a*

em Molina, é suficiente recorrer ao título de alguns de seus livros, *Paixões terrestres* (1946), *Costumes errantes ou a redondez da terra* (1951) e *Os últimos sóis* (1980).

⁶¹ Francisco Madariaga, entrevista concedida a Oscar Hermes Villordo. *La Nación*. Buenos Aires, 06/01/80.

⁶² “Yo creo en la antiquísima concepción de la inspiración”. Entrevista concedida a Oscar González. Disponível na web, no Projeto Editorial Banda Hispânica. Madariaga comenta ainda, referindo-se à paisagem gaúcha: *Nós tínhamos ali o Surrealismo total. No fundo o gaúcho é muito fabulador, são fabuladores com traços líricos uns e outros com traços marcados pela memória e o realismo. A paisagem por si só é surrealista, de extrema beleza e cor: palmeiras selvagens, águas coloridas, o trabalho rude.*

⁶³ Trecho final do “Manifesto da selva mais próxima”, incluído em *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

⁶⁴ Trecho do poema “Poesía quemada”, de *En un lugar no identificado*. S/d. Madrid, 1962.

*desencadear as forças mágicas.*⁶⁵ A este respeito tocaremos mais detidamente em passagem deste livro dedicada ao estudo do Surrealismo no Brasil.



Os tópicos até aqui apontados são indispensáveis à discussão em torno de um duplo equívoco: a negação de atividade surrealista onde não se registrou a formação grupal e a ideia de um Surrealismo tardio. A essas duas condicionantes de uma falsa interpretação da ação do Surrealismo viria se juntar uma outra, que tanto pode ser identificada através do conceito empregado pelo crítico romeno Stefan Baciu, de *parassurrealista*, como recorrer à expressão de Octavio Paz: *tangencialmente surrealista*. São três fatores comumente empregados para desorientar um mínimo entendimento que se possa ter da existência do Surrealismo fora da circunstância parisiense originária, do eixo central das vanguardas, e conseqüentemente de seu próprio caráter de recusa a ser uma escola. Baciu considera como *parassurrealistas* aqueles poetas que *sem ser explicitamente surrealistas, coincidem ou coincidiram – às vezes – com o movimento ou com sua expressão poética.*⁶⁶ É a mesma ideia de Paz no tocante a uma condição tangencial.

Trata-se, no entanto, de uma discussão tão inócua quanto a que procura distinguir Surrealismo histórico e eterno, a exemplo do que defendiam autores como Maurice Nadeau e Jean Schuster. Não cabe, portanto, como se pode perceber nas entrelinhas dos ensaios que tem escrito a respeito do tema o brasileiro Claudio Willer, separar poesia e rebelião, no sentido de promover uma interrupção entre vida e arte, que só poderá ser visto como um retrocesso. A visão historicista de que estavam impregnadas atitudes e declarações de Jean Schuster tem sido duramente combatida por todos aqueles que compreendem que o centro da questão não é a discussão em torno da datação, mas antes a legitimidade de um vínculo entre poética e rebelião que propicia o Surrealismo, e aqui recorro a uma observação do argentino Juan José Ceselli (1909-1982), ao dizer que *o Surrealismo não é uma retórica que se aprende, mas antes constitui uma posição natural do indivíduo diante da vida.*⁶⁷ Em entrevista que fiz ao também argentino Víctor Chab (1930), o artista observou estar de acordo comigo *em que o limite que Jean Schuster estabelece entre o Surrealismo histórico e o eterno – com a morte de Breton – é uma violência*

⁶⁵ Trecho de editorial da revista *A Phala*. São Paulo, agosto de 1967. Esta 1ª. exposição brasileira equivale à XIII Exposição Internacional do Surrealismo, e foi organizada por Sergio Lima, Leila Ferraz, Paulo Antonio de Paranaguá e Vincent Bounoure.

⁶⁶ Stefan Baciu, *Antologia de la poesía surrealista latinoamericana*. 2ª ed. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

⁶⁷ Juan José Ceselli, entrevista concedida a Alberto Claudio Blasetti. Revista *Scandalar*. Nova York, julho de 1981.

golpista e arbitrária e totalmente desnecessária, concluindo que a mesma carece de fundamento teórico.⁶⁸

Em uma conversa minha com Claudio Willer, ele cuida de aclarar: *Toda vez que trato do assunto, uso duplos títulos, como Surrealismo e imagens poéticas, ou triplos, Surrealismo, rebelião e imagens poéticas, com o que mostro que o que importa são imagens poéticas e rebelião, e o Surrealismo, na medida em que é expressão ou representação disso, além do que fujo de uma discussão que leva, obviamente, a um beco sem saída.*⁶⁹

Esta é também a visão do canadense Roland Giguère (1929-2003), ao afirmar que *o Surrealismo, para mim, é muito mais um modo de viver do que uma maneira de pintar ou escrever, realçando ainda que o Surrealismo é acima de tudo um estado de espírito, de revolta, em busca do subconsciente, do instinto, do sonho.*⁷⁰

De igual maneira podemos falar do grupo chileno Mandrágora, com sua defesa em torno de uma *poesia negra*, diferencial que levaria Enrique Gómez-Correa a dizer que *chegamos ao Surrealismo não como por reflexo ou por impregnação desse reflexo europeu ou, se querem, por imitação ou por esnobismo, mas sim como um desenvolvimento orgânico.*⁷¹

Esta consideração de Gómez-Correa me recorda uma outra, do argentino Francisco Madariaga, ao declarar que assumiu o Surrealismo como algo que lhe permitiu *desenvolver elementos estritamente americanos*, logo recordando que *Europa e América são mundos diferentes, não possuem a mesma maneira de conceber a razão*. Madariaga situou como poucos essa distinção, esclarecendo que

*para mim, o Surrealismo não foi protesto, foi boda. Não me serviu para rejeitar o mundo, mas sim para celebrá-lo. A realidade americana, com seus excessos, já cumpre com a rebelião que os europeus deveriam levar adiante através de seus ataques ao racionalismo. A expressão dessa realidade americana vinculada a meu país natal sempre esteve em mim. O Surrealismo me ajudou a encontrar a maneira. Foi uma revelação. Precipitou.*⁷²

Há que se considerar ainda dois ângulos complementares na observação de desdobramentos do que, já em 1924, Breton dizia tratar-se de uma aventura que se propõe a reunir o maior número possível de dados experimentais, para um fim que ainda não

⁶⁸ “Una trayectoria del Surrealismo”. *Agulha Revista de Cultura* # 31. Fortaleza/São Paulo, dezembro de 2002.

⁶⁹ Correspondência pessoal. São Paulo/Fortaleza, janeiro de 2003.

⁷⁰ Citado por Jean Royer, “La main libère la parole”, prólogo de *L'âge de la parole*. Montréal: Éditions Typo, 1991.

⁷¹ “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa”, entrevista incluída no capítulo III deste livro.

⁷² Jorge Fondebrider, *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995.

se pode dizer. Refiro-me a uma compreensão individual daquilo que o argentino Ceselli chama de *elemento mágico que se encontra em toda obra de arte* e a necessidade de *levá-lo até suas máximas consequências*,⁷³ e da possibilidade dessa compreensão ser compartilhada por poetas e artistas em uma mesma conjuntura espaço-tempo. A discussão em torno de existência ou não do Surrealismo em um país, por exemplo, torna-se ingênua a partir do momento em que o próprio Surrealismo se insurgia contra toda modalidade de nacionalismos, sendo possível interpretar como recrimináveis o Surrealismo *à brasileira* de um Murilo Mendes (1901-1975) e a atitude de isolamento do chileno Vicente Huidobro (1893-1948).

O crítico Hugo Montes considera Huidobro *o mais característico poeta hispano-americano de vanguarda*.⁷⁴ Isto se pode entender no sentido de uma voracidade que bem o distinguia em relação a seus pares. Contingente por natureza, o Huidobro que soube convocar, em 1925, toda uma juventude de poetas e artistas em Santiago, acabaria por revelar-se alheio a tudo o que não lhe fosse de interesse direto. Stefan Baciu, ao apontá-lo como um dos antecessores do Surrealismo na América Hispânica, por alguma razão desconsiderou documentos que tinha em mãos, a exemplo da revista *Mandrágora* # 7, em que se lê que Huidobro *tenta em vão resolver puramente problemas estéticos de uma maneira simplista. Ataca o automatismo, proclamado pelos surrealistas, confundindo de forma grosseira as distinções elementares entre atividade poética, poesia pura e concreções ou cristalizações poéticas: poemas. Seu creacionismo é produto desta confusão e sua tragédia é a carência de substância ética*.⁷⁵ É curioso observar que Huidobro publicou um volume de manifestos assinados todos apenas por ele mesmo, vindo a tornar-se seu próprio e único seguidor.⁷⁶ Porém Huidobro foi um personagem alheio a toda lógica que o quisera apreender. Como observo em um livro em que reúno alguns de seus textos críticos:

*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 de Breton 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.*⁷⁷

⁷³ Revista *Scandalar*. Ob. cit.

⁷⁴ Vicente Huidobro, *Obras Completas*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1966.

⁷⁵ Revista *Mandrágora* # 7. Ob. Cit.

⁷⁶ Vicente Huidobro, *Manifestes*. Paris: Editions de la Revue Mondiale, 1925.

⁷⁷ “A colheita vertiginosa da imagem poética”. Prólogo do livro *Traduções do universo* (Rio Grande do Norte: Sol Negro Edições, 2016). No terceiro volume da presente trilogia trataremos especificamente das relações entre Huidobro e Surrealismo.

Já no caso brasileiro, como tive oportunidade de observar em outra ocasião, o Surrealismo à brasileira *de Murilo Mendes era uma maneira de não ferir a si mesmo e a um ambiente castrador que ele sabia existente no Brasil*.⁷⁸ Esta questão tem servido para atender a dois ângulos duvidosos, que não correspondem em nada aos desdobramentos da poesia no Brasil, sob quaisquer aspectos: a recorrente insistência em situá-lo como nosso único exemplo de Surrealismo na poesia e uma não menos equívoca leitura que despreza as particularidades de sua adesão ao catolicismo. Esquiva-se com isto qualquer perspectiva crítica, toda uma discussão mais aprofundada, no sentido de se compreender como se relacionam imagens poéticas, misticismo bíblico e manifestações de origem africana – aspecto este raramente considerado além de seus grilhões folclóricos –, em uma cultura pautada essencialmente por uma multiplicidade de valores até o momento ainda não avaliados em sua totalidade, dentro de uma imparcialidade indispensável.



Talvez possamos compreender um pouco o assunto se nos reportarmos a algumas declarações do poeta e artista Carlos M. Luis a respeito da *inexistência* de Surrealismo em Cuba. Luis recorda que os integrantes do grupo Orígenes, incluindo Lezama Lima, viam o Surrealismo *como coisa demoníaca, como rebelião prometeica, mesmo que paradoxalmente eles também se acreditassem prometeicos*. Observa ainda que, *com o Surrealismo havia que aceitar uma nova reinterpretação das coisas, partindo da base do sonho que não se limitava à própria poesia e isto os originistas não aceitavam*, logo concluindo que os poetas do grupo Orígenes *rejeitavam todas as grandes correntes que abriram novos caminhos à interpretação da realidade: a psicanálise, o Surrealismo, o marxismo-humanista, o existencialismo em sua primeira fase etc.*⁷⁹

⁷⁸ Floriano Martins, entrevista concedida a Sylvia Colombo. *Folha de S. Paulo*, 23/02/2002. A respeito deste assunto, observo ainda: *País extremamente católico onde o desregramento de sentidos proposto por Rimbaud era inaceitável, todas as proposições das vanguardas foram lidas apenas no plano literário. Formas de extravasar limites da realidade foram como que anuladas aqui. Houve certo casticismo da linguagem poética, firmado e continuado ao longo dos anos. Se pensarmos em Parnasianismo, Concretismo e essa diluição pós-qualquer coisa que se tem hoje em dia, tudo se encaixa.*”

⁷⁹ “Carlos M. Luis y la trascendencia de los cánones”, entrevista incluída no capítulo III deste livro. Esta consideração aludida decerto explica, dentre outros motivos, o fato de um poeta ligado ao grupo Orígenes, como Cintio Vitier, ao traduzir Rimbaud (*Iluminaciones*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), no estudo introdutório, mesmo considerando as imagens desgarradoras e o radical despojamento do poeta de *Uma temporada no Inferno*, em momento algum o enlaçar com a perspectiva surrealista.

Quando um crítico bastante influente como Roberto Fernández Retamar (1930-2019) classifica o grupo Orígenes como *transcendalista*,⁸⁰ de alguma forma se veem aí prejudicadas as possibilidades de se discutir a presença, qualquer que tenha sido a intensidade, do Surrealismo em Cuba, naquele momento, mesmo que posteriormente um outro crítico, Jesús J. Barquet (1953), alerte para o fato de que *a poesia origenista abarca poéticas muito diferentes entre si*.⁸¹ Em texto dedicado à memória crítica de Orígenes, um de seus integrantes, Cintio Vitier (1921-2009), após mencionar a surrealistas como Éluard, Césaire, Aragon, Masson como autores que, *sem nenhuma conotação de escola, simplesmente como criadores contemporâneos*, faziam parte daqueles que eram lidos por eles, esclarece não ter havido *nenhuma marca, portanto, de recepção militante dos ismos, nem sequer do mais poderoso e perdurável deles, o Surrealismo, que precisamente durante os anos de nossas revistas alcançou sua maior ressonância em Nova York, no México e em vários países das Antilhas*, mais à frente concluindo que *tampouco houve, portanto, uma rejeição programática, que teria sido outra forma inversa de militância, porém sim uma tomada de partido, sempre, pelo momento germinativo, nunca pelo manifesto e a escolástica*.⁸²

Ao lermos a entrevista com Carlos M. Luis, percebemos que o que houve em Cuba, de alguma maneira também se observou no Brasil. Um catolicismo exacerbado, fortalecido pela influência, naquele momento, de um Paul Claudel, embaralhou os sentidos de mudança e perpetuidade nos jovens que formavam, em Cuba, o grupo Orígenes. Já no Brasil, bem antes – em Cuba falamos dos anos 1950 –, quando se buscava fundar uma modernidade, às pressões católicas de um Tristão de Athayde se juntava um outro empecilho, a obsessão nacionalista de Mario de Andrade, aspectos que trataram de construir uma silenciosa barreira em torno do Surrealismo.



Continuemos nossa viagem. Mostrando-se em variadas nuances, por todo o continente se viam sinais de uma nova sensibilidade. Em 1989, com a publicação do manifesto *Éloge de la Créolité*,⁸³ encontramos a confirmação de que *Aimé Césaire restituiu a mãe África, a África matriz, a civilização negra a um mundo totalmente racista*,

⁸⁰ Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Ediciones Orígenes, 1954.

⁸¹ “Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada”. Prólogo de *Poesía cubana del siglo XX* (Org. Jesús J. Barquet e Norberto Codina). México: FCE, 2002.

⁸² Cintio Vitier, “La aventura de Orígenes”, texto datado de 02/07/1991, e incluído no volume 4 de suas *Obras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

⁸³ Movimento surgido em 1980, somente oito anos depois é que se publicaria seu manifesto.

*automutilado pelas cirurgias coloniais.*⁸⁴ Iluminação em um plano social, porém guiada, sobretudo, por aquilo que Braulio Arenas chamava de necessidade do homem *ser dirigido, ser absorvido, ser inspirado por um representante seu que atua desde seu próprio interior,*⁸⁵ ou seja, o sentido de alteridade possibilitando magia e liberdade, como desde o princípio almejava o Surrealismo.

Liberdade que é recusa expressa a toda forma de dogmatismo, como bem salienta Aldo Pellegrini, ao dizer que se declara surrealista *pelo próprio fato de ser fundamentalmente heterodoxo e o Surrealismo não me impõe mais dogma que o da liberdade integral,* logo observando que *neste sentido não deixei de me confrontar com as opiniões de alguns surrealistas amigos.*⁸⁶ Somente essa consciência radical da liberdade é que possibilitaria a amplitude do real buscada pelo Surrealismo, e sua consequente manifestação em forma de uma linguagem renovada – Sergio Lima destaca a urgência de se *reencontrar o segredo de uma linguagem cujos elementos cessassem de se comportar como restos na superfície de um mar morto –,*⁸⁷ linguagem poética marcada pelo mergulho do homem em si mesmo, pela busca do outro a partir da imersão no próprio eu desconhecido.

Ao comentar sobre Flávio de Carvalho (1899-1973), a consistência estética, mas, acima de tudo, a integridade desse notável artista brasileiro, Claudio Willer destaca que *coragem, posição clara de recusa da ordem estabelecida, isso sim, são atributos do Surrealismo,*⁸⁸ aspectos que se completam com uma observação de Aldo Pellegrini, de que *a poesia não é explicação do que se passa no homem, é parte vivente do homem que se desprende para tornar-se objetiva e concreta, é algo que transcende os limites do homem como indivíduo.*⁸⁹ Nos dois casos era indispensável encarar o desmedido, o excesso, a investigação e prática vertiginosa de tudo quanto interligasse ser e tempo, indivíduo e sociedade. O Surrealismo encarnou, mais do que qualquer outro movimento ligado às vanguardas no século XX, essa busca pelas possibilidades do ser.

Alerto para o fato de que um estudo como este não esgota as vertentes inúmeras de manifestações do Surrealismo na América Latina, cabendo ainda mencionar, inclusive destacando aspectos como participação grupal e ação individual, filiações e identificações etc., com peculiaridades a requerer uma leitura mais alentada. Exemplo da complexidade do assunto é o que se pode

⁸⁴ Os signatários desse manifesto antilhano são Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant. O movimento em defesa da negritude, no entanto, nasce nos anos 1930, idealizado por Aimé Césaire, León-Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor.

⁸⁵ “Mandrágora: poesia negra”. Revista *Mandrágora* # 1. Santiago, dezembro de 1938.

⁸⁶ Carta a Osiris Troiani, reproduzida na revista *Capricornio* # 7. Buenos Aires, setembro de 1954.

⁸⁷ “O Surrealismo atualmente”. Revista *A Phala* # 1. São Paulo, 1967.

⁸⁸ “História subterrânea”. Revista *Cult* # 50. São Paulo, setembro de 2001.

⁸⁹ “La poesía surrealista”. Ob. Cit.

encontrar na extensa consideração do venezuelano Juan Calzadilla (1931), nome essencial à criação do grupo El Techo de la Ballena, surgido em Caracas nos anos 1960. Diz ele:

Como em todos os demais países, como outros movimentos daquele momento, nós estávamos bastante isolados. Esta é uma característica de nossa literatura, porém conservando uma afinidade que se dava não através da relação de grupos de poetas, mas sim através das influências comuns que tínhamos dos movimentos vanguardistas. Estavam ocorrendo coisas muito interessantes em Buenos Aires, ou não cessavam de ocorrer. Por exemplo, a atividade de grupos surrealistas. O grupo surrealista da Argentina foi muito forte e importante para nós, que o seguíamos com grande interesse. Tínhamos uma intensa comunicação com Aldo Pellegrini. Ele realizou a Antología de la poesía viva latino-americana, e uma das coisas que fez foi considerar El Techo de la Ballena, para que figurassem seus representantes. Aparecemos dois poetas: Francisco Pérez Perdomo e eu. Havia ao redor de Pellegrini um grupo bastante ativo de surrealistas, cujas diferenças conosco se fundavam em que não era gente comprometida politicamente. Mantinham-se bastante indiferentes e à parte em termos de preocupações do tipo social. Quando olharam para nosso país descobriram que estávamos manuseando a mesma linguagem que eles, mas com uma agressividade e uma carga de sentido que provinha da injeção que ministrava nosso clima de violência. Isto lhes parecia original e surpreendente. Um deles, Juan Antonio Vasco, que escreveu talvez o livro mais importante dentro do Surrealismo e da escritura automática na Argentina, chamado Cambio de horario, foi viver em Caracas buscando um pouco de alento e aventura. Em Caracas havia se relacionado com poetas do grupo Sardío, e depois conosco. Juan Antonio Vasco é outro vínculo com os grupos de poetas do sul. Por outro lado, há que considerar que na Venezuela foi muito importante a influência exercida por Juan Sánchez Peláez, que tem também uma origem surrealista: de certa maneira segue sendo fiel a suas origens. Sánchez Peláez teve contato com os surrealistas chilenos, em especial com Rosamel del Valle e com Braulio Arenas. Quando regressou à Venezuela em 1953, publicou seu livro Elena y los elementos, em um tom bastante surrealista onde aborda temas oníricos e a mitologia do cotidiano. Uma linguagem fulgurante por momentos, muito metafórica, porém às vezes também muito direta. Este livro causou muito impacto em todos nós, é uma ponte entre a literatura francesa, que era a que mais líamos, especialmente André Breton, e o próprio Surrealismo latino-americano, através da conexão chilena: Braulio Arenas e Rosamel del Valle. O Surrealismo chileno não teve muita influência na poesia de El Techo, mas sim sobre Juan Liscano. A influência surrealista desaparece nos últimos anos por uma falta de interesse em conceituar o trabalho. É evidente que é um método de muita importância para a formação de um poeta, e não somente em seus métodos, mas sim em seus conteúdos. Não creio que haja neste momento interesse no Surrealismo nos países sul-americanos, com exceção do Brasil. Em São Paulo

*existe um movimento de poetas surrealistas muito forte, é o único lugar onde ainda mostra coerência, porque não se pode assumir a poética de um movimento sem sua parte teórica. Temos descuidado de um aspecto que teve a poesia nas décadas passadas: definir as tendências em que se movia o poeta.*⁹⁰

Calzadilla nos dá uma síntese dos dilemas essenciais da cultura latino-americana, àquela altura, não apenas vinculados ao Surrealismo. Hoje sabemos, dentre outras coisas, que El Techo de la Ballena foi bem mais agressivo e influente nos desdobramentos da poesia venezuelana do que o grupo de São Paulo viria a representar para a poesia brasileira. Os enlaces – vasos comunicantes – que evoca em seu depoimento são sinais inquestionáveis da existência de algum diálogo, e de alguma maneira o Surrealismo não sofreu em muitos países a mesma forma violenta de silêncio ocorrida no Brasil.⁹¹

Há uma observação quando menos curiosa no sentido de que os manifestos vinculados ao Surrealismo na América Latina, de uma maneira geral, foram redigidos e assinados por uma única pessoa. O grupo de São Paulo não apresentou jamais um manifesto comum, mas antes declarações assinadas por Leila Ferraz, Sergio Lima e Paulo Paranaguá. O grupo chileno Mandrágora sempre fez questão de distinguir qual era o pensamento de Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid e Braulio Arenas. Na Argentina, Pellegrini foi o protagonista das exposições de ideias mais essenciais ligadas ao movimento. No Canadá, Paul-Émile Borduas redigiu a maioria absoluta dos manifestos e assinou vários deles sozinho. Claro que este comportamento não distingue o Surrealismo em meio a outras manifestações artísticas do mesmo período. Reflete, a meu ver, um acento no que diz respeito ao convívio de ideias, a articulação de planos comuns de ação, sem que se perca, em momento algum, a expressão essencialmente individual de uma poética. Com o Surrealismo cai por terra a noção de escola, o que requer do poeta um mergulho mais intenso nos abismos da criação.



Contrariando a prática de revistas com curta durabilidade, há dois casos que se destacam duplamente, pela combinação de atuação longa e atualidade, pois se tratam de revistas em pleno funcionamento. *Punto seguido*, em Medellín, Colômbia, existe há três décadas e já publicou 52 números. *Derrame*, em Santiago,

⁹⁰ “Confesión en voz alta”. Entrevista concedida a Claudia Antonia Arcila e Juan Manuel Roca. *Magazin Dominical*. Bogotá, s/d. Em minha correspondência com Juan Calzadilla ele não soube precisar a data de publicação da entrevista. No entanto, sua referência ao Brasil a situa no final dos anos 1960.

⁹¹ Há uma antologia poética de Juan Calzadilla publicada no Brasil: *A condição urbana* (org./trad., Floriano Martins). Santa Catarina: Ed. Letras Contemporâneas, 2005.

Chile, existe desde 1996 e amplia sua atividade editorial com a publicação de livros, catálogos e realização de exposições internacionais. *Punto seguido*, como trata de aclarar um de seus editores, o poeta Luis Fernando Cuartas, tem primado pela ausência de bandeiras de toda ordem, no que pese sua íntima identificação com o Surrealismo. Ao contrário dela, a chilena *Derrame* conforma um grupo declaradamente surrealista, muito embora não se possa a ela imputar ortodoxia alguma. A rigor são duas publicações abertas, que tratam o Surrealismo sempre com uma percepção abrangente e que vem se atualizando de modo fascinante. O que as difere é tão somente a inexistência, no caso da colombiana, de um grupo formalmente declarado como surrealista. *Punto seguido*, dessa forma, seria da mesma família da dominicana *La poesía sorprendida* e da brasileira *Agulha Revista de Cultura*. Já a *Derrame* pertence à família de sua conterrânea *Mandrágora* e da estadunidense *Arsenal/Surrealist Subversion*, do Grupo Surrealista de Chicago. Naturalmente faço aqui apenas uma rápida identificação de afinidade genética.

Punto seguido traz em sua direção um quarteto de notáveis poetas e ensaístas: Carlos Bedoya, John Sosa, Luis Fernando Cuartas e Oscar González. Segundo Fernando Cuartas, eles encontraram no Surrealismo *uma maneira libertária, um ato de amor sem precedentes, onde os objetos estavam vivos, onde a paisagem caminhava em direção aos sonhos e onde a cidade se convertia em cenário para dignificar a vida, mesmo em meio a seres que veem a paisagem, o sonho e a cidade apenas como elementos para fazer turismo nos olhos, sonho nos bancos e cidade para o opróbrio*. E segue:

*Nossa relação com o Surrealismo é uma amizade entre nubólogos e dragões; os primeiros sabem ter a cabeça nas nuvens e os pés na terra, sonho e imaginação imantada, uma relação planetária, sem metafísicas e sem deuses tutelares, todo o poder de tornar mais livre a capacidade de criar mesmo em meio à adversidade. Os segundos, os dragões, o desafio da palavra demolidora, uma sinceridade impiedosa, fogo na boca, a capacidade para contribuir à confusão geral como diria anos atrás Aldo Pellegrini, ainda hoje vigente entre nós, para não guardar água na boca e dizer o que se deve dizer com a esfinge negra do humor.*⁹²

Em 2004, comemorando os 25 anos de existência de *Punto seguido*, o quarteto organizou e publicou, através de seu selo Editorial Endymion, um volume intitulado *Madame Destino*, ideário poético da melhor presença colombiana na revista, um sinal de saúde e ousadia que destaca uma poesia de grande qualidade em seu país. *Punto seguido* tem sido uma fonte preciosa de diálogo com a criação (poesia, plástica, música) artística contemporânea, levando à cena colombiana os mais destacados nomes ligados ao Surrealismo.

⁹² Luis Fernando Cuartas (Colômbia, 1956). Correspondência pessoal, s/d. A referência que faz a *nubólogos* remete a um neologismo com base na palavra “nube” (nuvem).

Por outro lado, a chilena *Derrame*, mesmo considerando que conta apenas com oito números publicados, é uma aventura já consolidada em sua argumentação ética e estética. Sua aproximação de ambientes surrealistas em Portugal e Espanha, por exemplo, inclui tanto a exposição “*Derrame-Cone Sul ou a viagem dos argonautas*”, realizada na Fundação Eugenio Granell, quanto a edição especial do número 8 da revista dedicado ao surrealista português Cruzeiro Seixas. Graças a Aldo Alcota, a revista surge em 1996 em formato *fanzine*, e após uma primeira juventude definindo seu horizonte ela se modifica, na formação editorial, no desenho gráfico e programando uma série de homenagens que são reconhecimento lúcido da importância do grupo Mandrágora ao Surrealismo em nosso continente. Igualmente valiosa foi sua aproximação de ambientes surrealistas como o grupo *Phases*, de Paris, que tinha à frente Édouard Jaguer (1924-2006), e a revista virtual *Sonámbula*, publicada no Canadá graças à iniciativa do mexicano Enrique Lechuga.

Hoje se pode afirmar a consistência do grupo surrealista *Derrame* como uma força bastante expressiva do Surrealismo na América, que tem buscado tanto o enlace histórico de reconhecimento da importância do Surrealismo quanto a compreensão de sua atualidade, sem perder a linha do horizonte que lhe define aclimação em terras americanas. Exemplo confirmativo foi a realização, em 2009, da exposição “*El Umbral Secreto – Encuentro internacional del Surrealismo Actual*”, até o momento a mais expressiva e abrangente exposição do Surrealismo neste início de século.⁹³

Em manifesto que fazem circular em 2012, reiteram posição assumida há 14 anos e confirmam a formação atual do grupo:

O grupo surrealista Derrame declara, ante a opinião pública, que somos seguidores e difusores dos princípios do Surrealismo.

Derrame tem sido e será um coletivo inspirado no pensamento surrealista, segundo compartilham todos os surrealistas do mundo, e onde são fomentadas as mesmas lutas, objetivos e princípios.

Derrame impulsiona amizade e unidade de todos os surrealistas e busca o diálogo como ferramenta para unificar critérios e forças.

Derrame em sua totalidade e seus amigos surrealistas que vivem no Chile declaram sua oposição a qualquer instituição que sirva aos interesses da burguesia, em prejuízo da

⁹³ Cabe aqui referência a uma mais recente exposição internacional do surrealismo, realizada em fevereiro de 2016, em Cartago, Costa Rica. Sob a coordenação acertada de Amirah Gazel e Alfonso Peña, a mostra se destaca por duas razões: o fato de ser a primeira exposição na América Central e a confirmação de um projeto editorial em curso que se reforça com a referida mostra. Como observado em qualquer parte onde se realizem as exposições internacionais são essencialmente uma aclamação do mundo plástico que envolve o Surrealismo.

liberdade do povo e seu direito inalienável de sonhar, rir, amar, criar, imaginar, solidarizar-se e erguer utopias que hoje são acessíveis de se conseguir.

Derrame apoia toda luta em defesa desses altos interesses da humanidade em si, e difunde o Surrealismo como forma de obter a plena transformação do homem.

Difundimos a liberdade, o amor e a poesia, e pela mesma razão também estamos contra o Neoliberalismo opressor de muitos no mundo, como nova forma de agressão do sistema capitalista e rejeitamos todo tipo de imperialismo, ditadura ou método de governo que atente contra o ser humano.

Derrame dá continuidade ao trabalho e ideário de seus inspiradores no Chile: o grupo Mandrágora, Ludwig Zeller, Susana Wald, Roberto Matta, Harold Donoso, Stella Díaz Varín e outros, e seu apoio a todos os surrealistas do mundo que continuam com o pensamento deste Movimento que se converteu em indestrutível ao longo dos anos.

O que tem feito Derrame durante 14 longos anos é difundir o Surrealismo e ganhar o respeito daqueles que confiam em nós.

Hoje o Surrealismo está mais forte do que nunca e ninguém poderá debilitá-lo.⁹⁴



Na América Latina, a aventura do Surrealismo tem mantido uma relação clara a respeito de duas forças antagônicas: a magia e o positivismo, dialogando intensamente com a primeira e posicionando-se visceralmente contra as argumentações – que mais se assemelham a imposições – da segunda. Se em determinados momentos a poesia – essa *mística da realidade*, no dizer de Pellegrini⁹⁵ – avança e rompe com os diques do conformismo, em outros enfrenta uma evidência reacionária estabelecida que lhe impõe uma condição inaceitável de marginal ou excêntrica.

A idealização de um continente mágico não corresponde à nossa realidade. A América é tão diversa que nem mesmo o Surrealismo conseguiria cumprir a função de um denominador comum. Ao considerar o que diz Josefina Plá (1903-1999), quando aborda a interferência das vanguardas na tradição literária paraguaia, no sentido de que *a história devorou a literatura*,⁹⁶ entende-se que há uma

⁹⁴ Manifesto assinado por Aldo Alcota, Miguel Ángel Huerta, Rodrigo Hernández Piceros, Rodrigo Verdugo, Magdalena Benavente, Roberto Yañez, Carlos Sedille, Braulio Leiva e Enrique de Santiago.

⁹⁵ “Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles”. Revista *Poesía=Poesía* # 9. Buenos Aires, agosto de 1961.

⁹⁶ A observação de Josefina Plá foi citada por Hugo Rodríguez Alcalá em “El vanguardismo poético en el Paraguay” (University of California, 1967), considerando que *a história exercia um sortilégio funesto porque o passado importava mais que nada*. Paraguai e Bolívia, durante todo o período das vanguardas, estiveram às voltas com uma série de confrontos que buscavam uma definição territorial de suas fronteiras,

intimidade a ser percebida em cada uma dessas relações entre tradição e ruptura, de tal maneira que não se trata aqui de estabelecer uma história do Surrealismo, mas sim uma leitura de sua permanente continuidade.

Refiro-me a continuidade, sobretudo pensando naquela parcela de poetas que segue atuante, confirmando que no Surrealismo não interessaria tanto a projeção de talentos individuais quanto a afirmação de uma maneira de ser. Evidente que não encerram a história. O que trazem consigo é a ideia incansável da necessidade de se buscar o essencial na natureza humana. E a natureza humana é de um desacerto tal que talvez somente o Surrealismo adentraria o mistério de sua invisibilidade. Trata-se, afinal, de sair a buscar uma realidade sem limites. Dizia Pellegrini que *o surrealista não se resigna, é essencialmente inconformista, e partindo do princípio de que a fonte de todo conhecimento está no interior do homem, submerge no próprio espírito, atravessando o plano racional, e ali, no mais fundo de seu eu, encontra o mundo.*⁹⁷

O editor argentino Javier Cófreces (1957) observa: *O Surrealismo permite aos poetas valer-se, primordialmente, dos poderes transbordantes do inconsciente e do amor e, por isso mesmo, do humor, do erotismo e do sonho, até demandar liberdades a toda prova, incorporando motivos insuspeitos para procurar a inervação da palavra. O automatismo, a ambiguidade sintática e o desenfado semântico são alguns dos recursos que denotam essa vontade.*⁹⁸ Uma errônea leitura cronológica do Surrealismo por vezes pode confundir este sentido de um despertar permanente que tanto o caracteriza. Tudo leva a crer que a grande confusão venha dessa zona indefinida que mescla filiação e identificação, espécie de cortina de fumaça que serve a interesses de ângulos inúmeros. Como a discussão em torno da criação artística acaba sendo muito centrada na biografia do artista, caberia perguntar se um Salvador Dalí ou um Octavio Paz são surrealistas ou não. Um crítico como Ángel Pariente, por exemplo, admite que haja um momento na vida de alguém que possa estar ligado ao Surrealismo, apenas um momento. Havendo ou não filiação, inclusive. Inesgotável, portanto, o tema.

consequentemente interferindo não apenas em um ambiente político, mas na própria conformação espiritual de cada país.

⁹⁷ “El huevo filosófico”. Revista *A Partir de Cero* # 2. Buenos Aires, dezembro de 1952.

⁹⁸ Javier Cófreces, *Siete surrealistas argentinos*. Ob. Cit.

Visões da névoa: Brasil⁹⁹

Em agosto de 2001, escreveu o jornalista Sérgio Augusto (1942) que *dois dos mais notórios apóstolos do Surrealismo no Brasil, Ismael Nery e Murilo Mendes, não só acreditavam em Deus como iam à missa aos domingos – onde vez por outra comungavam ao lado de um ou outro comunista, pois não há limites para o absurdo neste país irremediavelmente surreal. Lembrava ainda Sérgio Augusto que, de qualquer modo, nosso maior pensador católico, Alceu Amoroso Lima (1893-1983),¹⁰⁰ nem esperou a tinta do primeiro manifesto de Breton secar direito para excomungá-lo.¹⁰¹*

Temos assim uma ambientação da complexidade que seria a presença do Surrealismo em terras brasileiras. Não são raros os momentos em que Surrealismo e catolicismo protagonizaram alguma polêmica em nossa cultura. Quando em 1934 Flávio de Carvalho (1899-1973) teve tanto uma exposição quanto a montagem de uma peça interditadas pela polícia, declarou, como recorda Rui Moreira Leite (1957), que *católicos tradicionalistas teriam sido os responsáveis pela intervenção da Delegacia de Costumes, tanto no Teatro da Experiência quanto na exposição à rua Barão de Itapetininga.*¹⁰² E o crítico Carlos Lima (1945) chega a afirmar que *em Ismael Nery, Jorge de Lima e Murilo Mendes vemos a influência surrealista se dissolver em um catolicismo radical, que pretendia restaurar a poesia em Cristo, concluindo enfaticamente que todos três são grandes artistas, mas não têm nada a ver com o Surrealismo!*¹⁰³

Não resta dúvida quanto ao fato de que vivemos em um país católico, mesmo considerando as oscilações desse catolicismo nos dias de hoje. Contudo, isto não quer dizer que não tenha se verificado, entre nós, a presença do Surrealismo. Significa apenas que seus obstáculos foram de natureza distinta daqueles encontrados em outros países, o que resulta em uma aclimatação igualmente distinta. Basta pensar no quanto o Surrealismo era repudiado por Alceu Amoroso Lima e na conseqüente maneira como esse repúdio interferiu na formação de

⁹⁹ Conferência dada na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, novembro de 2003. Posteriormente incluída em *Escolas literárias no Brasil* (coord. Ivan Junqueira). 2 tomos. Rio de Janeiro: Edições Academia Brasileira de Letras, 2004. Texto consideravelmente ampliado para o presente volume. Posteriormente foi publicado em isolado, mantendo o título, pela Sol Negro Edições (Natal, 2019).

¹⁰⁰ Alceu Amoroso Lima adotou desde cedo o pseudônimo Tristão de Atahyde.

¹⁰¹ “Surrealismo, uma loucura que não deu muito certo no Brasil”. Caderno 2, jornal *O Estado de S. Paulo*. 18/08/2001.

¹⁰² “Flávio de Carvalho, artista plástico e animador cultural”. Disponível na Web, no portal virtual da University of Essex.

¹⁰³ “Vanguarda e utopia – Surrealismo e modernidade no Brasil”. Revista *Poesia Sempre* # 9. Rio de Janeiro, março de 1998.

nossa cultura. Acrescente-se a isto que o Modernismo no Brasil era pautado por duas ações estratégicas peculiares, o sequestro da realidade cultural em Mário de Andrade (1893-1945) e a antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954). Ambos ficaram a dever em honestidade intelectual no sentido de fazer referências às fontes onde foram tecer suas bandeiras essenciais. *A escrava que não era Isaura*, de Mário de Andrade, traça um percurso de identificações com as preocupações essenciais do Surrealismo e, no entanto, como bem recorda Carlos Lima, não há ali *nenhuma palavra sobre Breton que, no mesmo ano em Paris, publicava o primeiro manifesto do Surrealismo e fazia de Rimbaud o ponto de partida de uma nova poética que juntava poesia e utopia*. E logo complementa Carlos Lima que *ele, Mário, tinha chegado às mesmas descobertas, àquilo que ele chamou de polifonia poética*.

Breton e Mário de Andrade tinham pensamentos opostos acerca da analogia, por exemplo. O que em um era pleno exercício de liberdade, no outro não passava de mera substituição da *coisa vista pela imagem evocada*, constituindo-se assim, a analogia, segundo Mário, em *um dos maiores perigos da poesia modernista*. Ele, Mário, manifestou-se acerca da beleza apenas compreendendo a distinção existente entre o *belo artístico* e a *beleza da natureza*, jamais percebendo a condição convulsiva que lhe indicara Breton. Havia, no geral, certo acanhamento em nossa ruptura, em nossa transgressão.

Evidente que não se encontra aí o impedimento único para um diálogo mais franco entre Surrealismo e a elite cultural no Brasil. Vencida uma primeira etapa, os anos iniciais do Modernismo, vemos aos poucos se desvanecerem aqueles princípios cosmopolitas e internacionalistas que de alguma maneira norteavam a aventura modernista. A rigor, o ponto central desse desvanecimento seria a implantação de uma ideologia nacionalista. Como recorda Wilson Martins (1921-2010), *a consciência nacionalista foi a atmosfera em que se envolviam todos os espíritos, a partir de 1916: é para o nacionalismo que enveredará o Modernismo logo depois da Semana de Arte Moderna, passado o seu instante cosmopolita*.¹⁰⁴ Do nacionalismo exacerbado, por exemplo, do grupo Anta, ao regionalismo, que era um retorno à literatura realista, não houve propriamente um salto, mas antes uma profunda identificação. O que poderia ser visto como uma trajetória estética, fica melhor entendido quando atentamos para as palavras de Valentin Facioli (1942), ao situar que *a intersecção da política nacionalista do Estado, com a força difusa, mas presente em quase todos os níveis da vida cultural letrada, do positivismo, mais o peso extraordinário da Igreja Católica conservadora e mais a simpatia do Partido Comunista, operou uma mudança significativa de rumos na arte moderna no Brasil a partir de 1930*.¹⁰⁵ Considerando todos estes aspectos, cabe ainda acrescentar que os vínculos estéticos estabelecidos pelo Modernismo

¹⁰⁴ Wilson Martins, *A ideia modernista*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 2002.

¹⁰⁵ “Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil”. Conferência proferida no colóquio *Surrealismo Nuevo Mundo*. Buenos Aires, outubro de 1992.

no Brasil foram muito mais fortes em relação ao Futurismo e ao Cubismo, do que propriamente em relação ao Surrealismo. Este foi penetrando em nossa cultura de forma indireta, tendo como pontos de costura tanto as afirmações de Flávio de Carvalho, Jorge de Lima, Aníbal Machado, quanto as simpatias de Pagu e Murilo Mendes e, posteriormente, a participação mais entranhável de Maria Martins. Talvez se nos concentrássemos melhor nesses nomes encontraríamos um relevante ponto de defesa não exatamente de uma influência do Surrealismo, mas antes – e este é um aspecto que me parece sempre mais substancial – de um diálogo entre partes, pois, como salienta Valentin Facioli, *o Surrealismo nos enriqueceu e nós o enriquecemos*. De outra maneira estaríamos aqui apenas tratando de um predomínio, o que não interessa nem ao Surrealismo nem à cultura em seu aspecto geral.

De qualquer forma, é preciso ter em conta a observação de Belén Castro Morales, no sentido de que, se *o Surrealismo contribuiu para o encontro do artista americano com os estratos profundos dele próprio, este viu muitas vezes que não necessitava filiar-se a um movimento forâneo quando podia desenvolver com amplitude e complexidade uma leitura pessoal de seu entorno*.¹⁰⁶ É bastante razoável o que nos diz a ensaísta espanhola, sobretudo se pensarmos em casos como os do chileno Humberto Díaz-Casanueva (1907-1992), do venezuelano Vicente Gerbasi (1913-1992) ou do colombiano Jorge Gaitán Duran (1924-1962), que souberam reconhecer acentuada influência do Surrealismo em sua poética sem, no entanto, vincularem-se formalmente ao mesmo. Naturalmente esta é uma posição destoante de uma recusa preconceituosa ao Surrealismo ou, o que é ainda pior, o comportamento discricionário amparado em chamar para si uma ventura que não lhe é de todo própria.

Caso distinto de Mário de Andrade foi o de Oswald. Este propiciou inúmeras polêmicas, quase que por compulsão. A busca das *fontes puras do primitivismo*, ele entendia como possibilidade única de despír a arte de *convencionalismos e sofisticções*. Tento entender a ideia de convencional, mas penso a que tipo de sofisticação nos teria levado o Futurismo tão cultuado por ele. Claro que agia provocativamente ao dizer dos poetas que o sucederam: *são todos superiores a mim*. É a própria escritura paródica que perseguia na poesia implicava ao menos em uma busca de sofisticação estilística. Curioso é observar que, nos anos 1950, despertavam a atenção de Oswald novos poetas como Thiago de Mello e Geir Campos – o mesmo Oswald que considerava Lêdo Ivo *um caso típico do soldado do Exército do Pará*. Evidente que a natureza ciclôtimica do autor do Manifesto da Poesia Pau-Brasil obscurecia qualquer confiança que se pudesse ter em suas declarações. Mesmo assim, recordo aqui duas entrevistas em que comenta acerca de Futurismo e Primitivismo. Na primeira, destaca: *Em 1918, eu fui à França e trouxe*

¹⁰⁶ “El Surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad”. Revista *La Página* # 11 y 12. Tenerife, 1993.

de lá o Manifesto de Marinetti. Em 1922, Mário de Andrade tinha em casa todos os futuristas italianos. Adiante dispara:

Quando Mário de Andrade publicou a Pauliceia Desvairada, aquilo me pareceu, apesar do nosso estado de espírito, uma novidade. Novidade absoluta. É que Mário escondia de nós, avaramente, os futuristas italianos que ele possuía... Depois, quando conhecemos também os futuristas italianos, a impressão de novidade permaneceu, por que Mário nunca foi homem de macaquear. Os futuristas italianos deram-lhe o modelo formal, do qual ele se aproveitou para fazer a sua própria experiência estética. Além de tudo, eu que nunca soube fazer versos medidos vi ali a minha oportunidade de fazer poesia. Era a poesia libertada. De Pauliceia Desvairada nasceu o meu Pau-Brasil. Mas nasceu por oposição.¹⁰⁷

Na segunda entrevista, já mais sobriamente recorda:

Trouxe para cá essa vontade de renovação que grassava intensamente na Europa e procurei atrair os intelectuais não empedernidos nas velhas correntes estéticas para um movimento sério que nos conduzisse para novos rumos. E devo dizer mais: que, embora intimamente ligados ao pensamento francês dominante, instalamos aqui uma revolução estética que se pode chamar de colateral do movimento francês, porquanto teve seus rumos originais. Quando cheguei da Europa, me perguntavam se eu seria futurista, surrealista, dadaísta ou que outra denominação me calhasse aos anseios renovadores. Não fui nada disso, procurei uma geografia para os meus rumos estéticos, que foi precisamente o Primitivismo.¹⁰⁸

Talvez caiba dizer que a grande obra do Futurismo são os manifestos. Marcel Duchamp foi quem mencionou que o Futurismo era *um impressionismo do mundo mecânico*,¹⁰⁹ ou seja, aquela coisa da retina funcionar como *uma inesgotável fonte de prazer* que, no dizer de Max Ernst (1891-1976), caracterizava o Impressionismo, vale para o Futurismo, desde que pensemos que os futuristas tinham olhos apenas para um mundo mecânico (*Escutar os motores e reproduzir seus discursos*). Agora, também Mário de Andrade foi um notável autor de manifestos. Indagaríamos então: tanto em um caso como no outro, quanto se adotou pra valer,

¹⁰⁷ “Oswald de Andrade explica por que a Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo”. Entrevista concedida a Heráclio Dias. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24/01/1954.

¹⁰⁸ Esta é considerada a última entrevista dada por Oswald de Andrade, publicada no *Diário de São Paulo*, 21/11/1954. Texto incluído em *Os dentes do dragão* (Org. Maria Eugenia Boaventura), o volume de suas *Obras Completas* que reúne todas as entrevistas. São Paulo: Editora Globo, 1990. Não há referência ao nome do autor da entrevista.

¹⁰⁹ Citado por Ángel Pariente em *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

em matéria de fazer coincidir com a ação o discurso dos manifestos? Não esquecer ainda um lúcido entendimento de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), em passagem de uma entrevista:

*O Futurismo de Marinetti está fazendo na nossa literatura o papel do positivismo na engraçada filosofia republicana ou que outro nome tenha que nos felicita. Só existe nesta terra onde os pássaros gorjeiam diferente. Só aqui é levado a sério. Só aqui ainda arranja discípulos. Só aqui.*¹¹⁰

E logo em seguida dispara, sintetizando um dilema que ele destaca naquele momento, mas que se repete ao longo de nossa história: *De um lado, pois, exuberância livresca; de outro, ignorância frondosa. Dois males do modernismo brasileiro.*

A propósito de provocações, menciono aqui uma afirmação de Claudio Willer de que *hoje, deve-se deslocar o foco da militância por vezes episódica para uma configuração de obras pautadas pela riqueza imagética e pelo exercício da liberdade de imaginação, cuja recepção é prejudicada pelo filtro de uma espécie de cartesianismo poético brasileiro.*¹¹¹ Dei propositalmente um salto no tempo, apenas para compreendermos que, se considerados os obstáculos referidos ao início, a militância não foi tão episódica. Havia um paralelismo de ações – sobretudo no que diz respeito às artes plásticas e à ambientação da psicanálise e sua relação com a criação artística envolvendo crianças e loucos –, que não estampava uma cumplicidade explícita com o Surrealismo, mas que era claramente uma decorrência do mesmo. Exemplo disto é possível encontrar na publicação de um livro como *A expressão artística dos alienados*, em 1929, de Osório César,¹¹² ou ainda no vínculo, distinto entre si, que tiveram com essa nova atividade artistas como Tarsila do Amaral e Lasar Segall.



Há inúmeros aspectos a serem verificados quando se está a desenhar um mapa das atividades afins ao Surrealismo na cultura brasileira. Valentin Facioli salienta que *o Surrealismo foi percebido logo em 1924 por um grupo que se reuniu no Rio de Janeiro em torno da revista Estética, que publicou apenas três números e desapareceu em 1925. Os dois jovens editores, Prudente de Moraes Neto, e Sérgio Buarque [de Holanda], defenderam o Surrealismo e polemizaram contra seus detratores, que já apareceram quase instantaneamente,*

¹¹⁰ “Entrevista a Antônio de Alcântara Machado”, concedida a Peregrino Júnior. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 03/07/1927.

¹¹¹ “História subterrânea”. Ob. Cit.

¹¹² Osório César (Paraíba, 1895-1979). Psiquiatra brasileiro, o livro *A expressão artística nos alienados (contribuição para o estudo dos símbolos na arte)* foi publicado em São Paulo, em 1929.

entre eles o crítico católico Tristão de Athayde.¹¹³ Também Sergio Lima faz menção à aparição polêmica da revista *Estética* em 1924 e a publicação na mesma do manifesto pelos direitos do sonho, de Sérgio Buarque de Holanda. Trata-se de uma afirmação quando menos curiosa, pois revendo os três números de *Estética* não é possível localizar o citado manifesto. Graça Aranha (1868-1931) faz menção ao fato de que *não há cultura coletiva no Brasil*, e evoca o empenho dos editores da revista em *modernizar, nacionalizar, universalizar o espírito brasileiro*. Neste mesmo número inaugural, Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) aborda a falta de tradições nas jovens culturas americanas, logo concluindo que *resta ao homem americano, e ao brasileiro em particular, a imaginação estética criada no inconsciente mítico, onde ainda não foi de todo eliminado o terror cósmico*.¹¹⁴ Não me parece que em nenhum dos casos se possa falar de uma defesa explícita do Surrealismo, ainda mais se pensarmos que Prudente de Moraes Neto (1904-1977), no terceiro e último número da revista, refere-se à escritura automática como uma moda passageira.

O tema, no entanto, tem assumido um preocupante ar de verdade, requerendo observá-lo com maior detalhamento. Em entrevista datada de 2001, o crítico Robert Ponge menciona que, *no Brasil, em 1925 (talvez antes), Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda já realizavam experiências de escritura surrealista*,¹¹⁵ isto sem dar um único exemplo. O mesmo autor, em ensaio publicado em 2004, menciona uma entrevista de Buarque de Holanda em que este declara que, juntamente com Prudente, escreveram *cartas surrealistas, conforme a receita de Breton*. Ao contrário de Sergio Lima e Valentin Faccioli, Ponge pelo menos esclarece que textos dessa natureza jamais foram publicados na revista que ambos dirigiam.

Segundo o próprio Prudente de Moraes Neto, seu primeiro texto surrealista foi publicado em dezembro de 1925 no jornal *A noite*. Em 1927, outra de suas narrativas surrealistas causa uma breve polêmica, ao ser publicada na revista *Verde*, de Cataguases. Esta narrativa se intitulava “Aventura”. Como recorda Cecília de Lara, em livro que recolhe a correspondência de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes Neto, *efetivamente, Prudente escreveu a narrativa experimental “Aventura”, quando o Surrealismo, chamado super-realismo na época, dava seus primeiros passos. Tais experiências de Prudente de Moraes Neto deram o que falar, mesmo entre os membros do grupo modernista*.¹¹⁶ Certamente seu maior opositor seria Mário

¹¹³ “Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil”. Ob. Cit.

¹¹⁴ “Um homem essencial”. Revista *Estética* # 1. Rio de Janeiro, setembro de 1924.

¹¹⁵ “Robert Ponge: o Surrealismo na América Hispânica e no Brasil”, entrevista concedida a Luciana Hidalgo. *Agulha Revista de Cultura* # 18/19. Fortaleza/São Paulo, novembro-dezembro de 2001.

¹¹⁶ Cecília de Lara. *Pressão afetiva e aquecimento intelectual. Cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes Neto*. São Paulo: Lemos Editorial/EDUC – Editora da PUC/Editora Giordano, 1997. Cartas e notas referidas em seguida constam desta mesma

de Andrade. Em carta datada de 06 de dezembro de 1927, que ele próprio denominara de *carta super-realista*, referindo-se à repercussão de “Aventura”, assim escreve Alcântara Machado a Prudente de Moraes Neto: *O Mário rompeu às quatro horas da tarde entre autos, protestos e ações de manutenção de posse equilibrando maxixamente o Clã do Jaboti. Contou que teve a mesma ideia, virou Breton, escreveu para você superrealisticamente.* Síntese esclarecedora do tema encontramos na já referida Cecília de Lara:

“Aventura” levantou a discussão sobre o Surrealismo. Diz M. de Andrade: Minha carta foi uma blague divertida cheia de simpatia, mas foi, confesso, incontestavelmente um aviso. Na realidade, M. de Andrade combate o Surrealismo porque ele não adianta e porque não ajuda, pois acreditava que o Brasil precisava de uma arte de caráter interessado. Mas Prudente continuou defensor do Surrealismo, pois, passados mais de 50 anos, afirma em entrevista com evidente orgulho: Os primeiros textos surrealistas no Brasil foram os meus. Apliquei a técnica da escrita automática e cita como primeira experiência “Sinal de alarme”, publicada em *A noite, Mês Modernista*. Também em entrevista nesse mesmo estudo, SBH [Sérgio Buarque de Holanda] lembra que: A ideia de Prudente é do Surrealismo: expressão, sem necessidade de comunicação. Escreveu cartas quilométricas sobre essa questão, que devem estar no arquivo do Mário.

Estética não era a favor do Surrealismo, embora também não fosse contrária a este movimento. Era, isto sim, quase que de toda alheia ao mesmo. Não digo com isto que seus editores não soubessem da existência do Surrealismo, mas sim que ali não trataram do tema, exceto de forma indireta e em dois únicos momentos. Em *Estética* # 2, Prudente de Moraes Neto, em ensaio intitulado “Sobre a sinceridade”, cita o Surrealismo – por ele tratado de *superrealismo* – ao refletir sobre o tema da personalidade na literatura, tema este estudado por Benjamin Crémieux (1888-1944) na *Nouvelle Revue Française*. Observando a personalidade pela lente da sinceridade, o editor de *Estética* acaba por concluir que a exploração do inconsciente, no Surrealismo, pode ser vista como um excesso de sinceridade, e afirma: *Os superrealistas serão sinceros demais, como o homem que passou por cima do cavalo e caiu do outro lado* montou demais.¹¹⁷

Na edição seguinte, Sérgio Buarque de Holanda, em artigo intitulado “Perspectivas”, refere-se ao texto de Prudente lembrando que a realidade pode ser procurada sob diversos prismas, seja o da sinceridade, da esperança, da

edição. A entrevista com Sérgio Buarque de Holanda, por sua vez, encontra-se no livro de Maria Célia de Moraes Leonel, *Estética e o Modernismo*. São Paulo, Hucitec/Pró-Memória/INL, 1984.

¹¹⁷ *Estética* # 2. Rio de Janeiro, janeiro-março de 1925.

recordação, do sonho. Em seu texto, Buarque de Holanda destaca a perspectiva do sonho, como mecanismo de confissão ou *expressão dos [nossos] sentimentos mais profundos*. Diz ele:

*Hoje mais do que nunca toda arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. Resta-nos, portanto, o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só à noite enxergamos claro.*¹¹⁸

Não me parece, em nenhum dos casos, que houvesse uma manifestação de adesão ao Surrealismo. Nem mesmo uma simpatia explícita. Quando, em 1974, se publica uma edição fac-similar dos três números de *Estética*, a apresentação é feita por Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes Neto, onde deixa clara a aspiração estética da revista:

*Precisávamos optar por um modelo para a revista. O gosto sempre seguro de Sérgio Buarque de Holanda indicou o modelo inglês da revista de T. S. Eliot: The Criterion. Era o que gostaríamos de ter seguido.*¹¹⁹

Não somente Pedro Dantas não se refere ao Surrealismo nessa apresentação, como também, nas 40 páginas preparadas por Mário Camarinha da Silva, sob o título “Glossário de homens e coisas da *Estética*”, espécie de roteiro de produção da revista, não se menciona uma única vez sequer o termo Surrealismo.

Este tipo de acréscimo a uma situação que não coincide com a realidade dos fatos é tão danoso à construção de uma historiografia quanto seu revés, a não-menção a aspectos reais, de que pode ser exemplo a leitura quase sempre parcial que é feita da poética de Jorge de Lima (1895-1953), sem considerar corretamente sua identificação com o Surrealismo, manifesta não somente em sua poesia, mas também na série de colagens que resultou na publicação de *A pintura em pânico*, em 1937. No Brasil preferiu-se o termo foto-montagem ao invés de colagem, e Mário de Andrade apressou-se em dizer, em 1939, que esta técnica *não deve ser apenas uma variedade de poesia sobrerrealista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético*. O próprio Murilo Mendes, companheiro de Jorge de Lima nesta e em outras realizações, ao prologar este livro afirma que *o movimento surrealista*

¹¹⁸ *Estética* # 3. Rio de Janeiro, abril-junho de 1925.

¹¹⁹ *Estética 1924/1925*. Edição fac-similar. Apresentação por Pedro Dantas. Glossário por Mário Camarinha da Silva. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo,¹²⁰ mas em momento algum afirma um vínculo direto entre Jorge de Lima e Surrealismo. Isto nos leva diretamente ao *Surrealismo à moda brasileira*, maneira encontrada por Murilo Mendes para definir sua identificação com o movimento. No entendimento de Valentin Facioli, *nas condições brasileiras da época, a liberdade de escolha possível e plausível limitava-se, pois, à escolha de técnicas artísticas e seus efeitos, como opção particularizante e parcial de estilo artístico, o que era melhor que nada e interferia no modo de produção de sentido, mas bem pouco diante das possibilidades abertas pelo Surrealismo como intervenção nas condições sociais de produção, circulação e recepção da obra artística erudita.*¹²¹ Ora, este *melhor que nada* aos poucos vai se deixando acentuar como traço essencial do perfil sociocultural brasileiro, cujos danos verificamos ainda hoje na quase absoluta falta de compromisso diante de toda ou qualquer situação.

Vejamos mais detalhes. Murilo Mendes publicou uma série de artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*, na década de 1940, onde esclarece, ao tratar especificamente de Ismael Nery, as dúvidas eventuais acerca dessa insólita relação entre Surrealismo e cristianismo. Vejamos uma passagem em que se refere ao perfil dos intelectuais brasileiros na época:

*Os intelectuais eram, na grande maioria, agnósticos, comunistas ou comunizantes. Mesmo muitos com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano. A religião aparecia-nos como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica. Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga ideia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o Surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.*¹²²

É neste momento que surge o conceito de *Essencialismo*, doutrina singular evocada por Ismael Nery e que se caracterizava, dentre outros motivos, por uma *alergia à desproporção*, no dizer de Murilo Mendes:

¹²⁰ “Nota liminar”, prólogo de *A Pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

¹²¹ “Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil”. Ob. Cit.

¹²² Artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 01/07/1948, cuja série foi posteriormente reunida em livro, *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

O espírito do homem moderno caracteriza-se, sobretudo, pelo cansaço que tem das pesquisas inúteis; qualquer ideia de inutilidade nos repugna, sobretudo hoje, em que descobrimos que poderemos usar toda a ciência acumulada pelos homens de outras épocas, com a seleção inconsciente de um sistema de vida para fundarmos o domínio da pura consciência e da razão, pois já podemos dizer que o campo experimental da vida foi todo explorado, se bem que não esgotado. Se estudarmos a vida de um homem veremos que toda parcela de adiantamento moral foi obtida em período em que ele conseguiu harmonia entre sua vida e a vida exterior, produzindo isto a sensação da felicidade. Não pode haver felicidade quando se nota desarmonia de ritmo entre a vida interior e a exterior, por isto será inútil uma filosofia que nos ensine justamente a controlar estas velocidades.¹²³

Esta harmonia entre vida interior e exterior dá ao pensamento – e, por extensão, à poética de Murilo Mendes um caráter mais amplo do que a simples conversão a um modelo religioso, e evidentemente contribuía para a busca, no homem, de conhecimento e reconhecimento de suas mais extremas possibilidades. Ao comungar com as ideias de Ismael Nery, Murilo o faz consciente de que o caminho que estava desbravando não encontrava refúgio no Surrealismo ou no formalismo da tradição lírica brasileira, possivelmente nos dois casos por igual motivo, o de entender a ambos como exemplos de desproporção, segundo ele, a ausência de uma *sabedoria harmônica*. A respeito de Breton, disse certa vez que *era obsedado pela ideia da descoberta da coisa mágica, do sobrenatural na vida cotidiana; grato a Huysmans cujos livros muito o ajudaram a progredir neste terreno, e a quem ele chamou o mais estrangeiro de meus amigos, se bem que por outro lado tantos motivos os separassem, já que o autor de Lá-Bás era católico*.¹²⁴

Murilo Mendes foi amigo de muitos surrealistas, especialmente dos artistas plásticos, e, ao escrever sobre alguns deles, jamais deixou de afirmar suas ideias acerca do Surrealismo. Além do espírito duro de Breton, para o brasileiro menos tolerante e eclético que o seu próprio, dois outros aspectos no movimento francês incomodavam o autor de *Mundo enigma*. O primeiro deles encontramos na recordação que tem de seu encontro com Max Ernst: *orientada a conversa para o Surrealismo e sua missão de vanguarda entre as décadas 20 e 30, o pintor vai resumindo as dificuldades que teve com o grupo, até a ruptura definitiva, em 1938, quando alguém, credenciado, procurou-o com o fim de informá-lo que, por motivos políticos, cada surrealista devia empenhar-se em sabotar por todos os modos possíveis a poesia de Paul Éluard*.¹²⁵ O segundo aspecto, o encontramos em um texto seu sobre René Magritte:

¹²³ Mais um dos artigos da série referida, este com data de 30/07/1948.

¹²⁴ “André Breton”, em *Retratos-relâmpagos*, 1ª série. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

¹²⁵ “Max Ernst”. *Retratos-relâmpagos*. Ob. Cit.

*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 uns vinte anos atrás Breton procedeu em Nova York 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.*¹²⁶

Ou seja, os excessos na postura iconoclasta de muitos surrealistas, juntamente com o método do automatismo convertido em religião – segundo o poeta brasileiro, aí residia o *desleixo artesanal surrealista* –, seriam razões suficientes para que Murilo Mendes mantivesse sempre certa reserva em relação ao movimento. Observados estes aspectos, é possível entender muito bem sua famosa frase que no ambiente intelectual brasileiro soou como uma rejeição ao Surrealismo. Reproduzo aqui a frase em seu contexto, para que fique melhor compreendida. Em texto escrito em face da morte de Breton, ao recordar seus encontros – em 1952 e 1953 – com o poeta francês, nos diz:

*Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o Surrealismo. Para mim foi mesmo um coup de foudre. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em full time? Nem o próprio Breton. Abracei o Surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava; além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos dispare. Tratava-se de explorar o subconsciente; tratava-se de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o – muito tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos Entretiens avec Francis Crémieux faz justiça ao Surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos.*¹²⁷

Todo este texto é muito rico e esclarecedor da afinidade que tinha o poeta brasileiro com o Surrealismo em si, cuidando apenas de explicar certas recusas de sua parte em aceitar a íntegra da cartilha, com seus excessos desnecessários. Destaco aqui a observação com que Murilo Mendes inicia o texto, tema que será muito valioso em um capítulo seguinte deste livro: *Fui hoje enterrar André Breton no*

¹²⁶ “René Magritte”. *Retratos-relâmpagos*. Ob. Cit.

¹²⁷ “André Breton”. *Retratos-relâmpagos*. Ob. Cit.

*cemitério de Les Batignolles onde avistei um numeroso grupo de beatniks saudando pela última vez o beatnik por excelência. Luminoso entendimento – mesmo sem perder de vista sua voltagem irônica – que se encaixa à perfeição com outra reflexão: O Surrealismo foi a reta de chegada do processo intentado ao realismo, processo este que sofreu muitas metamorfoses, gerando grupos e escolas que só na aparência se opunham.*¹²⁸ O registro do Surrealismo na América está configurado, essencialmente, por esta coincidência opositiva. Diante disto, e observando a obra poética de Murilo Mendes, livros como *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944), e *Mundo enigma* (1945), não resta dúvida quanto a apontá-lo como um dos mais surrealistas dentre todos os poetas brasileiros em qualquer época.

Acerca de *O visionário*, recorda Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), que ali o clima é o das parábolas surrealistas em que cada verso é um quadro de Chagall, uma invenção de Picabia, um sonho de Max Ernst, um caligrama de Apollinaire”, e o próprio Murilo Mendes, ao referir-se a outro de seus livros, *A poesia em pânico* (1938) – que Stegagno Picchio considera um dos poucos exemplos daquele ‘surrealismo lúcido’ que, num certo sentido, separa a experiência modernista brasileira da francesa e em geral da hispano-americana, observa:

*Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de captar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano etc., palavras extraídas tanto da Bíblia quanto dos jornais, procurando mostrar que o social não se opõe ao religioso.*¹²⁹

Retornando ao aspecto religioso, cabe ainda esclarecer alguns pontos. Diz Sergio Lima, ao tratar deste tema, que a controversa conversão religiosa desses dois poetas – Murilo e Jorge de Lima –, a partir de 1934, não exclui tudo o que escreveram e produziram nos anos anteriores,¹³⁰ observação que carece de aprofundamento, ainda mais se considerada a reflexão levada a termo por Claudio Willer:

Em Murilo Mendes, o rótulo de poeta católico reduz o alcance de uma lírica plural, na qual se encontra o que houve de inovador em seu tempo, com uma linha evolutiva, da poesia em Cristo de Tempo e eternidade, escrita como se fosse para substituir a oração, até o ganho em síntese e vigor de As metamorfoses, de 1944. Jorge de Lima, inequivocamente um poeta de etapas na criação, apresenta reflexões sobre a poesia no Livro de sonetos

¹²⁸ Um dos últimos artigos da série acima referida, este com data de 15/10/1948.

¹²⁹ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, 4 volumes (org. Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. As palavras de Murilo Mendes, citadas por Stegagno Picchio, são de uma entrevista sua ao *Jornal do Brasil*, concedida em 1959.

¹³⁰ “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”. Ob. Cit.

*afins a ideias surrealistas: Não procureis qualquer nexos naquilo / que os poetas pronunciam acordados, / pois eles vivem no âmbito intranquilo / em que se agitam seres ignorados. No empreendimento máximo da poesia hermética e cósmica, Invenção de Orfeu, reitera a ideia do poeta sonâmbulo, que desce a um mundo originário, arquetípico e pré-verbal: Pra unidade deste poema, / ele vai durante a febre. Seus transe, despertando no meio da noite para escrever, foram fatos biográficos (quem me falou dessas ocorrências foi Lúcio Cardoso, fonte autorizada pela amizade de ambos). Demonstram fidelidade à inspiração, realizando a frase de Octavio Paz: O poeta não se serve das palavras. É o seu servidor. Tendo abraçado o catolicismo, foi mais fundo, até a religiosidade primordial, pagã, indissociável do seu apelo ao telúrico.*¹³¹

Diante da leitura de Willer não é possível concordar com Sergio Lima, bastando pensar que são posteriores a 1934, tanto *Invenção de Orfeu* quanto, sobretudo, *A pintura em pânico*, o volume das fotomontagens.¹³² É de se lamentar que este livro tenha caído em completo esquecimento. Em 1987, surge uma edição das colagens de Jorge de Lima encontradas no acervo de Mário de Andrade, em primorosa organização de Ana Maria Paulino. Em estudo que lhe dedica, ao final do volume, Paulino destaca, em Jorge de Lima, a *procura de novos meios para transmitir sua sensibilidade e penetrar as regiões misteriosas do inconsciente, refletindo nas associações livres de sua linguagem aparentemente ilógica, um mundo sombrio representado por enigmas, símbolos e presságios.*¹³³ Também nesta edição se reproduz o prólogo que escreveu Murilo Mendes para *A pintura em pânico*, onde, ao evocar o princípio defendido por Rimbaud de desarticulação dos elementos, destaca que esta resulta, em último caso, em articulação, frisando que *o movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo, logo sugerindo que seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra, ou seja, estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros.*¹³⁴ Desta maneira evitaríamos tantas observações

¹³¹ “História subterrânea”. Ob. Cit.

¹³² As edições originais de *A pintura em pânico* e *Invenção de Orfeu* datam, respectivamente, de 1937 e 1952, ambos tendo prólogos assinados por Murilo Mendes.

¹³³ Jorge de Lima, *O poeta insólito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1987.

¹³⁴ Aqui vale uma particular referência à narrativa surrealista em Jorge de Lima, em especial no caso do romance *A mulher obscura* (1959), um dos exemplos mais pertinentes do gênero, plenamente inserido em uma bibliografia relevante existente no Brasil. Certa rejeição da parte de André Breton ao romance limita-se a uma narrativa realista e não ao gênero em si, aspecto este que em muitos casos foi mal interpretado, excluindo a narrativa da mesa de discussão das contribuições surrealistas à literatura. Uma declaração de Breton, de 1939, define bem a abrangência dessa rejeição. Diz ele: *Existe um pequeno número de fatos e situações na vida que, em razão mesma de sua qualidade excepcional,*

preconceituosas e infundadas em relação à poética de Jorge de Lima e, por consequência, a má interpretação, por vezes intencional, da presença do Surrealismo no Brasil. Aqui nos referimos apenas a dois casos que ilustram a complexidade do tema. Diversas outras instâncias merecem ser cotejadas, constatando demasia tanto de ordem afirmativa quanto negativa.

Evidente que a ausência de filiação formal não autoriza a crítica a negar identificação com o Surrealismo seja em Murilo Mendes ou em Jorge de Lima, o mesmo valendo para inúmeros outros poetas e artistas brasileiros que poderiam ser lembrados no momento de uma reavaliação da presença do Surrealismo no Brasil. Há toda uma história subterrânea a ser desentranhada e ainda estamos por fazê-lo. Ao referir-se a *período imediatamente associado ao modernismo*, Willer recorda o modo como uma *legítima vanguarda, intelectual e política, articulou-se, através de [Benjamin] Péret, com o Surrealismo, incluindo Patrícia Galvão, a Pagu, Flávio de Carvalho e Mário Pedrosa. Pagu e Flávio chegaram a ser hóspedes de Péret e sua esposa brasileira, Elsie Houston, em Paris, em 1934-35.*¹³⁵ Menos econômico do que Willer na referência a nomes, Sergio Lima considera pertinente a referência a Fernando Mendes de Almeida, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Lívio Xavier, Osório César, Jamil Almansur Haddad, Raguna Cabral, Wagner Castro, Eros Volúcia, e destaca ainda a presença de Raul Bopp e Tarsila do Amaral e a *Revista de Antropofagia*, afirmando que *a turma da segunda denteção antropofágica acolheu Péret e representou a única vertente que se opôs aos nacionalismos despregados pelas movimentações vanguardistas do momento no modernismo brasileiro.*¹³⁶

Certamente a presença de Péret foi marcante, graças a seu interesse pelo ambiente indígena e o fabulário brasileiro, tendo influenciado o desejo de formulação de uma *sub-religião no Brasil*, como pretendia Oswald de Andrade. Neste sentido, vale recordar o que anotou Raul Bopp (1898-1984) acerca das ideias do autor do *Manifesto Pau-Brasil*:

Esperava ele, dentro desse esquema, estruturar um sistema derivado de cultos fetichistas, de apelo às forças mágicas da natureza. Tinham parte marcante no plano os atributos ocultos, de seres e coisas, dentro de um clima de surrealismo religioso. Também as relações subjetivas

não toleram perto de si nada que não tenha sido verdadeiramente realizado. Há certo estado do verdadeiro em que este é conduzido a tomar um valor inapreciável, único, e exige para isto a total depuração do supérfluo. (André Breton, citado por Ángel Pariente, *Diccionario temático del Surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.) O próprio Breton, assim como Louis Aragon e outros, é exemplo notável de realização de uma narrativa renovada, não linear, em muitos casos aparentada da prosa poética, com características que incluem escritura automática, relatos oníricos etc. No caso brasileiro, podemos nos referir a Jorge de Lima, Aníbal Machado, Campos de Carvalho e Raul Fiker.

¹³⁵ “História subterrânea”. Ob. Cit.

¹³⁶ “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”. Ob. Cit.

*com espíritos protetores, como o Tatá de Carunga; e o santoral afrocatólico, venerado em terreiros de macumba.*¹³⁷

Como recorda ainda Bopp, havia uma *Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas*, cujo ímpeto, no entanto, aos poucos foi desacelerando, ao ponto da emoção esvaír-se por completo, de tal modo que a ameaça restou *provavelmente anotada nos obituários de uma época*. Eu diria que restou algo imensamente grandioso e ainda não de todo percebido, que é a poética de Bopp. Murilo Mendes trata de apontar a exuberância de *Cobra Norato* (1931):

*O cenário do fabuloso poema Cobra Norato é a natureza domada pela palavra que admite dar a volta ao mundo. A técnica boppeana introduz a liberdade surrealista na outrora floresta amazônica. O metro europeu reelaborado capta o sortilégio do mito indígena, com efeitos de suspense no nheengatu. A noite desova o cosmo. O que desce sobe. O que sobe desce. Cobra Norato está sempre andando, girando no gerúndio: movimento.*¹³⁸

E o próprio Raul Bopp, na gênese que fez de seu poema – aspecto que se amplia por sua poética como um todo – deixou clara ali a presença de *uma paisagem surrealista*, resultado de sua busca de emprenhar o ambiente amazônico de uma *impressão surrealista*, com a frondosidade de seu animismo, a voracidade das imagens, o movimento constante, que trata de legitimar o entendimento de Murilo Mendes.¹³⁹ Ao acaso podemos escolher qualquer passagem de *Cobra Norato*, que ali encontramos a mesma vertiginosidade, como aqui: *A lua nasceu com olheiras. O silêncio dói dentro do mato. Os horizontes se afundam num naufrágio lento. A noite encalhou com um carregamento de estrelas.*

Na contramão da incorporação do Surrealismo à poética de Bopp, encontra-se o caso de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Nitidamente atraído pelo Surrealismo em seus primeiros escritos, que resultaria na publicação do livro de estreia, *Pedra do sono* (1942), logo em seguida busca no construtivismo uma espécie de plano de fuga ou tábua de salvação, a julgar pelo que ele próprio diz, referindo-se à influência destacada em sua vida de Le Corbusier (1887-1965): *Durante muitos anos ele significou para mim lucidez, claridade. Em resumo: o domínio da inteligência sobre o instinto... foi ele quem me curou do surrealismo, definido como arte fúnebre em seu livro Quando as catedrais são brancas. A partir de O engenheiro, optei pela luz*

¹³⁷ Raul Bopp, *Movimentos modernistas no Brasil, 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

¹³⁸ “Raul Bopp”, *Conversa portátil 1931-1974*. Miscelânea em prosa e verso incluída na aqui já citada obra completa de Murilo Mendes.

¹³⁹ Raul Bopp, *Movimentos modernistas no Brasil, 1922-1928*. Ob. Cit.

*em detrimento das trevas e da mormidez.*¹⁴⁰ Ainda a este respeito, em entrevista concedida a Selma Vasconcelos (1942), o crítico Antonio Cândido (1918-2017) recorda que em um encontro que teve com João Cabral, em 1954, este lhe teria dito, em agradecimento à resenha que Cândido havia escrito sobre *Pedra do sono*: *Seu artigo foi fundamental para mim porque eu estava com uma tendência surrealista, você me mostrou que minha verdadeira tendência era o construtivismo.* Lêdo Ivo, por sua vez, no mesmo livro recorda que ele e João Cabral, quando então residiam no Rio de Janeiro, tinham em Murilo Mendes e Jorge de Lima suas *grandes referências*. Selma Vasconcelos sintetiza com lucidez a mudança radical de sua visão poética:

*Nesse tempo, João Cabral de Melo Neto, sob influência de Willy Lewin, se interessava muito pelo Surrealismo, o qual marca profundamente o seu livro de estreia, Pedra do sono. O cubismo de Cabral, invocado posteriormente, é uma invenção crítica, que ele, Cabral, aliás, corroborou ao querer libertar-se da pecha de que sua poesia inicial era uma criação do inconsciente.*¹⁴¹

A mesma Selma Vasconcelos, em nossa correspondência, me envia uma nota bastante esclarecedora:

O projeto poético de João Cabral de Melo Neto, como o da maioria dos grandes artistas, sofreu alguns desvios de rota ao longo do seu processo de consolidação. No caso de JCMN teve uma diferença: ele sempre soube aonde queria chegar, embora houvesse se dado o direito de experimentar.

*A questão da influência do surrealismo como expressão da linguagem, ocorreu na tenra juventude. Em Alguns poemas (escritos em 1937) só publicados por Antonio Carlos Secchin em 1990, e em Pedra do sono (1942). Este último sob a influência do grupo do Café Lafayette em Recife (tinha Willy Lewin como mentor e francamente simpático ao surrealismo). Ainda assim, JCMN declara em entrevista que precisava se manter no grupo do Recife, e aí escreveu sob influência surrealista, mas meu surrealismo era algo construído. Portanto, um surrealismo racionalizado, distante do automatismo de Breton.*¹⁴²

¹⁴⁰ Citado por Felix Athayde, *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

¹⁴¹ Selma Vasconcelos, *João Cabral de Melo Neto – Retrato falado do poeta*. Recife: Edição do Autor, 2009.

¹⁴² Willy Lewin (1908-1971) é um caso curioso, sempre citado em textos críticos e biográficos referentes a João Cabral de Melo Neto não despertou outra forma de interesse. Em texto que escreveu para a edição de *Museu de tudo* (JCMN, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009), recorda Lêdo Ivo: *Um dia se escreverá a história borgiana de Willy Lewin, esse poeta bissexto e irrealizado e intelectual de província que guiou os passos de vários*

No entanto, JCMN sofreu uma de suas primeiras crises de identidade, como poeta, com aquele livro, quando apareceu a possibilidade de ser publicado. Ele escrevia a *Carlos Drummond de Andrade*: Sinto que não é essa a poesia que gostaria de escrever, quero falar a linguagem que chega ao povo, diariamente, pelos jornais.

Emblemático, o artigo de Antonio Cândido publicado a respeito de Pedra de sono, o crítico já pressentia que apesar da influência surrealista existia subjacente um labor construtivista: Achei que era uma poesia seca, sem sentimentalismo, sem concessão, sem querer ser simpática, sem querer captar o leitor, e com uma curiosa oscilação entre o surrealismo e o construtivismo.

Em *O engenheiro* (segundo livro publicado, 1942), o poeta já tenta se redimir da atmosfera de sonho e sombra surrealista e inicia seu trabalho com coisas concretas, lápis, esquadro, tinteiro, claridade.

[...]

Passando por Psicologia da composição – este representa o ideário de seu projeto poético, e que o dirigiu ao longo de toda sua obra: NÃO! ao acaso, ou seja, NÃO! a tudo que não for racionalmente construído. Muito ao modo de Valéry! Chega então o poeta ao Cão sem plumas, sofrimento interior, marco de sua crise entre comunicação e expressão...

É nítida a impossibilidade de automatismo na escritura do poema cabralino. Em uma operação de arqueologia crítica, alguns estudiosos encontram em *O cão sem plumas* alguma identificação com a técnica de montagem surrealista, tal como em *Un chien andalou*. O poeta dispõe-se a uma narrativa, mas apela para uma complexidade da utilização do símile desdobrando-se em símile e que promove no poema o efeito de justaposição de cenas à semelhança da montagem na linguagem cinematográfica do surrealismo. No entanto, o projeto de João Cabral em contraponto com o dos surrealistas tem algo em comum: ambos têm interesse em evitar o já visto, evitar o conhecimento prévio tal qual o mundo, as coisas e os objetos se apresentam, numa tarefa de limpar o olhar do espectador.

Só que em *Cabral*, o gesto automático é de repetir o que conhece, ao contrário do artista surrealista, que é o de ter acesso ao que desconhece, ou ao que não conhece racionalmente. Nas palavras do próprio poeta, inconsciente nada tem de metafísico, ele faz parte do ser humano, como qualquer outra parte do corpo, como um braço, uma perna. Em outras palavras, eu tenho a visão materialista do inconsciente.¹⁴³

plumitivos literários, e em cuja biblioteca, aberta a tantas curiosidades juvenis, esplendiam as obras de Valéry e Mallarmé, Claudel e Joyce, Mauriac e Julien Green, Proust e Apollinaire, Kafka e D. H. Lawrence, André Breton e Jean Cocteau, Virginia Woolf e Ezra Pound, e uma profusão de surrealistas.

[N.A.]

¹⁴³ Correspondência pessoal. Recife, agosto de 2012.

Ao final dos anos 1940, João Cabral passa a viver em Barcelona, ocupando o posto diplomático de vice-cônsul brasileiro na Espanha. Ali ele se vinculou ao grupo Dau al set – *A sétima face do dado*, em catalão –, formado por poetas, artistas, músicos e tipógrafos – o próprio João Cabral foi notável editor. O grupo contava com nomes expressivos, tais como Joan Brossa, Antoni Tàpies, Joan Ponç e Juan-Eduardo Cirlot. Entre suas principais referências se encontravam Miró, Gaudí e Dalí. Atuante até 1954, já em 1948 trata de editar sua própria revista, em que se destacam afinidades variantes, incluindo Dadaísmo, Surrealismo, Existencialismo.



Nos anos 1960, dentro do que Sergio Lima considera um *segundo período* de identificação do Surrealismo na cultura brasileira, temos a formação de um grupo (1965) e a realização de uma exposição internacional (1967). Ao remeter a este momento, escreve o poeta Contador Borges que *tanto a poesia de [Roberto] Piva quanto a de [Claudio] Willer são poéticas do apocalipse, testemunhas desse momento universal da poesia revolta vivido pela modernidade*, logo lembrando ser possível citar outros poetas brasileiros que também criaram suas obras sob este impacto, como Sergio Lima, que faz do poema uma topografia panteísta do corpo erotizado, e Rodrigo de Haro, de fatura mais lírica e contida, em que os versos parecem escandidos por uma navalha oculta, que repentinamente surge nas mãos do poeta.¹⁴⁴ A exemplo do que houve no primeiro período, também aqui a crítica é exígua e por vezes intencionalmente leviana. Como observei em *O Começo da Busca*, críticos como José Paulo Paes e Gilberto Mendonça Teles foram falhos em uma brevíssima abordagem deste não-capítulo de nossa historiografia literária. Mendonça Teles, em entrevista que lhe fiz em 1994, declarou não haver-se reportado à revista *A Phala*, por exemplo, no livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro, por desconhecimento*. Ao publicar *A escrituração da escrita* (1996) observa o Surrealismo pela mesma ótica de José Paulo Paes, validando tão-somente o caráter programático, reduzindo-o à categoria dos ismos, sem perceber a fundamental importância dos desdobramentos em diversas culturas, assim como seu inegável vetor revolucionário, inclusive de natureza extraliterária, como salienta o próprio Sergio Lima.¹⁴⁵ Limitam-se a tratar o Surrealismo como a escola que nunca foi, situando a aparição tardia do mesmo entre nós.

É possível comentar ainda que em 1938 Flávio de Carvalho, na apresentação do II Salão de Maio, em São Paulo, como bem recorda Sergio Lima, *irá precisar que*

¹⁴⁴ “Surrealismo & poéticas do apocalipse”. Revista *Cult* # 50. São Paulo, setembro de 2001.

¹⁴⁵ Floriano Martins, *O Começo da Busca (O Surrealismo na poesia da América Latina)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

se trata de um movimento e não de mais uma exposição,¹⁴⁶ ou mesmo a adesão pública ao Surrealismo da parte de Anibal Machado. No entanto, o Surrealismo só entra na pauta oficial de nossa historiografia como uma ambientação tardia, considerando a criação de um primeiro grupo nos anos 1960, justamente a partir de Sergio Lima. Já em 1930, Breton nos levava a recordar que *o Surrealismo busca simplesmente a recuperação total de nossa força psíquica por um sistema de descida vertiginosa em nós mesmos, na iluminação sistemática dos lugares ocultos, no escurecimento progressivo dos demais lugares e no passeio perpétuo pela plena zona proibida.*¹⁴⁷ Não se requer propriamente uma ação coletiva, decerto. Nem se pode vincular a ideia de movimento à de um colegiado onde todos seguem uma orientação central. Os erros decorrentes de uma ortodoxia surrealista são bastante claros neste sentido. Mas enfim, oficialmente o Surrealismo chega ao Brasil com o estabelecimento, em 1965, de um grupo surrealista em São Paulo, capitaneado por Sergio Lima, que já aderira ao movimento em 1961, quando de sua residência em Paris. Adesões similares já havíamos tido com Flávio de Carvalho e Maria Martins, por exemplo, sem que em nenhum dos casos houvesse uma disposição por fundar uma sucursal surrealista no Brasil. Ao fazê-lo, Sergio Lima evoca para si todos os paradoxos decorrentes de uma aproximação entre duas realidades quase antagônicas, ou seja, estava aqui a tentar reproduzir aquele cenário do encontro fortuito de uma máquina de costura com um guarda-chuva sobre uma mesa de cirurgia.

Talvez o que lhe tenha faltado foi a indagação, no sentido de atualidade da insurgência, de qual direção deveriam então tomar a arte e a cultura. Em âmbito nacional, da pressão católica havíamos passado à pressão militar, embora já em 1924, Graça Aranha tenha dito que *no Brasil só há uma classe organizada, a classe militar*, logo afirmando, como já ressaltai, a inexistência de uma cultura coletiva, avaliando que *as populações jazem afundadas na ignorância selvagem, de que o animismo fetichista é a expressão viva, a feição pitoresca que o diletantismo literário explora e não quer ver substituída pela civilização.*¹⁴⁸ O rito de passagem não foi senão um passar o bastão, por assim dizer. Ao que parece o que faltava nos exemplos dados até aqui havia em correspondente excesso em Sergio Lima, ou seja, ao tentar recuperar distorções, ao dar corpo a uma indignação intrinsecamente válida, acabou por envolver-se demasiado com uma ortodoxia que já enfrentava discussões internas no próprio núcleo parisiense. Sergio Lima repetia assim a cartilha de Breton em uma circunstância onde melhor caberia sua atualização. Há um depoimento de Claudio Willer, em entrevista que lhe fez Roberto Piva, que propicia bom esclarecimento. Diz Willer:

¹⁴⁶ “Os anos modernistas de Flávio de Carvalho”. Revista *Xilo* # 1. Fortaleza, setembro de 1999.

¹⁴⁷ “Fantasias de um poeta”. Suplemento em *Rotogravura* # 146. O Estado de S. Paulo, novembro de 1939.

¹⁴⁸ *Estética 1924-1925*. Edição fac-similar. Ob. cit.

Na verdade, nós éramos um grupo surrealista desde quando nos conhecemos. O Piva já conhecia bem, o Piva colecionava o Surrealismo, a revista La Brèche, por exemplo. Poesia surrealista foi uma coisa seminal e formadora para todos nós. Agora, em 63, o Sergio Lima veio de Paris, havia feito estágio de um ou dois anos na Cinemateca Francesa e participou pessoalmente, diretamente, do movimento surrealista. Conheceu André Breton, subscreveu manifestos surrealistas, correspondeu-se com Breton e teve contato com ele até sua morte em 66. Então, houve um período em que nós nos reuníamos em grupo, regularmente, uma ou duas vezes por semana, em um bar, no estilo surrealista. Isso, essa fase sistemática de grupo, durou até 64. O grupo explodiu, e eu acho que nós não poderíamos e nunca conseguiríamos formar o tipo de movimento do Surrealismo.

A referência a grupo aqui é no sentido informal, cumpre esclarecer. Trata-se de um núcleo que serviria de base para a formação do primeiro grupo surrealista afirmado como tal, embora apenas o Sergio Lima viesse a participar dele, como seu fundador e principal articulador. Retornemos ao depoimento de Willer:

Acho o Surrealismo fundamental em dois níveis: como criação, e isso é o que realmente importa, a criação poética; e como movimento de ideias, como prosseguimento da rebelião romântica e tentativa de unir a rebelião romântica à transformação da sociedade. A junção do mudar a vida com o transformar a sociedade, de Rimbaud e Marx. É um movimento de ideias que teve mudanças ao longo do século, e que é fundamental. De tudo o que aconteceu naquele período vanguardista do começo do século, evidentemente foi o movimento mais significativo, mais importante, e, disparadamente, o mais consistente.¹⁴⁹

Ao contrário do que por vezes é mencionado, Claudio Willer e Roberto Piva jamais integraram o grupo surrealista oficialmente dado como existente entre 1965-69, o qual, no dizer de Sergio Lima, *se responsabiliza por toda uma série de atividades coletivas, indo de panfletagem, edição de plaquetas, livros, testemunhos públicos, exposições e um manifesto, publicado em editorial em A Phala # 1 (redigido em conjunto por mim e Aldo Pellegrini).*¹⁵⁰ A raiz do impedimento da adesão formal de ambos, Piva e Willer, ambientava certa reserva da parte do próprio Breton em aceitar desdobramentos do Surrealismo, de que poderiam ser exemplos tanto o Abstracionismo como a explosão da *Beat Generation* e da Contracultura. No Brasil, coincidindo com uma reafirmação formalista, sua radicalização extrema, o surgimento do Concretismo, este teria sido um momento ideal para uma recusa àquele espírito do *melhor que nada* a que já me referi. Nada mais coerente com o

¹⁴⁹ “Meditações de emergência”. *Agulha Revista de Cultura* # 32. Fortaleza/São Paulo, maio de 2003.

¹⁵⁰ “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”. Ob. Cit.

sentido de recusa total que adotaram, por exemplo, os canadenses, na afirmação de um Surrealismo que em circunstância alguma pode ser entendido como segmento de uma ortodoxia. Em entrevista que fiz ao crítico de arte canadense André Lamarre, por exemplo, ele explica que *o Refus Global e a corrente de pensamento que o prolonga tentam, por uma parte, ligar-se a uma concepção original do Surrealismo e, por outra parte, fazê-la progredir, isto é, levá-la até seus limites. Entre as noções fundamentais do Surrealismo, Borduas assinala a importância moral do ato não preconcebido. Refus Global formula uma crítica da razão e da intenção que bloqueiam o desenvolvimento humano.*¹⁵¹ Refus Global, como já vimos em seção anterior, é justamente o nome do mais importante manifesto surrealista surgido no Canadá, redigido por Paul-Émile Borduas.

É bom reforçar que essa recusa à qual aludo sempre foi reafirmada pelo próprio Sergio Lima, ao dizer que *o Surrealismo é a exigência maior do espírito humano, erguida frente ao desencanto do mundo, da realidade dada, e contrapõe seu querer às acomodações e convenções; contrapõe, portanto, o homem do desejo desejanste ao sistema racionalista e restritivo do progresso e da modernidade, instaurando um retorno, uma abertura sobre o moderno, passando pelo passado: em um processo aberto de busca permanente, na própria imanência de mais realidade e sua revolução, não de sua reforma.*¹⁵²

Em agosto de 1967 se publica então o número inaugural da revista *A Phala*, apresentada tanto como “revista do movimento surrealista” quanto “catálogo da 1ª exposição surrealista tendo por temas a mão mágica e o andrógino primordial”. O editorial, embora tenha sido escrito, segundo Sergio Lima, por ele e o argentino Aldo Pellegrini, não traz assinatura alguma. Lemos ali que *o Surrealismo é o movimento organizador do pensamento revolucionário que tende a uma reivindicação absolutamente moderna do sagrado*. Vejamos alguns parágrafos:

No âmbito americano e, em particular, latino-americano, as manifestações isoladas e a própria estrutura natural das forças imanentes do meio, onde brilha o coração selvagem, o Surrealismo se apresenta como uma consciência primeira, daquele que seria o ponto capital para todo um desenvolvimento de liberação do espírito, que tende a desencadear as forças mágicas.

Entre nós, os movimentos mais significativos se orientaram sempre em duas vertentes comuns, a plástica e a poética. As expressões relacionadas com a poesia, desde seu começo, estiveram vinculadas em geral a manifestações plásticas, não profissionais.

As vozes propícias que nos chegam de pontos do México, da Argentina, do Chile, do Brasil, do Peru, da Colômbia, do Equador, da Venezuela e do Haiti, o encantamento das

¹⁵¹ “Diálogos sobre Surrealismo no Canadá”. Entrevista concedida a Floriano Martins. *Agulha Revista de Cultura* # 36. Fortaleza/São Paulo, outubro de 2003. A íntegra da entrevista encontra-se na parte III deste livro.

¹⁵² “Prefacio o porta-relâmpago”. *Revista La Página* # 11 y 12. Tenerife, 1993.

*vozes que ainda nos chegam da tradição d'amour da faixa equatorial do globo, nos propõem uma linguagem excepcionalmente única, e pura.*¹⁵³

Será bastante recordar as palavras de René Char, para quem *a poesia se incorpora ao tempo e o absorve*, para compreendermos o que havia de impossível no Surrealismo defender a existência de uma *linguagem pura*, conceito este que vinha já sendo discutido em outro âmbito. A propósito, diria que, ao contrário de Pierre Reverdy, me parece que estava mais correto Adolfo Casais Monteiro, ao defender que *a imagem não é uma criação pura do espírito, pela simples razão de não haver criações puras do espírito.*¹⁵⁴ No caso de *A Phala*, revista e exposição dão mais sinais de relacionamento com França e Portugal do que propriamente com América Latina. A presença de Aldo Pellegrini, o argentino que desde o final dos anos 1920 tratou de ser um profundo defensor e difusor das ideias surrealistas, não deixa de ser de imensa importância. A princípio, estava assim oficializada a entrada do Surrealismo no Brasil, e com o apoio internacional de nomes como José Pierre, Mário Cesariny de Vasconcelos, Aldo Pellegrini e Elisa Breton, esta última dando continuidade ao apoio de seu marido, que morrera no ano anterior. Os contatos com o continente americano eram quando muito ocasionais, de modo que o movimento acabou se dispersando. Também internamente se deram alguns afastamentos. Sergio Lima observa que, mesmo considerando algumas novas adesões, *elas não foram suficientes para a formação de um novo grupo, visto que faltava a cristalização de um segundo momento [...] e as consequentes tomadas de posição que implicavam [...] a retomada da aventura surrealista.*¹⁵⁵

Aqui se faz necessário aclarar alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito à organização da 1ª Exposição Internacional Surrealista realizada no Brasil, em 1967, resultado de um trabalho conjunto de Sergio Lima, Leila Ferraz, Paulo Antonio Paranaguá e Vicent Bounoure. Em seguida, cabe confirmar que apenas os três brasileiros compunham a formação grupal atuante em tal momento. E, por último, considerando a residência parisiense de Paranaguá, coube unicamente a Sergio Lima e Leila Ferraz a produção da revista *A Phala*.

Em minhas conversas com Leila Ferraz (1945) ela recorda correspondência que era mantida com o grupo de Paris por ela e Sergio Lima. Nessas cartas foram tratados tema e andamento da pretendida exposição. Segundo ela me disse:

Em um primeiro momento, houve certa resistência por parte do grupo em nos assumir como um grupo capaz de promover uma Mostra Internacional, que também fosse a primeira no Brasil. Há um rascunho de carta com anotações minhas sobre este assunto. Contudo, aos

¹⁵³ "Editorial". Revista *A Phala* # 1. São Paulo, agosto de 1967. Originalmente em espanhol.

¹⁵⁴ Adolfo Casais Monteiro, *A palavra essencial*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

¹⁵⁵ "Notas acerca do movimento surrealista no Brasil". Ob. Cit.

*poucos e devido, creio eu, ao incentivo de Vincent Bounoure e à presença e atuação do Paulo Paranaguá (que já estava morando em Paris), a concepção avançou. Toda essa iniciativa exercida por Sergio Lima, finalmente estava sendo resolvida. Eu fui a Paris com o objetivo de apresentar pessoalmente o projeto da Mão Mágica. E para isso, utilizei-me de um desenho a nanquim e lápis de cores. Sergio preferiu que eu fizesse a apresentação, por ter tido a ideia da utilização da mão vinculada a um trecho do Manifesto do Surrealismo.*¹⁵⁶

Toda a atividade grupal, resumida na realização da exposição e na edição da revista, foi fruto do trabalho dos nomes acima referidos, não cabendo menção a nenhuma outra participação, em especial no que diz respeito à constituição de um grupo surrealista. Havia então uma dupla relutância, da parte de poetas e artistas plásticos, em aceitar o convite que lhes foi feito por Sergio Lima. De um lado, a percepção de demasiada ortodoxia; de outro, a atração maior que para muitos exercia a contracultura. Um desses convidados, o poeta Zuca Sardan, em entrevista que lhe fiz, refere:

*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 loução 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.*¹⁵⁷

É provável que as posteriores dilatações valorativas deste momento levadas a termo por Sergio Lima tenham gerado certa confusão sobre a configuração real do mesmo. Ao ler entrevista que lhe fiz – inserida em outro capítulo deste livro – tratou de me escrever Leila Ferraz observando o que segue:

Gostaria de observar aqui algo que me chamou a atenção em tua entrevista ao Sergio Lima. Veja bem, Floriano, todo o evento é ali mencionado e não relacionado em sua importância e

¹⁵⁶ Leila Ferraz. Correspondência pessoal. São Paulo, outubro de 2015.

¹⁵⁷ Zuca Sardan. Entrevista inédita, concedida especialmente para este livro. 2016.

*propósitos –que existiam. Às vezes me cansa ver que todos fazem as mesmas referências e se regozijam com elas... Essas mesmices são repetidas o tempo todo, por todos. Neste sentido, fica difícil para um Artista se identificar com regras e princípios que necessitam de uma enciclopédia para conceituá-los. Não basta uma adesão por identificação. É preciso a adesão e todas as referências. Uma entourage de cultura sem a qual não se justifica a sua permanência... Ora, essa postura dita regras. Não acredito que tais autores, sempre mencionados, consentissem em participar de conclusões das quais elas sequer sabiam da existência!*¹⁵⁸

E anoto o que em ensaio preparado para a *Agulha Revista de Cultura* escreveu Claudio Willer:

*Em um 6 ou 8 de fevereiro de 1966, Sergio Lima me convidou para almoçar –em companhia de Leila Ferraz e Paulo Paranaçuá – em um restaurante chinês no bairro da Liberdade, para expor como seria a Mostra Surrealista Internacional que acabou tendo lugar em 1967. Eu não quis participar, por achar que Sergio centralizava demais. Já estava tudo resolvido, pronto na cabeça dele, sem admitir qualquer discussão ou sugestão. Pelo mesmo motivo, outros convidados não se interessaram. O grupo então formado – Sergio, Leila, Fiker e Paranaçuá –logo se dissolveu. Existiu em função do colossal esforço de preparação daquela mostra e da edição de A Phala. Encerrada a mostra, cada um foi para seu lado.*¹⁵⁹

Defende Valentin Facioli que muito da inviabilidade do Surrealismo nos nossos países – e aqui se reporta à América Latina –tem a ver com a qualidade da democracia burguesa que vivemos, ou sofremos, pois que ele não se pôs nunca como vanguarda artística, e sim como práxis vital, a qual foi reprimida, impedida ou deformada ao extremo por aqui.¹⁶⁰ Em muitos casos, na América Latina, o Surrealismo esteve presente justamente em um ambiente que não se poderia jamais chamar de democrático. Talvez a distinção que se deva traçar em relação ao caso brasileiro seja a de que entre nós o Surrealismo jamais se firmou como uma reação ao poder instituído. Este sentido de rebelião contra o *establishment* é possível detectar no Chile e também no Canadá. Ocorreu na Venezuela e no Haiti. Mas não ocorreu no Brasil. O Surrealismo concebido por Sergio Lima não definiu barreiras contra o poder estabelecido, não representou nenhuma espécie de resistência ao mesmo. Sequer o considerou, pois se ausentava no tempo e no espaço do que eventualmente pudesse se chamar realidade brasileira nos anos 1960. Os afastamentos foram quase todos decorrentes de uma perda de interesse nessa forma curiosa de

¹⁵⁸ Leila Ferraz. Correspondência pessoal. São Paulo, novembro de 2015.

¹⁵⁹ “Surrealismo e marxismo? (Seguido de comentários sobre Surrealismo no Brasil), de Claudio Willer. *Agulha Revista de Cultura* # 37. Fortaleza/São Paulo, janeiro de 2004.

¹⁶⁰ “Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil”. Ob. Cit.

autismo. Houve um erro fundamental, da parte de Sergio Lima que, a despeito de importâncias capitais que tenha em relação à compreensão e difusão do Surrealismo no Brasil, não soube perceber o que havia de latente na cultura brasileira naquele instante, preferindo seguir a trilha de uma ortodoxia que já havia sido superada em manifestações situadas em países como Venezuela, Canadá, Chile, Peru, Estados Unidos. Impunha-se então um desdobramento essencial, o da contracultura, como destacadamente lhe dedico capítulo neste livro.



Ao retomar as atividades grupais, logo no início da última década do século passado, mesmo considerando diálogos estabelecidos com grupos existentes em países como Argentina, Espanha e Estados Unidos, o fato é que internamente os novos integrantes de um segundo grupo surrealista, em grande parte, não possuíam uma identificação tão forte, seja na essência ou na forma, com o Surrealismo, sobretudo uma compreensão do papel que ainda lhe caberia representar contemporaneamente, de maneira que a dispersão mostrava-se como inevitável, muito embora tenha havido, a título de contribuição factual, a realização de algumas exposições e a publicação de uma revista, *Escrituras Surrealistas*. Dentre os mais interessados em não se perder nas teias do tempo, ciente de que só é possível ser agora, encontra-se o arquiteto Fernando Freitas Fuão (1956), cujo empenho em provocar depoimentos dos demais participantes, como se estivesse ali a compor uma cartografia emocional daquele ambiente em que nos afirmávamos como surrealistas, foi o que mais me despertou atenção.¹⁶¹

Sem uma mínima e coerente ideia de continuidade ou questionamento de seus bastidores os *Surrealismos* foram tateando a esmo no Brasil, sempre em atuações solitárias, exceto o caso do grupo DeCollage, que surge em 1999 e se perpetua até a presente data, com atuações que incluem tanto a edição de livros quanto a organização de uma exposição, em 2004. Neste sentido, se aproximam de outros grupos, como o chileno Derrame e os poetas em torno da revista colombiana *Punto Seguido*.

Há duas particularidades que destacam as atividades do grupo DeCollage. Por um lado são criteriosos na relação com o Surrealismo, dedicados a seu conhecimento e críticos no que toca à sua vitalidade. Por outro, são produtivos,

¹⁶¹ Participei desta formação grupal, oportunidade em que foi possível editar dois números de uma revista intitulada *Escrituras surrealistas* (I, 1993; II, 1996), que reunia textos e imagens do grupo. Dentre os participantes, além de Fernando Freitas Fuão, Sergio Lima e eu, encontravam-se Lya Paes de Barros, Nelson de Paula, Michele Argenta Finger e outros.

substancialmente produtivos. Livres de preconceitos, *comadrismos*, ortodoxias, epigonismos, reúnem-se em torno de discussões aprofundadas de variados temas, são criadores intensos e abertos a novas perspectivas, refratários aos vícios caípiras que são uma nódoa quase perene na história do Surrealismo. Inicialmente editavam livros à boa recepção da Editora Antiqua, porém logo trataram de criar o selo Edições Loplop, por sua vez ampliação da Loplop Livros, livraria que, assim como a editora, são projetos de um de seus integrantes, Alex Januário (1977).

A resultante dessa aventura editorial abrange tanto a recuperação e introdução de obras de autores relevantes como João do Rio, Flávio de Carvalho e Pierre Mabilie, quanto a revelação de uma obra criativa bastante renovadora, na poesia e na plástica, de Renato Souza, Rodrigo Mota, Marcus Salgado e o já referido Alex Januário, ele próprio precioso poeta e colagista.

Um dos momentos de maior realce na cronologia do grupo DeCollage foi a produção de uma mostra coletiva em 2004, sob o título *Convocação dos cúmplices – 80 anos do primeiro manifesto surrealista*. Realizada em São Paulo na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna (AAMAM), em São Paulo, a mostra ficou aberta a público por quase 50 dias, e contou com a presença de obras de destacados surrealistas do exterior, de que são exemplos Susana Wald, Ludwig Zeller, Enrique Lechuga e Aldo Alcota – os dois últimos notáveis cúmplices de atividades surrealistas no Canadá e no Chile. No Brasil, contaram com apoio, no que respeita ao envio de obras, de nomes como Leila Ferraz, Maninha Cavalcante, Nelson de Paula, Sergio Lima e Rodrigo de Haro, destacando ainda as conferências dadas por Claudio Willer e Eclair Antonio Almeida Filho. Em minha correspondência com Alex Januário, ele próprio recorda

A exposição foi realizada pelo grupo, em especial por minha pessoa e Marcus R. Salgado. Konrad Zeller ajudou muito também. Sem qualquer tipo de recurso econômico e/ou apoio institucional (mesmo porque seria uma contradição com o próprio espírito desta convocação) entrei em contato com alguns nomes do Surrealismo como Alejandro Puga, Aldo Alcota, Enrique Lechuga, Susana Wald, Ludwig Zeller (obras trazidas por Enrique Lechuga que esteve presente pessoalmente), Juan Calzadilla, Roberto Piva, Claudio Willer, Rodrigo de Haro, Nelson de Paula, Floriano Martins, Maninha Cavalcante, Sergio Lima, Leila Ferraz (que cedeu belos poemas), mais Marcus R. Salgado, Alex Januário, Konrad Zeller, Deusdédit R. de Moraes, Gustavo Arruda, Marcio Calixto, Katia Pawlowskij e ainda algumas obras de Flávio de Carvalho (coleção de um amigo). Collages, desenhos, pinturas, objetos, livros, fotografias foram expostos, além da participação de alguns nomes através de leituras.

Durante os dias que seguiram após a abertura (que para nossa surpresa foi grande o público) houve leituras de poemas de autores surrealistas e debates com a participação do Claudio Willer e Eclair Antonio Almeida Filho, diversas e únicas intervenções sonoras e

muitos encontros com pessoas que chegavam no local, tendo como ponto principal o debate sobre o Surrealismo e o manifesto de 1924 não sob o ponto de vista comemorativo, como alguns pensavam, e sim naquilo que implica o manifesto junto ao movimento surrealista, ou seja, sua vitalidade subversiva. Atemporal, poético, único, o manifesto sempre foi objeto de grandes equívocos e manobras por detratores, oficialismos e afins. A exposição combateu exatamente a classe dos liquidacionistas do Surrealismo. Além da mostra visual, debates, leituras, intervenções sonoras, encontros, a exposição acabou gerando ressonâncias que ainda repercutem por parte de quem presenciou aqueles dias, ou seja, na forma de mirar para o Surrealismo e o seu movimento mesmo. Houve um projeto de catálogo, porém, os baixos recursos não permitiram a impressão.¹⁶²

Este grupo segue em plena atividade, somada a atividades editoriais de casas como Edições Nephelibata (Santa Catarina), Sol Negro Edições (Rio Grande do Norte) e ARC Edições (Ceará), que, sem se limitarem a uma defesa específica do movimento, vem contribuindo com a publicação de autores fundamentais do Surrealismo.



Ao largo desta nossa conversa diversas vozes são citadas, o que de alguma maneira propõe a recolha de uma bibliografia dispersa, sobretudo no que diz respeito a material de imprensa, quase sempre em órgãos de raro acesso. Isto se passa sempre em relação àqueles temas que ou não são de grande interesse ou cujo interesse maior é abafá-los, evitando-lhes assim compreensão e natural desdobramento. Em nosso caso, não me parece que a razão principal aponte para o Surrealismo, ou seja, há um componente na cultura brasileira que a leva a ausentar-se de si mesma, a sentir vergonha do que é em essência, e o mais curioso é que sua essência é de uma grandeza imensa. Já citei aqui a espanhola Belén Castro Morales, mas quero uma vez mais a ela me referir, quando diz que *o interesse dos surrealistas europeus pelas culturas que hoje identificamos como da alteridade ou da outridade, se explica por sua reivindicação do não normativo: os loucos, o ocultismo, o subconsciente, a sexualidade, os sonhos, o maravilhoso, e então nos dá um cheque-mate, afirmando que todos esses elementos que foram matéria da investigação surrealista conformam o conjunto de uma realidade excluída do canônico, e o primitivismo e o gosto pelo selvagem se incluem na exploração de uma cultura rejeitada, submergida.*¹⁶³

A miscigenação cultural que tanto prefiguraria o destino dos povos americanos, referida por nomes como o mexicano José Vasconcelos, o peruano José Carlos Mariátegui ou mais recentemente o brasileiro Darcy Ribeiro, não teve

¹⁶² Alex Januário. Correspondência pessoal. São Paulo, março de 2016.

¹⁶³ “El Surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad”. Ob. Cit.

entre nós a consideração que merecia, de maneira que temos uma compreensão bastante estratificada de nossa realidade cultural e sequer a conseguimos pensar em sua relação íntima, por exemplo, com a hispano-americana.

Recordo passagem de uma entrevista com Roberto Piva, em que afirma:

*Vivemos num país profundamente dionisíaco, onde os intelectuais têm preconceito contra as manifestações espontâneas, criativas. Mesmo o fato de me enquadrarem na poesia marginal, dos anos 1970, tem a ver com isso. Eu não sou dos anos 1970 e não sou marginal; sou marginalizado. E por não ter pactuado com a universidade, com certa esquerda, por não participar das rodas literárias, nem dos chás-da-cinco, aos poucos fui sendo excluído.*¹⁶⁴

Este é o ponto. Identificando-se com o Futurismo, o Existencialismo, o Surrealismo ou mesmo o nazismo, via integralismo, os brasileiros compreendem a si razoavelmente pouco ou não de todo suficiente para afirmar ao menos uma simpatia. É uma tática camaleônica, ao que parece. A qualquer momento um regime de posição pode causar indisposição, e disto nós entendemos, do trocadilho semântico que infesta nossa poesia desde um parnasianismo canônico adotado em caráter de perpetuidade. Somos formalistas por natureza. Nada nos interessa em essência. E mesmo os nossos surrealistas incorreram em tais disparates.

¹⁶⁴ “Entrevista com o escritor Roberto Piva”, concedida a Fábio Weintraub. Revista *Cult* # 34. São Paulo, maio de 2000.

Visões do exílio: Estados Unidos¹⁶⁵

Em agosto de 1941, a revista *View*, de Nova York, publica entrevista com André Breton, concedida ao poeta Charles-Henry Ford (1903-2002), coincidindo com sua chegada aos Estados Unidos.¹⁶⁶ Breton se mostra bastante preocupado com os acontecimentos europeus, tanto no que diz respeito às convulsões políticas quanto no que se refere a certa crise interna do Surrealismo, aspectos naturalmente interligados. Mesmo quando procura sintonizar-se com a realidade do país para onde acaba de migrar, o faz completamente ligado às coordenadas europeias. Há uma crise intensa dentro daquela concepção originária do Surrealismo, e Breton aponta casos como Robert Desnos, Louis Aragon e Salvador Dalí, na condição de *fracasso individual*, considerando como uma *enfermidade especificamente moderna* a mudança de opinião, de forma tão radical, que faz com que artistas e intelectuais cheguem a *renegar de maneira masoquista e exibicionista seu próprio testemunho, a erigir-se em campeões da causa mais oposta àquela que começaram servindo com algum talento*.

Outro ponto que menciona na entrevista é sua cautela no tocante aos riscos de certos artificios retóricos (*desconfio em particular do que se adorna cada vez mais faustosamente com joias [...] me parece que na arte não se deve preocupar com nenhuma apreciação a priori, com nenhum preconceito técnico*), o que diretamente está ligado a eventuais defesas de uma separação entre arte e política, decerto que por receio de nova ruptura na fusão arte e vida cultivada pelo Surrealismo. A mediunidade perdida na dissensão com Desnos, por exemplo, ele busca reencontrar, em âmbito distinto, na arte naif de Morris Hirshfield (1872-1946) que, juntamente com Edward Hopper (1882-1967), são os dois primeiros artistas que mais chamam a atenção de Breton nesta sua *entrada* em Nova York.

Breton começava assim a buscar alguns antecedentes artísticos nos Estados Unidos que pudessem conter afinidades com o Surrealismo. Edward Hopper era nome ligado ao grupo *The Eight* que, na primeira década do século XX, havia

¹⁶⁵ Este ensaio amplia e atualiza versão originalmente publicada em *O Surrealismo* (Org. J. Guinsburg e Sheila Leirner). Coleção Stylus. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

¹⁶⁶ Charles-Henry Ford – criador e diretor da revista *View*, que circulou em Nova York de 1940 a 1947, em um total de 31 números – teve sua poética profundamente influenciada pelo Surrealismo. A entrevista com Breton se publicou na edição de agosto de 1941 desta revista. Em outubro do ano seguinte, Ford dedicaria número duplo ao Surrealismo, contendo textos de Artaud, Breton, Leonora Carrington, Duchamp, André Masson e Victor Brauner, dentre outros. A revista apresentava uma tipografia muito singular, criada por seu editor assistente, Parker Tyler. Embora fosse constante a presença de surrealistas em suas páginas, Ford cuidou de não tornar a revista um veículo oficial do movimento. Cabe destacar também a atenção dada por *View* ao jazz contemporâneo.

promovido uma renovação estética no país. Hopper dizia que *a arte importante é a expressão exterior da vida interior do artista*,¹⁶⁷ coincidindo com Breton ao concluir que *a vida interior do ser humano é um reino vasto e diverso*. Por sua vez, Morris Hirshfield, lituano de nascimento, destacou-se nos Estados Unidos como empresário da indústria têxtil, dedicando-se à arte somente ao aposentar-se, tendo sido revelado pelo crítico Sidney Janis, ao incluí-lo na mostra “Pintores americanos contemporâneos desconhecidos” (MOMA, 1939), da qual era curador.

A presença do Surrealismo nos Estados Unidos origina-se essencialmente da ideia que se tinha então da América, a de uma terra da promessa. Exceto por Breton, todos foram em busca dessa promessa, ainda que coincidisse com o imperativo de escapar ao cerco nazista. Diz Sarane Alexandrian que foi *a presença nos Estados Unidos de artistas exilados durante a guerra, como Max Ernst, André Masson, Man Ray, Matta, Marcel Duchamp, Kurt Seligmann, Leonora Carrington e Yves Tanguy, que permitiu uma verdadeira implantação da arte surrealista neste país*.¹⁶⁸ Talvez o correto não seja falar em *implantação*, pois a percepção do Surrealismo se deu de tão distintas maneiras que acabaria por propiciar algumas vertentes não supostas na origem e até mesmo rejeitadas com certa veemência por Breton, a exemplo da relação com a música.

No catálogo da Exposição Surrealista de Nova York (*First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, 1942), Breton afirmava que, *para iluminar o mundo, a liberdade deve fazer-se carne e para isso refletir-se e recriar-se incessantemente no verbo*. Contudo, o verbo não pode ser alheio a quem o protagoniza. E rigorosamente a exposição, organizada por Marcel Duchamp e Breton, remetia a um Surrealismo que mais impunha uma afirmação do que se expunha a um diálogo com o que então se vinha buscando esteticamente naquele país, sendo evidência incontestável o fato de que quase todos os artistas eram exilados europeus, não esquecendo que as reuniões do grupo liderado por Breton foram sempre conduzidas em francês. É curioso observar como Alexandrian defende que o Surrealismo, nos Estados Unidos, *determinou uma corrente de opinião que não deixou de influenciar certo número de artistas americanos*. Evidente que isto ocorreu, mas não encontro em nenhum crítico do Surrealismo uma leitura inversa da questão, ou seja, como o Surrealismo foi reforçado e engrandecido por seu diálogo com culturas que lhes eram até então imperceptíveis.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Citado por Sheena Wagstaff, em *Edward Hopper*. Londres: Tate Publishing, 2004.

¹⁶⁸ Sarane Alexandrian (1927-2009) esteve ligado ao grupo de Breton em um primeiro momento. Ensaísta e historiador de arte, escreveu livros como *Le Surréalisme et le rêve* (1974), *Les libérateurs de l'Amour* (1979) e *Histoire de la littérature érotique* (1989).

¹⁶⁹ Aspectos referentes a este tema, no que diz respeito ao restante do continente americano, são tratados por mim na seção com que se inicia o presente capítulo deste livro.

Pensemos em casos como Clarence John Laughlin (1905-1985) e Gerome Kamrowski (1914-2004), que sempre declararam a importância do Surrealismo na afirmação estética de suas obras. Laughlin soube mesclar técnicas e definir uma expressão verdadeiramente original em seu trabalho fotográfico. É interessante observar que ele credita essa condição prolífica de sua criação ao fato de ter vindo da escrita para a plástica (*eu não comecei como um fotógrafo, mas sim como um escritor*).¹⁷⁰ Por sua vez, Kamrowski teve uma destacada importância na experimentação da escritura automática, ao lado de William Baziotos (1912-1963), e não deixou de frisar o aspecto humanista que o Surrealismo resgatava para a concepção artística.

Dadas essas primeiras referências, cabe salientar que a relação íntima que sugeria o Surrealismo entre arte e vida não poderia estabelecer pontos de acesso, distinguindo sintomas, considerando uns em detrimento de outros, de modo que a grande particularidade de sua atuação nos Estados Unidos vem justamente do fato de que ali alguns componentes que começavam a tomar forma encontravam afinidade com situações já existentes, sobretudo pelo anunciado na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, de 1936, no Museu de Arte Moderna em Nova York.

Desde 1932 já é possível verificar alguma movimentação do Surrealismo nos Estados Unidos, a partir de uma Exposição Surrealista Internacional na Julien Levy Gallery, em Nova York, mostra que reúne obras de Dalí, Picasso, Ernst, Man Ray e Pierre Roy.¹⁷¹ Desta exposição também toma parte Joseph Cornell (1903-1972), que embora inicialmente tenha se deixado influenciar muito fortemente por Max Ernst logo viria a distanciar-se deste, definindo uma obra, através do que se passou a conhecer por *arte das caixas*, que abre novas perspectivas dentro do que buscava o Surrealismo. Ao escrever sobre suas caixas-fantasmas, observou Edouard Jaguer (1924-2006) que tais objetos, *guarnecidos de prateleiras, gavetas vazias ou cheias de coisas mil, são verdadeiros brinquedos de sonho que ocupam, na história do Surrealismo, um lugar importante entre os objetos de funcionamento simbólico dos surrealistas europeus dos anos 1930 e os poemas-objeto de autoria do próprio André Breton (dos quais alguns dentre os mais fascinantes serão, aliás, realizados durante sua estada em Nova York)*.¹⁷²

¹⁷⁰ Observa ainda: *Através da fotografia, eu tentei unir e expandir meu ativo interesse pela pintura, a poesia, a psicologia e a arquitetura. Qualquer valor que a minha fotografia tenha é apenas devido a estes outros interesses*. Citado por E. J. Meek em *Clarence John Laughlin: prophet without honor*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

¹⁷¹ O colecionador e crítico de arte Julien Levy (1910-1981) foi uma espécie de introdutor do Surrealismo nos Estados Unidos. Por sua galeria passaram os mais importantes nomes vinculados ao Surrealismo em todo o mundo.

¹⁷² “O Surrealismo acima do velho e do novo mundo”. Conferência proferida no seminário “Surrealismo e Novo Mundo”. Porto Alegre, novembro de 1992.

Jaguer recorda ainda um pouco mais a respeito desse primeiro momento do Surrealismo nos Estados Unidos:

*A partir de 1933, Julien Levy multiplica as exposições individuais de certos artistas surrealistas, do holandês Tony a Salvador Dalí, que conquista rapidamente, em Nova York, um sucesso de escândalo e de curiosidade sem precedente desde as emoções suscitadas pela exposição do Armory Show, em 1913, e as façanhas de Marcel Duchamp. Esse sucesso excessivo comportava, evidentemente, um grave perigo para o futuro: o de que o público norte-americano não visse mais o Surrealismo senão através das excentricidades do genial teórico da paranoia-crítica. Felizmente, em 1936, a mui vasta exposição Fantastic Art, Dada, Surrealism no MOMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York, organizada com a colaboração, à distância, de Breton e de seus amigos europeus, vai dar a esse público a oportunidade de descobrir o panorama, já infinitamente vasto, que o Surrealismo oferece nesta época, de Arp e Miró a Masson e Magritte, Ernst, Oelze, Domínguez, Meret Oppenheim ou Tanguy.*¹⁷³

A abordagem do Surrealismo e sua circunstância nos Estados Unidos deve considerar três etapas de alguma complexidade. Em primeiro plano encontra-se o deslocamento, da Europa para Nova York, de vários integrantes do grupo de Breton, além dele próprio. Dentre os principais nomes cabe referir-se a Nicolas Calas (1907-1989), Marcel Duchamp (1887-1968), Max Ernst (1891-1976), André Kertész (1894-1985), André Masson (1896-1987), Yves Tanguy (1900-1955), não esquecendo Salvador Dalí (1904-1989) que, embora tendo rompido com Breton em 1936, desempenhou importante papel de difusor do Surrealismo nos Estados Unidos. Este primeiro nível que menciono revela-se tanto pela montagem da exposição *First Papers of Surrealism* quanto pela circulação de revistas como *View e VVV*.¹⁷⁴

Uma segunda etapa pode ser vista já como que parcialmente influenciada por essa movimentação surrealista nos anos 1940, mesmo considerando a ausência de diálogo com intelectuais e artistas estadunidenses. A década seguinte vê surgir tanto a Escola de Nova York quanto a *Beat Generation*, que são afirmações estéticas com caráter bastante peculiar, cabendo atenção no estabelecimento de relações entre ambas e Surrealismo, especialmente tendo em conta que a presença surrealista nos Estados Unidos não se desfaz de seu caráter de uma contingência do exílio provocado pela Segunda Guerra Mundial.

¹⁷³ “O Surrealismo acima do velho e do novo mundo”. Ob. Cit.

¹⁷⁴ *VVV* circulou apenas em 4 edições, a saber: outubro de 1942, março de 1943 (número duplo) e fevereiro de 1944. Foi dirigida por David Hare, com a colaboração de Ernst, Breton e Duchamp. Seu conselho editorial incluía nomes como Philip Lamantia, Aimé Césaire e Robert Motherwell. *VVV* trouxe algumas atrativas inovações em seu projeto gráfico, tais como páginas desdobráveis e variações tipográficas.

Por último, uma terceira etapa marca a primeira formação grupal do Surrealismo nos Estados Unidos, que é a criação do Grupo Surrealista de Chicago. Este grupo surge em 1966, graças especialmente à determinação do casal Franklin e Penelope Rosemont. Declarações coletivas e esmerado trabalho de cunho editorial constituem sua grande contribuição, destacando-se aí a criação de um selo editorial ativo até hoje, a Black Swan Press.

Cabe, no entanto, recordar momento não de todo isolado. Em 1939 chega a Nova York Yvan Goll (1891-1950), ali residindo até 1947, tendo já inclusive obtido, dois anos antes, a cidadania estadunidense. Embora seu nome se encontrasse ligado a uma polémica com André Breton, nos anos 1920, agravada com a publicação de um manifesto do Surrealismo, de autoria de Goll, que antecedia em algumas semanas o primeiro manifesto de Breton, independente das disputas do passado – que não chegaram a ser propriamente pela paternidade do movimento e sim por algumas peculiaridades propositivas ou conceituais –, a residência nos Estados Unidos permitiu a Goll a criação de uma nova revista, *Hemispheres*, em que publicou poemas de Breton, ao lado de outros nomes, surrealistas ou não, tais como William Carlos Williams, Saint-John Perse, Henry Miller e Philip Lamantia. Mesmo que tenha circulado apenas um único número de *Hemispheres*, é curioso observar que esta é a primeira revista com afinidade com o Surrealismo a ser publicada nos Estados Unidos, uma vez que *View* surge em 1940 e *VVV* somente em 1943. Insisto no termo afinidade, pois *Hemispheres*, assim como *View*, não se constituíram veículos oficiais do movimento.

Abro parágrafo ilustrativo para recordar que naqueles primeiros momentos do Surrealismo alguns poetas e artistas sentiam a necessidade de definir-se entre as duas visões que polemizavam entre si, a de Breton e a de Goll. Esta necessidade de uma definição a respeito foi, de certo modo, o que acabou levando Lajos Kássak à criação da revista *Dokumentum*, ali reunindo as primeiras expressões do Surrealismo na Hungria. Distinguindo o Surrealismo de Breton y Goll, Manuel Sánchez Oms trata de destacar que

este último o fundamentava na sublimação da realidade mediante a atividade artística em todos os registros possíveis, sempre que enfronhasse uma vontade construtiva. Seu manifesto do surrealismo propunha como exemplos a elevação dos materiais mais simples e primitivos através do collage, e do cinema que revela uma realidade registrada fotograficamente mediante a sucessão dos fotogramas. Desta maneira constitui a versão construtiva do termo surrealismo legado por Apollinaire em 1917, ante a bretoniana, já que Yvan Goll sempre se aproximou mais da vertente purista do Esprit nouveau do que da poética dadaísta, que jamais aceitou.

Deste modo, o historiador Sánchez Oms salientou que claramente Kássak, através de *Dokumentum*, buscou reconciliar o sonho e o subconsciente surrealista com a

realidade mediante mecanismos como o desejo, o erotismo e o subconsciente sob as influências de Bergson e Freud.¹⁷⁵



Retomando as três etapas anteriormente mencionadas, aclaro que ao referir-me à existência de certa complexidade nelas, o faço pensando em seus vasos comunicantes, nos ligamentos que não permitem que sejam situações estanques, ao mesmo tempo em que imprimem ao Surrealismo uma dinâmica que estava completamente de acordo com o que Breton declarara a Charles-Henry Ford na entrevista mencionada, ou seja, quando se reporta à necessidade de abordar o Surrealismo com base em três tempos: o que *finaliza*, o que *continua* e o que *começa*.

Embora extensa, cabe aqui citar a reflexão de Breton acerca do que lhe indaga Ford como sendo a *orientação presente do Surrealismo*:

O que finaliza: *é a ilusão da independência, inclusive diria da transcendência da obra de arte. Apesar das precauções que foram tomadas quando começava o Surrealismo e de reiteradas advertências feitas sucessivamente, este desvio não foi completamente evitado: anunciando-se pelo egocentrismo (o poeta, o artista, acaba por supervalorizar seus próprios dons, desdenhando a frase de Lautréamont: a poesia deve ser feita por todos, não por um, que segue sendo uma das máximas fundamentais do Surrealismo), este conduz à indiferença (o poeta se coloca acima da luta, se acredita autorizado a um comportamento soberbo) e muito amiúde o atormenta o estancamento (o poeta esgota rapidamente seus recursos individuais, já que não é capaz senão de variações carentes de energia em torno de um tema trilhado).*

[...]

O que continua: *é a atividade surrealista nas três vias nas quais estava profundamente envolvido antes da guerra e que recentemente situaram com toda precisão os trabalhos críticos de meus amigos Nicolas Calas, em Nova York, e de Georges Hénein, no Cairo: estranhamento da sensação, em completo acordo com o preceito de Rimbaud: tornar-se vidente através de uma minuciosa desordem de todos os sentidos; exploração em profundidade do acaso objetivo, ponto de conciliação da necessidade natural e da necessidade humana, ápice da revelação, motor da liberdade; busca do humor negro, recurso extremo do eu para superar os traumas do mundo exterior e, sobretudo, mostrar que os grandes remédios para os males do eu só podem provir do ele no sentido freudiano.*

[...]

O que começa: *é, juntamente com o Surrealismo, tudo o que pode responder à ambição de contribuir com as soluções mais audazes ao problema criado pelos acontecimentos*

¹⁷⁵ “La construcción poética, un legado de la vanguardia húngara (1915-1939)”, de Manuel Sánchez Oms. Revista *Artigrama* # 23. Espanha, 2008.

atuais. Estes acontecimentos e os comentários que suscitam, assim como a extrema pobreza das perspectivas comumente derivadas, impõem a derrota das formas de pensamento às quais se rende culto há muitos séculos. Sustento que nenhuma dessas formas de pensamento se encontra em possibilidades de explicar satisfatoriamente os fatos que se produzem hoje em nível mundial. Geralmente se espera a decisão de uma pura e simples autoridade de armas: basta dizer que é inconcebível, enquanto que é imprevisível, como se as comunicações entre o mundo exterior e o interior se houvessem desfeito.

[...]

Sob este ponto de vista o Surrealismo nunca encontrará uma época mais favorável para seus propósitos, que consistem em devolver ao homem o império concreto de suas funções: a imersão no escafandro do automatismo, a conquista do irracional, as pacientes idas e vindas no labirinto do cálculo de probabilidades estão longe de haver chegado a seu fim.

[...]

Agora distingo que há dois campos traçados que seria impossível evitar sem comprometer a segurança de seu caminho: me parece muito urgente que este confronto seus resultados, por um lado, com os da Gestalttheorie conforme aos quais se deve rejeitar em particular qualquer distinção das funções sensitivas e das funções intelectuais; por outro lado, com os da Théorie du hasard de Revel, segundo os quais todo o concebível é possível, se inclina à manifestação, de tal maneira que todo o representável tende a ser manifestado. Estou seguro de que esta confrontação promete infinitos descobrimentos e muitas certezas novas.

As pontes invisíveis que ligam entre si as três disposições apontadas por Breton em consonância com as três perspectivas às quais me refiro podem mais claramente ser percebidas se deixada de lado uma visão ortodoxa do Surrealismo. Mergulho no inconsciente, recusa a um discurso lógico, incorporação de caracteres não-artísticos, fusão entre arte e vida etc., tudo isto está presente, por exemplo, na pintura de Jackson Pollock (1912-1956) e na música de John Cage (1912-1992). Há também que se pensar na relação de absoluta intensidade com o jazz, onde se verifica a ideia de um transeunte sublime defendida por Breton, a magia incorporada na forma de improviso, e a descida às profundezas do *self*, características que confirmam a grande ambição do Surrealismo. Basta pensar na *Beat Generation*, em sua intimidade contagiante no tocante ao jazz.¹⁷⁶ O crítico

¹⁷⁶ Uma boa referência sobre identificação entre jazz e Surrealismo encontra-se no depoimento de Ted Joans, “Black flower”, publicado na revista *L’Archibras*, Paris, março de 1968. Diz ali: *Sou um negro americano, nasci pobre, alojei-me nos guetos e tive a sorte de sobreviver. Escolhi o Surrealismo antes mesmo de saber o que ele significava; eu ainda era muito novo e encontrava nele um companheiro semelhante ao que eu já tinha encontrado no Jazz. Era a única coisa que trazia aspecto de incomodar as forças que me subjuguavam.* Embora também fosse músico e artista plástico, Ted Joans (1928-2003) considerava-se um *jazz poet*. Em 1969, publicou

mexicano José Vicente Anaya destaca essa característica na Beat, considerando a intensidade da improvisação “de poesia e música, o que significava um exercício de arte que ia até ao nada, uma celebração do efêmero”.¹⁷⁷

Essa mesma visão se desdobraria de tal forma a constituir toda uma estética na obra de um pianista como Keith Jarrett (1945).¹⁷⁸ Contudo, se Breton não estava disposto a aceitar essas novas perspectivas do Surrealismo, de certa forma alheias a seus planos doutrinários, por outro lado, nos Estados Unidos – como de resto em todo o continente americano, embora em matizes bem distintas entre si –, não havia uma aceitação tácita de tudo o que vinha da Europa. A América necessitava fundar a si mesma. E a afirmação do jazz e do expressionismo abstrato constituiu dois momentos de imensa relevância na formação de uma identidade cultural estadunidense.

Tais aspectos fazem com que, nos anos 1960, o surgimento de uma primeira formação grupal do Surrealismo nos Estados Unidos, o Grupo Surrealista de Chicago, possa vir a ser enganosamente percebido como um retrocesso, dentro daquele ambiente inadvertidamente tratado por alguns estudiosos como *surrealismo tardio*. O próprio Franklin Rosemont (1943-2009) esclarece que *velhas tradições ideológicas retardaram o despertar de um movimento surrealista nativo nos Estados Unidos, observando que essas tradições, alimentadas pela facilidade vergonhosa (para utilizar a palavra de Marx) com que o capitalismo Americano se apoderou do mundo, transformaram este país, do ponto de vista poético, em um dos mais atrasados do mundo*.¹⁷⁹

um de seus mais intensos livros, *Black Pow-Wow*. Na mesma edição de *L'Archibras*, Joans assim encerra seu depoimento: *Uso os meus sentidos exercitados pelo Surrealismo. Sou Maldoror, Malcolm X, o Marquês de Sade, Breton, Lumumba e também muitos outros, tão numerosos que vocês não poderiam conhecê-los todos. São o meu carburante, a minha prova de resistência, e continuarei a empregar todos os meios para a conquista da minha liberdade que será a liberdade de todos. O Poder Negro é uma via de chegada a essa liberdade*.

¹⁷⁷ José Vicente Anaya (1947) publicou *Beat Generation: Los poetas que cayeron del cielo (La generación beat comentada y en su propia voz)*. México: Instituto de Cultura de Baja California, 1998. Neste livro, encontra-se abordada a condição surrealista de um poeta como Philip Lamantia, embora nada seja dito a respeito de casos como os de Frank O'Hara e Ted Joans.

¹⁷⁸ Este músico merece uma leitura muito particular diante do que aponta sua obra. No encarte de um concerto na Suíça (*Solo-Concerts Bremen Lausanne*, 1973), afirma: *não acredito que eu possa criar, mas sim que possa ser um canal para o criativo*. Tem um sentido de improvisação que vai além do tradicional. Soube encontrar em compositores como Bach e Shostakovich um elo de vibrações ulteriores que deram à improvisação um caráter coincidente com a defesa dos vasos comunicantes no Surrealismo.

¹⁷⁹ “O movimento surrealista nos Estados Unidos”, março de 1976. No parágrafo seguinte, lemos: *Somente na última década se tornou claro que essas tradições estão irremediavelmente esgotadas, e que o padrão de vida Americano, supersticiosamente considerado por anteriores gerações como a coisa mais estável do mundo, não passa do simulacro de um edifício assentado sobre*

Talvez se pudesse pensar, em relação a este grupo, em uma interlocução bem maior com a política do que com a arte, atentando para o que Breton então considerava como orientação presente do Surrealismo: *o espírito lutando contra a condição humana e o espírito testemunha de seu próprio movimento*. O desafio pautado pela formação do Grupo Surrealista de Chicago seria justamente o de encontrar atualidade no Surrealismo defendido por Breton em face da circunstância cultural vivida naquele país.

Exemplo dessa atuação política mais intensa é possível encontrar nos inúmeros folhetos que o grupo fazia circular por Chicago, cabendo aí uma variedade de temas que iam da incitação à destruição de uma escultura de Picasso – *que outrora tão ligado ao Surrealismo, e agora em senilidade stalinista, doou ao governo desta cidade uma imensa estátua cretina que continua a mirar-nos de esguelha* – à defesa da reintegração de homens e animais no cotidiano, não esquecendo nem mesmo uma homenagem ao pintor surrealista boliviano Benjamin Mendoza, preso por tentativa de assassinato ao Papa em 1970. Para o Grupo Surrealista de Chicago, a tarefa imediata do Surrealismo (*implacável descristianização do mundo ocidental; guerra sem quartel a toda espécie de confusão; dessacralização sistemática de tudo o que seja santificado pelo Princípio de Realidade; absoluta violação da lei; defesa incondicional do maravilhoso e do amor louco; desmistificação do acaso, da inspiração, da revelação; escândalo permanente; mobilização total dos recursos do humor; etc.*) é provocar uma grave e total crise de consciência, *pré-condição indispensável à libertação definitiva do homem e da mulher*.¹⁸⁰

Na introdução ao volume *Surrealist women: an international anthology*,¹⁸¹ Penelope Rosemont pondera: *Aquilo que mais se conhece sobre Surrealismo hoje talvez seja o seu engrandecido campo de pesquisa e aplicação. Campos inteiros que os surrealistas no passado ou contornaram todos juntos ou consideraram marginais – como música, dança, arquitetura e animação – são agora importantes áreas de informação e atividade surrealista*. Eis então um

areias movediças que se desmorona em todas as direções. O fim deste padrão de vida Americano fornece combustível à fogueira da revolução surrealista nestas paragens. Esta e outras passagens aqui referidas, bem como os manifestos citados em seguida, encontram-se em *The forecast is hot! (tracts & other collective declarations of the Surrealist Movement in the United States – 1966-1976)*, edição, introdução e notas a cargo de Franklin Rosemont, Penelope Rosemont & Paul Garon. Chicago: Black Swan Press, 1997.

¹⁸⁰ Trecho do manifesto “Declaração de guerra”, janeiro de 1971.

¹⁸¹ *Surrealist women: an international anthology*. Texas: University of Texas Press, 1998. Este livro de Penelope Rosemont pode ser evocado como raro documento em que se chama a atenção para a presença atuante de mulheres como Leonora Carrington, Suzanne Césaire, Luíza Neto Jorge, Jacqueline Lamba, Mary Low, Joyce Mansour, Maria Martins, Meret Oppenheim, Olga Orozco, Valentine Penrose, Alejandra Pizarnik, Gisèle Prassinos, Thérèse Renaud e Remedios Varo, ainda que não esteja claramente discutida ali a relação, sempre ambígua, entre filiação e identificação.

primeiro reconhecimento da relação unilateral que Breton estabeleceu entre Surrealismo e sua temporada nos Estados Unidos. Tal prejuízo pode ser observado em âmbito continental, sobretudo considerando suas passagens pelo México e a República Dominicana.



Retomando agora um plano mais geral de considerações, há um instigante comentário do músico, compositor e ensaísta Morton Feldman (1926-1987): *Mondrian queria salvar o mundo. Basta olhar um Mark Rothko para saber que só quer salvar a si mesmo.*¹⁸² Pois bem, essa referência nos leva a algo dito pelo inglês Francis Bacon (1909-1992): *Acho que a arte é uma obsessão pela vida e afinal, como somos seres humanos, nossa maior obsessão somos nós mesmos.*¹⁸³ Temos assim o tablado em que se debatiam um entendimento europeu, com a presença dos refugiados surrealistas, e a busca pela identificação de particularidades estéticas, nos Estados Unidos, que não fossem apenas caudatárias de experiências do velho continente. O Surrealismo esteve sempre presente, embora quase raro percebido por Breton e seus aquartelados. Ao pensar em Mark Rothko, Frank O'Hara, Jack Kerouac, John Cage, Philip Lamantia, Jackson Pollock, Frank Zappa, Keith Jarrett, de imediato se vislumbra inúmeros e divergentes aspectos que podem ser considerados como desdobramentos do Surrealismo em uma cultura em formação.

Vale insistir no detalhe interessante: todos eles consideram o influxo do Surrealismo, embora a recíproca não tenha jamais se dado, exceto no caso de Philip Lamantia (1927-2005), a certo momento *aceito* por Breton como *um correligionário seu na vanguarda poética que encabeçava.*¹⁸⁴ Mas que vanguarda poética

¹⁸² Feldman, Morton. *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Ed. B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. O próprio Feldman, como precursor da música indeterminada, em que certos aspectos da obra musical ficam abertos ao acaso ou mesmo à livre escolha de seu intérprete – John Cage a definiu como a capacidade de uma peça ser interpretada de formas substancialmente diferentes –, poderia ter sua criação observada dentro de certa singularidade expressiva do Surrealismo, discussão que naturalmente exige um ambiente crítico mais adequado.

¹⁸³ O trecho citado é parte da edição de *The brutality of fact – Interviews with Francis Bacon* (1975), de David Sylvester. Bacon tinha uma ideia muito clara a respeito da criação: *Creio que a arte verdadeira é profundamente ordenada. Mesmo que dentro da ordem possam ocorrer coisas demasiadamente instintivas e acidentais, acho que elas brotam de um desejo de ordem e também de reconduzir o fato ao sistema nervoso de uma maneira mais violenta.* Há uma edição brasileira, com tradução de Maria Teresa Resende Costa: *Entrevista com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1995.

¹⁸⁴ José Vicente Anaya, *Los poetas que cayeron del cielo (La generación beat comentada y en su propia voz)*. Ob. Cit.

Breton encabeçava nos Estados Unidos? Escolhamos três casos: O'Hara, Pollock e Cage.

A respeito de O'Hara, diz o crítico Eduardo Moga que *seu conhecimento da plástica de vanguarda, assim como das técnicas e ritmos narrativos do cinema, inclinaram sua lírica até o olhar, até a percepção direta, cromática, luminosa, dos fatos de seu entorno e de seu olho, em toda a fragmentação e multiplicidade que haviam avançado já, artisticamente, o Surrealismo e o Dadaísmo*.¹⁸⁵ Por sua vez, Ramón Almela observa sobre Pollock que, *vindo de um Surrealismo que afundava nas supostas imagens abstraídas do subconsciente [...], começa a deixar-se libertar na própria realização pictórica de acordo também com a teoria formalista imperante que propugnava Clemente Greenberg*. E este mesmo crítico recorda ainda que John Cage, através dos concertos realizados nos anos 1950, difundiu suas composições musicais onde o acaso e a incorporação de sons não artísticos influenciaram no aparecimento de novas tendências na atuação.¹⁸⁶

Em uma entrevista publicada em 1973, Octavio Paz considera distinta a influência do Surrealismo, nos Estados Unidos, se observada em separado na poesia e na pintura. Diz primeiramente o mexicano: *em 1950 surgem os poetas da chamada Escola de Nova York: Frank O'Hara, John Ashberry, Kenneth Koch. Todos eles assimilaram e recriaram as experiências de Dadá e do Surrealismo. Quero dizer: sua obra é original, uma visão pessoal e muito norte-americana de Dadá e do Surrealismo*. E logo em seguida, ao considerar decisiva a influência na pintura, afirma: *sem o Surrealismo não haveria nem expressionismo abstrato nem pop art. Além do mais (sobretudo): Joseph Cornell*. Um pouco mais à frente Paz observa que a razão de uma influência menor na poesia vem do fato de que a literatura de língua inglesa sempre teve sua própria e especial versão do Surrealismo, que ele situa como um *Surrealismo avant-la-lettre e que pode considerar-se nesta fórmula: o máximo de precisão para produzir o máximo de desvario*.

¹⁸⁵ Tradutor de Frank O'Hara para o espanhol, Eduardo Moga (1962) destaca no poeta uma triplíce característica: a referência cultural, o cosmopolitismo e o erotismo, considerando esta poética como bastante sintonizada com um sentido de contribuição estética da vanguarda nos Estados Unidos, sobretudo observando aspectos como *uma síntese de denúncia e reconstrução, de irracionalismo e realidade, de formas palpantes e coloristas, que se articulam como uma flor sacudida pelo vento e pela ondulação que produz na água a pedra que alguém arremessa, visitada ocasionalmente pelos insetos e os sapos, ou inclusive por um corpo que cai, submetida à chuva e aos entardeceres*.

¹⁸⁶ Artista plástico e estudioso do assunto, Ramón Almela (1958) tem escrito inúmeros estudos onde aborda a criação artística sob diversos prismas. É interessante a referência que faz a Clement Greenberg (1909-1994), recordando que este crítico determinava, naquele momento, uma condição para a criação artística, a de que deveria *responder à especificidade de seu meio físico e a pintura, por consequência, devia funcionar e progredir submetendo-se à bidimensionalidade de seu suporte*.

Paz exemplifica esta fórmula com a poética de Wallace Stevens e Elizabeth Bishop.¹⁸⁷

Contudo, as conexões mágicas envolvendo poesia, artes plásticas, música e outras manifestações (não esquecer a forte presença do *happening*) são suficientemente intensas para que se faça delas uma abordagem em separado. Sendo assim, e retornando aos três nomes mencionados – Frank O’Hara, Jackson Pollock e John Cage – temos aí três bons motivos interligados para refletir sobre a presença do Surrealismo não como um imperativo na formação de uma cultura, mas como uma fonte de referência valiosa e que em nenhum momento deixou de ser considerada.



Sempre me pareceu que o grande problema do Surrealismo foi sua intransigência. Ainda pensando em termos de Estados Unidos, é possível mostrar cada vez melhor essa característica. Segundo Rafa Martínez, por exemplo, o expressionismo abstrato surge como uma superação dos *modelos do Surrealismo e da abstração europeus*.¹⁸⁸ Por sua vez, Feldman atenta para o fato de que o expressionismo abstrato *não estava lutando contra a posição histórica tradicional, a autoridade ou a religião, ou seja, não herdou a continuidade polêmica da arte europeia*.¹⁸⁹ Da mesma forma a contestação política da *Beat Generation* tinha outra raiz, tanto quanto o princípio das *operações ao acaso* defendido por Cage.

Em momento algum essas novas perspectivas devem ser entendidas como dissociadas do que buscava o Surrealismo, considerando sempre o paradigma traçado e atualizado por Breton. A edição de *Becoming visible*, de Philip Lamantia, por exemplo, traz uma nota editorial onde se menciona as *raízes no Surrealismo* deste poeta que *se compromete com as maravilhas da linguagem enquanto poderes revolucionários*, mais à frente considerando que se trata de uma poesia *que torna visível o terreno metamórfico onde tudo pode transformar-se em outra coisa, e esse é o lugar onde nascem o mito e a ação*.¹⁹⁰ A mesma voz de uma revelação que caracterizava a poética de Lamantia poderia ser aproximada da defesa de uma espontaneidade na escrita como o defendia Jack Kerouac, *se o ato de pensar, durante a escrita rápida, for*

¹⁸⁷ “Quatro ou cinco pontos cardeais”. Entrevista concedida a Roberto González Echevarría e Emir Rodríguez Monegal. Revista *Plural* # 18. México, março de 1973.

¹⁸⁸ “Adolph Gottlieb y otras observaciones”. Ensaio publicado em *Ciudadano. Arte*, revista de arte e cultura, fevereiro de 2001.

¹⁸⁹ Feldman, Morton. *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Ob. Cit.

¹⁹⁰ Philip Lamantia, *Becoming visible*. San Francisco: City Light Books, 1981.

*puro, confessional, e estiver excitado com a vitalidade contida nele.*¹⁹¹ Ora, Cage sustentava que *toda a tecnologia precisa caminhar em direção à maneira como as coisas eram antes do homem começar a mudá-las: identificação com a natureza na sua maneira de operação, mistério completo.*¹⁹²

Cabe ainda recorrer a Cage quando este observa, no mesmo livro, que: *a arte obscureceu a diferença entre arte e vida. Deixemos agora a vida obscurecer a diferença entre vida e arte.* Vejamos um comentário de Philip Lamantia: *O objetivo do Surrealismo é ético. O que ele quer arrancar de você não se reduz a uma furiosa perspectiva de revolução na linguagem, poesia, amor, ciência, erotismo, política, dependente de uma exaltação imaginosa de materiais perturbadores e o potencial renovador de poderes latentes, requerendo uma purificação de meios dentro do seu alcance, tão fácil como o dia engolindo a noite.*¹⁹³

A propósito deste poeta, é bastante significativa a descrição que dele traça seu companheiro geracional Neeli Cherkovski (1945-2024):

*Em meados dos anos 1970 passávamos o tempo juntos em seu apartamento ou em vários cafés. Seu semblante leonino, seus gestos emocionados e seu pensamento transcendente jamais fracassavam em cativar. A poesia provém de mais além do velado, exclamou Lamantia uma tarde, inspirado pela cafeína. Continuou dizendo, É um recurso para compreender que ainda não começamos a explorar as profundidades da imaginação. Lamantia, um importante expoente americano do Surrealismo e intimamente relacionado com a Beat Generation, via a poesia como uma contínua exploração, não meramente da vida interior, mas sim também da linguagem. Cada palavra mantinha dentro de si a possibilidade de edificar novos mundos e destruir os antigos. Todos os poemas estão carregados de poderio para modificar a consciência. Os grandes poemas trazem em si mesmos o poder primário que leva de volta o leitor à busca da linguagem. Devemos pressionar contra nossas limitações, render-nos ante nossos instintos, e aprender a confiar no que escrevemos no papel.*¹⁹⁴

¹⁹¹ Entrevista concedida a Ted Berrigan (*Paris Review*, 1967). Nela, Jack Kerouac (1922-1969) investia, com alguma amargura, contra o academicismo de Berkeley, ao mesmo tempo em que disparava contra William Burroughs minimizando suas ideias em torno das técnicas de linguagem que, a rigor, seriam rapidamente absorvidas pelo frenesi tecnológico que tanto caracteriza o momento atual.

¹⁹² John Cage, *Diário: como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)*. Há uma tradução brasileira, de Rogério Duprat: *De segunda a um ano*. Brasília: Ed. HUCITEC, 1985.

¹⁹³ Fragmento final de “The crime of poetry”, texto incluído na *City Lights Anthology*, 1974.

¹⁹⁴ “Tocar o prodigioso: Philip Lamantia, poeta”. Ensaio publicado na revista *Generación* # 61 (México, 2005), edição especial intitulada “*El Corno Emplumado – un homenaje*”. No capítulo II deste livro há um esclarecedor depoimento de Cherkovski sobre Lamantia.

Dentro deste mesmo espírito podemos mencionar uma nova sensibilidade que despertava nos Estados Unidos a partir da *Beat Generation*, destacando a presença, em sua primeira aparição em público para leitura de poemas, de Philip Lamantia,¹⁹⁵ sensibilidade esta que viria a propiciar uma maior aproximação entre Surrealismo, cultura pop e consciência ecológica, quando do surgimento do Grupo de Chicago. Um outro exemplo, como já me havia referido, é o do poeta Ted Joans, bem recordado por Claudio Willer em seu livro sobre esta geração-movimento, como *músico, artista plástico, especialista em jazz, poeta irônico, que, na década de 1960, foi morar na África, além de participar do grupo dos surrealistas franceses encabeçado por André Breton*.¹⁹⁶



Lemos na introdução à edição coletiva *The forecast is hot!*:¹⁹⁷ *A intervenção surrealista neste domínio sempre enfatizou a imaginação ativa em manter seu objetivo fundamental: a realização de uma poesia na vida cotidiana. Claro que isso envolve também criticismo revolucionário, subversão integral, humor agressivo e ação direta. Na poesia, assim como na vida, o Surrealismo personifica a máxima fraternização e solidariedade através da cor-linha (color-line), assim como a inexorável luta contra a sua mera existência e contra todos aqueles que forcem ou aceitam isto*.¹⁹⁸

Cabe apenas lembrar que essa nova sensibilidade não se submetia a cânones europeus, mas sim que se identificava com algumas questões que estavam no ar. Até se poderia mencionar certa unilateralidade, do ponto de vista bretoniano, que se mantinha bastante afinado com um etnocentrismo europeu ainda hoje propiciador de distorções entre as relações inúmeras (políticas, culturais, econômicas) entre os dois continentes. Basta lembrar o fato de que Breton, apesar de suas instâncias na América Hispânica aqui referidas, jamais manifestou

¹⁹⁵ Evento que ficou conhecido como *Seis poetas na Six Gallery* (San Francisco, 1955), e dele participaram, além de Lamantia, Allen Ginsberg, Gary Snider, Phillip Whalen, Lew Welch e Michael McClure.

¹⁹⁶ Claudio Willer, *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

¹⁹⁷ *The forecast is hot! (tracts & other collective declarations of the Surrealist Movement in the United States – 1966-1976)*. Ob. Cit.

¹⁹⁸ “Surrealism – Revolution Against Whiteness”, dossiê publicado em *Race Traitor # 9* (Chicago, 1992). Nesta edição inclusive há uma participação de Philip Lamantia, já então integrado ao grupo, ao lado de nomes como Joseph Jablonski, Mary Low e Ron Sakolsky – este último esteve em São Paulo, em um Congresso Internacional “O Surrealismo: atualidade e subversão” (Universidade Estadual Paulista. Araraquara, agosto de 2001), do qual participaram Claudio Willer, Floriano Martins e Raul Fiker, dentre outros.

interesse por aprender o espanhol, e que a residência nos Estados Unidos gerou algum desconforto, como se pode ver a seguir, ainda em *The Forecast is hot!*:

Fundamentalmente, o grupo em volta de Breton em Nova York, nos anos 1940, consistia de refugiados europeus, e mesmo os seus encontros eram realizados em francês. As poucas exceções, o punhado de americanos para quem o Surrealismo e seus ideais de emancipação realmente importavam, tenderam a ser solitários e deixaram a cidade quando Breton e seus amigos retornaram à Europa. Significativamente os mais notáveis entre eles – Clarence John Laughlin, Gerome Kamrowski, Philip Lamantia – mais tarde se uniram às atividades do Grupo Surrealista de Chicago.

O surgimento deste grupo, nos anos 1960, traz consigo um diferencial a ser destacado dentro desse ambiente de uma nova sensibilidade, como salienta Claudio Willer, ao mencionar que ali se verifica *uma espécie de ponte entre Surrealismo e Beat, cuja importância é claramente reconhecida por eles, e é um Surrealismo impregnado de cultura pop, um Surrealismo menos intelectual, mais voltado para a ação, assemelhando-se nisso aos situacionistas e recuperando o ambiente da contracultura.*¹⁹⁹

Nos Estados Unidos, Philip Lamantia talvez presente, aos olhos da crítica, duas contradições em relação à sua condição de surrealista: a identificação com a *Beat Generation* e sua adesão ao catolicismo. Contudo, como observa o poeta Jack Foley (1940), este último aspecto deve ser entendido da seguinte maneira: *Qual é a natureza do sagrado? Estas são sérias dúvidas e a poesia de Philip Lamantia as aborda de forma séria e altamente ressonante. É uma considerável conquista e envolve um constante rompimento das ordinárias – ordinárias precisamente no sentido de não maravilhosas – funções da linguagem.*²⁰⁰ Já a relação com a Beat estava absolutamente dentro do espírito de recusa que caracterizava o Surrealismo, circunstância que foi também percebida pelo grupo El Techo de la Ballena, em Caracas, e pelos poetas brasileiros Roberto Piva (1937-2010) e Claudio Willer. Em seu último livro publicado, *Bed of Sphinxes* (1997), Lamantia permanece convencido de certa confluência de ambos os movimentos, e inclusive dedica poema a Breton.



Ainda sobre Surrealismo e *Beat Generation*, evidente que são forças coincidentes em muitos aspectos. Curioso é que – possivelmente as exceções sejam os já referidos Philip Lamantia e Ted Joans – seus próprios protagonistas evitaram tocar diretamente em afinidades ou confluências, deixando a impressão de que se tratam de coisas distintas. Não diferem, filosoficamente, as bases de crítica e

¹⁹⁹ Correspondência pessoal, São Paulo/Fortaleza, fevereiro de 2003.

²⁰⁰ Philip Lamantia, *Foley's Book*. San Francisco: Pantograph Press, 2000.

mobilização de ambos os lados, considerando os motivos pertinentes a cada época e lugar. Ao contrário, se irmanam fatores como a defesa da expansão da consciência, a luta pela transformação do homem, incluindo a relação direta com a natureza. Sendo a *Beat Generation* posterior ao Surrealismo, é natural que se tenha evitado condicionar um movimento a outro, em parte pelo componente de ruptura e transgressão particular a cada um deles. Mas há também que agregar o aspecto moralista que marcava o Surrealismo, o que tornava inaceitável a defesa explícita do homossexualismo, além da decisiva presença do jazz na *Beat Generation*. Tais aspectos provocaram uma verdadeira indiferença da maior parte dos surrealistas no tocante ao movimento estadunidense.

Porém as afinidades existiram e dois casos são suficientes para comprová-lo: a prosa espontânea de Jack Kerouac (1922-1969) e o método do recorte em William Burroughs (1914-1997). Kerouac, ao elaborar os fundamentos de sua prosa espontânea, ali inclui itens como:

Submisso a tudo, aberto, atento.

Algo que sentes encontrará sua própria forma.

Escreve sem base o que queiras desde o cimento da mente.

Com hipnótica fixação sonha sobre o objeto que tens diante de ti.

Elimina as inibições literárias, gramaticais e sintáticas.

Crê no santo contorno da vida.

Luta para esboçar a torrente que já existe intacta na mente.

*Nada de medo ou vergonha na dignidade de tua experiência, linguagem e crescimento.*²⁰¹

Esta enumeração em nada diverge da fluidez da escrita automática, em sua busca de fazer aflorar o inconsciente, livre de toda intermediação da razão. Também quando Kerouac diz que a única coisa que tem a oferecer é *a verdadeira história daquilo que vi, e como vi*,²⁰² temos aí a conjunção de vida e obra evocada pelo Surrealismo. Por sua vez, o método do *cut-up*, a grande força estilística da obra de William Burroughs, pela íntima relação com a colagem aproxima-se também do Surrealismo. Burroughs foi irônico ao tratar do tema, recordando uma história: *Durante uma convenção surrealista dos anos 1920, Tristán Tzara, o homem de nenhuma parte, propôs criar um poema ali mesmo mediante a extração de palavras depositadas em papeizinhos dentro de um chapéu. O motim resultante causou estragos no teatro. André Breton expulsou Tristán Tzara e confinou os recortes no divã freudiano.* Porém no mesmo texto, mais adiante, observa:

²⁰¹ “Credo y técnica para la prosa moderna”, de Jack Kerouac. Texto incluído em *Beat days/Días beat – Visiones para jóvenes incorregibles*, de Miguel Grinberg. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2003.

²⁰² Jack Kerouac. Ob. cit.

*Todos os fotógrafos dirão que amiúde suas melhores tomadas são resultados de acidentes... Os escritores dirão o mesmo. Os melhores escritos parecem ter sido feitos acidentais dos escritores, até que se tornou explícito o método do recorte. Não há modo de produzir o acidente da espontaneidade. Não se pode causar a espontaneidade voluntariamente. Porém é possível introduzir um imprevisível fator espantâneo com uma tesoura.*²⁰³

Cabem perfeitamente em uma mesma frequência as desconstruções de linguagem dos dadaístas, as técnicas criadas por Max Ernst (colagem, *frottage*, romance-colagem), a prosa espontânea, a escritura automática, a rigor mecanismos de libertação de vícios, sentimentalismos e outras infecções da criação. Mecanismos que, em separado ou conjuntamente, foram utilizados por criadores ligados, em todo o continente americano, tanto ao Surrealismo quanto à *Beat Generation*.



Não resta dúvida de que a poesia, nos Estados Unidos, tende a um acentuado formalismo, sem que isto a aproxime da lírica brasileira, cuja propensão a uma aparentemente igual tessitura formalista possui raiz distinta. Em certa ocasião, observou Philip Lamantia que *a consciência literária americana está fixada no realismo e positivismo*.²⁰⁴ Referia-se aos Estados Unidos mas, como destaca Claudio Willer, *essa perspectiva crítica, denunciando a marca do positivismo, pode ser projetada, em termos, em outros panoramas literários, inclusive o brasileiro*.²⁰⁵ Vale aqui recordar que, em 1972, o crítico uruguaio Fernando Ainsa comentava que *a filosofia proposta após os Manifestos do Surrealismo estava ainda demasiado cortantemente separada da filosofia positivista secularizante que campeava na cultura oficial*.²⁰⁶

Além disto, há que se perceber também os ardis contínuos do epigonismo, da mera repetição estética alheia ao contexto em que se insere. Já em 1946, Duchamp

²⁰³ “O método do recorte”, de William Burroughs. Texto incluído em *Beat days/Días beat – Visiones para jóvenes incorregibles*, de Miguel Grinberg. Ob. cit.

²⁰⁴ Entrevista concedida a Yves Le Pellec, publicada em *Entretiens – Beat Generation*. Rodez: Éditions Subervie, 1975.

²⁰⁵ “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”. Estudo introdutório à edição brasileira de *Uivo, Kaddish e outros poemas* (Org. e tradução de Claudio Willer). Porto Alegre: L&PM Editores, 1999.

²⁰⁶ “La vanguardia surrealista en Uruguay”. Revista *Zona Franca* # 11. Segunda época. Caracas, fevereiro de 1972.

chamava a atenção para um desgaste desnecessário do epigonismo.²⁰⁷ A arte não é produto de um continuísmo e sim de uma ruptura. Essa ruptura está essencialmente ligada aos fragmentos da multiplicidade existencial apontada por ela mesma, não podendo descartar jamais o acidente, o imprevisível, o indeterminado, o lance de dados, o acaso objetivo, o súbito desencanto, o amor traído e demais picardias da essência humana. Não cabe discussão quanto à impossibilidade de haver progresso na criação artística. Vivemos em uma espécie de vaivém frenético, onde a cada momento corremos o risco de nos redescobrir como se jamais tivéssemos existido. Diante de tal prisma, o espírito do Surrealismo segue em frente, alheio às contaminações de triunfo e fracasso que amiúde determinam nosso tempo.

²⁰⁷ Marcel Duchamp (1887-1968). Em 1946, observou: *Na arte, não existe perfeição. Ali se produz sempre uma pausa artística, quando os artistas de uma determinada época se contentam em prosseguir o trabalho onde seu predecessor o abandonou, continuando o que este fazia.*

Parte 2

Cartografia da inquietude

2.1 Labirintos incessantes

A enquete sempre foi um instrumento eficaz nas mãos do Surrealismo, pela própria dinâmica do desafio, o estímulo à polêmica, à confraternização de ideias. A revista *La Révolution Surréaliste* foi palco de algumas das mais relevantes. Vale recordar a instigante “Enquete sobre a sexualidade”,²⁰⁸ onde o grupo praticamente inteiro se manifesta aclarando assim sua estrutura moral, com toda a carga de aventura e liberdade, sem deixar de transparecer alguns reveladores preconceitos. Nessa enquete, que tem a particularidade de ser ao vivo, exemplo notável de declaração automática, encontramos uma curiosa fala de André Breton. Ao ser indagado se lhe resultaria agradável ou desagradável *fazer amor com uma mulher que não falasse francês*, o poeta responde que seria insuportável, uma vez que sente *horror pelas línguas estrangeiras*.

Outro bom momento o encontramos na mesma revista, quando da publicação da “Enquete sobre o amor”,²⁰⁹ desta vez um questionário amplamente divulgado que contou com respostas inclusive de pessoas não ligadas diretamente ao grupo, que aproveitaram para firmar opinião acerca do Surrealismo. É o caso de Francis de Miomandre (1880-1959). O romancista francês declara sua preferência pelo Surrealismo, dentre *todos os movimentos literários que se sucederam desde minha adolescência*, destacando em seus integrantes a liberdade com que sempre se mostraram *tão curiosos de todos esses estados particulares em que o espírito funciona no vazio, puramente para si mesmo, em um esquecimento total das condições que lhe são impostas habitualmente pelas convenções: por exemplo, as do sonho... ou da loucura... ou do amor*.

Em diversos momentos o movimento surrealista lançou mão das enquetes como mecanismo funcional de reagrupamento ou provocação social. Dois exemplos valiosos são as enquetes “L’art magique” (1955)²¹⁰ e “Bief” – esta última sequenciada e incluída nos 12 números da revista *Jonction Surréaliste*,²¹¹ de novembro de 1958 a abril de 1960.

No continente americano as enquetes tiveram presença menos vultosa, em grande parte porque era outra a aposta do Surrealismo nesta região do mundo. A que temos neste livro não procura estabelecer uma polêmica ou tem a função de reagrupamento. Sua razão de ser encontra-se na necessidade de identificação dos graus de percepção, cumplicidade e vitalidade de poetas e artistas que estiveram ou ainda estão ligados ao movimento, não mais especificamente a seu momento

²⁰⁸ *La Révolution Surréaliste* # 11. Paris, março de 1928.

²⁰⁹ *La Révolution Surréaliste* # 12. Paris, dezembro de 1929.

²¹⁰ Realizada em 1955, foi publicada no livro *L’art magique*. Paris: Club Français du Livre, 1957.

²¹¹ Boletim oficial do grupo surrealista em Paris, que então contava com a direção de Gerard Legrand.

inaugural, na Europa da primeira metade do século passado, mas sim à sua atualidade em outro ambiente distinto ao de sua origem. Reclama-se aqui as novas perspectivas do movimento, sua durabilidade e renovação.

A título de síntese arriscada do Surrealismo no continente americano reproduzo trechos de entrevista que o argentino Enrique Molina concedeu ao uruguaio Danúbio Torres Fierro,²¹² justamente quando trata da influência do Surrealismo e de seu aspecto moral. Acerca de sua afinidade com o movimento, observa Molina:

Breton e o Surrealismo me deram consciência, de imediato, da poesia como revelação, como ruptura dos estreitos limites que encerram os seres e lhes impedem uma fraternidade profunda entre si e o universo. Assim, pouco a pouco tive a intuição de que toda poesia é uma expressão do sentimento da solidão essencial do homem, esse chamado de caçadores perdidos entre os grandes bosques de que fala Baudelaire. Porém há mais. Se somos sinceros, devemos reconhecer que a palavra Surrealismo teve má fortuna na América e inclusive na Espanha. (Por sorte, a Academia já deixou de lado o termo super-realismo,²¹³ tão grato a Guillermo de Torre). Assim, qualquer incoerência disfarçada de pseudo-imagens, não nascidas do escuro do inconsciente, mas sim de uma retórica vazia, tem sido amiúde considerada como um produto surrealista. Inclusive quando alguém escrevia sem pontuação, muitos sustentavam que era uma mostra evidente de Surrealismo. Porém essa falta de pontuação, por exemplo, e como qualquer um sabe, não obedece a um capricho. Ocorre que em certos textos é necessário deixar os vocábulos em liberdade, fora de uma sintaxe rígida, para que joguem em muitos sentidos, e isto especialmente nos casos em que podem unir-se com o vocábulo anterior ou com aquele que o segue. Afirmado isto, há que reconhecer que muitos dos conceitos e formas do Surrealismo já não podem ser considerados como traços particulares de um grupo: foram assimilados e circulam no ambiente intelectual da época. Porém – insisto – é um erro tomar por surrealistas a poetas que, apesar de empregarem em certos momentos uma linguagem que poderíamos chamar para-surrealista, não o são em absoluto por seu espírito. Daí que seja imprescindível sublinhar que esse movimento não é uma escola literária à maneira do modernismo ou do ultraísmo, centradas unicamente em formas expressivas, mas sim – mais decididamente – um humanismo poético. Ou seja, uma concepção total do homem, cuja filosofia se desprende da imagem e da poesia. Pois bem: em muitos textos do Surrealismo francês se percebe um fundo intelectual – justamente quando aspiram a recuperar a inocência, o idioma sem fronteiras do Paraíso. A maior exceção, neste sentido, seria Benjamin Péret, cuja poesia tem uma profunda correspondência com a pintura de Juan Miró. Com efeito, ambas parecem nascer

²¹² “Un poeta en el tiempo”. Entrevista concedida a Danubio Torres Fierro (1947). Revista *Memoria Plural*. Montevideu, 1986.

²¹³ No Brasil, o termo infeliz que mais transitava era “sobre-realismo”, adotado por Mário de Andrade, por exemplo, quando tratou da obra plástica de Jorge de Lima.

da magia de uma criança. Em um prólogo muito breve, porém substancial, Alejo Carpentier apontou sua discrepância com o Surrealismo de Breton ao destacar a vigência na América de um Surrealismo original, enraizado na paisagem, nos poderes xamânicos, no folclore e nos mitos populares. Ou seja: uma disposição surrealista surgida da experiência vital mais do que dos jogos da linguagem em liberdade. E isto obedecia, segundo ele, não a fórmulas para criar magos profissionais, mas sim ao próprio feitiço das coisas.

Em seguida, Danúbio comenta e indaga: *Até aqui temos falado do Surrealismo em termos bem mais literários, mesmo quando você apontou há pouco que é, também e sobretudo, uma concepção do homem. Que lugar ocupa ali, então, a moral?* Ao que responde o poeta argentino:

É uma boa pergunta. Porém antes convém insistir (porque é uma forma de resposta a essa interrogação) na unidade indissolúvel da poesia, do amor e da liberdade considerados como termos insubstituíveis, um ponto central da especulação surrealista na medida em que se dirige até o descrédito permanente dos tabus sociais, intelectuais e religiosos em nome dos quais o homem contemporâneo, o homem alienado, é dividido em uma série de compartimentos estanques de cujo interior alcança apenas uma visão mesquinha da realidade – também dividida em planos irreconciliáveis. Deste modo, trata-se então de libertar o homem não apenas no campo econômico, mas também no espiritual, e isto se consegue libertando primeiramente a palavra, colando-a ao maravilhoso, ao imprevisto, confiando em seu poder encantatório. O Surrealismo é, portanto, antes de tudo, uma ética – traço que Breton levou ao extremo. O escândalo, a virulência de suas primeiras expressões teve um papel libertador, abriu um novo conceito do homem ao identificar poesia e vida. Que se atrevam a viver a poesia, está dito no primeiro manifesto. Hoje o escândalo já não é possível em uma sociedade onde tudo é escândalo. No entanto, a aspiração final do Surrealismo, essa identificação – como eu disse – da poesia com a vida, da poesia com o amor e a liberdade, é vigente e pode ser perseguida sem sujeição a retórica alguma, através de qualquer técnica e qualquer linguagem.

Acrescente-se apenas que a observação de Molina sobre *espírito surrealista*, por sua vez, também alcançou dias de má fortuna, prevalecendo casos de uma ortodoxia em que a criação poética estava em segundo plano, antecedida pela intensidade da adesão aos postulados que orientaram o Surrealismo em seu ambiente inaugural. O Surrealismo foi sempre outro e surpreendente até mesmo em leito de origem, sendo este um de seus aspectos mais fascinantes. O que Molina não disse é que o amém à ortodoxia do Surrealismo foi exatamente o que em muitos casos ameaçou converter o movimento em escola. Não uma escola literária, porém uma escola moral.

Ao mencionar a entrevista com Enrique Molina referi-me a uma síntese arriscada do Surrealismo, e a adjetivação vem do fato de que o ambiente surrealista no continente americano semeou polêmica particular, sua própria ambiguidade, seja pela distinção essencial em relação ao ambiente europeu, seja pela rejeição, em muitos casos, à ortodoxia do grupo parisiense, seja ainda pela coincidência cronológica, já nos anos 1950/60, com o que se consagrou chamar de Contracultura. Inclusive pelo próprio componente da mestiçagem é outra a concepção surrealista assimilada. Cabe também lembrar, a propósito do cubano Alejo Carpentier, a inserção da narrativa americana em ambiente surrealista, incluindo a distorção de leitura na tentativa de identificar Surrealismo e Realismo Mágico. Desta maneira, há que manter os olhos atentos a essa mescla de circunstâncias para melhor compreender a presença do Surrealismo na América.

Surrealismo & poética

AFONSO HENRIQUES NETO [Brasil, 1944. Poeta, ensaísta e tradutor.] | Penso que eu fui, de algum modo, *surrealista* desde sempre, mesmo antes de travar contato com os manifestos e os poetas do movimento em sua fase *heroica*. Talvez a coisa tenha surgido a partir de minha compulsiva leitura, na entrada da adolescência, da poesia simbolista brasileira, com meu avô, Alphonsus de Guimaraens, à frente. A verdade é que desde o início, para mim poesia é essencialmente *imagem* e discurso ritmado, e imagens retiradas com certa espontaneidade do profundo poço que muitos chamam de *inconsciente*. A busca de expressão das atmosferas oníricas também sempre me preocupou bastante. Por isso é que quando releio meus primeiros textos mais bem acabados (publicados no livro *O misterioso ladrão de Tenerife*, em 1972), já vejo ali marcante presença do Surrealismo, com alguns poemas, por exemplo, nitidamente inspirados no *Poeta em Nova York* do García Lorca.

ALEX JANUÁRIO [Brasil, 1977. Poeta, editor e livreiro.] A Busca. Palavra de ordem quando estou diante do *obrar*, seja através da poesia e/ou do *collage*. Não há nada além que não seja a busca interior para um lugar onde os homens que temem a liberdade jamais vão alcançar. Refiro-me ao abismo do amor. O Surrealismo é o fio sintático de todo o desdobramento da poesia e o seu fim que nada mais é do que libertar o espírito do homem. Sarane Alexandrian diz que o poeta Malcolm de Chazal estabeleceu uma cosmogonia do invisível; essa é a busca. Através do Surrealismo é possível encontrar a passagem para esse estado cosmogônico-invisível. O Surrealismo é a silhueta negra do ato de fazer poesia.

ALEXANDRE FATTA [Canadá, 1976. Artista plástico.] | Não escrevo, ou escrevo poucos poemas, mesmo que os leia com frequência e me interesse pela linguagem, a anotação de frases de semissono, por exemplo. Mas se for permitido utilizar o termo *produção poética* para outros meios, eu penso que é a noção de automatismo que liga meu trabalho ao Surrealismo. Porém, ainda mais do que o automatismo em si, é a preocupação com a precisão na anotação de um sonho ou na fixação de uma imagem hipnagógica. Precisão sem estética, mas que abala minha sensibilidade poética.

ALLAN GRAUBARD [Estados Unidos, 1953. Poeta e dramaturgo.] | Não me refiro ao Surrealismo quando avalio minha própria produção poética. Por que eu deveria me referir a algo outro que a obra diante de mim, que se revela para mim, e que me revela o mundo? Esta não é uma questão de ideologia ou de estética, mas sim de sensibilidade. Julgo o valor de uma obra pelo modo da obra e sua ressonância no mundo. Se eu precisasse de um conjunto de valores externos à

obra, então nem o mundo nem a obra nem eu teríamos muito sentido além desses valores. É claro, uma obra é surrealista ou não é; ela tem uma carga precipitada, clarificante, erótico-magnética ou não tem. Não é algo que se possa demonstrar ao escrever.

ARMANDO ROMERO [Colômbia, 1944. Poeta, ensaísta e narrador.] | Eu creio que o sentido de aventura, semeado na imaginação poética aderida às palavras ou às imagens pictóricas, foi o que primeiro me chamou a atenção no Surrealismo. Esse balanço entre o ir para dentro do inconsciente para encontrar belas pedras preciosas, de inusitada beleza, e o poder compartilhar uma realidade diária amplamente vital com espíritos afins, levou-me a ver no Surrealismo o edifício onde poderiam habitar todos os meus fantasmas de infância juntamente com aqueles que pouco a pouco ia criando minha juventude. Já se disse bastante que o Surrealismo veio para outorgar grande liberdade ao espírito criador, especialmente na América Latina, mas também há que vê-lo como o caminho que conduz a todas as partes e a nenhuma, que ao dar voltas sobre si mesmo pode refletir inumeráveis realidades. Porém este caminho não é o caminho estreito da ortodoxia, embora possa parecer uma censura a Breton, mas sim essa possibilidade de olhar por todos os ângulos da esfera. Devo apontar que minha produção poética se estende por meus contos e romances, e inclusive por alguns de meus trabalhos ensaísticos, e que em todos eles sempre estive e está presente esse poder de jogo com as verdades profundas, com os deuses internos, que me chega do Surrealismo. Porém nada disso seria importante se não estivesse marcado por minha aventura vital, meu ser diário neste mundo, onde tudo o que me acontece e aconteceu tem um selo surrealista, minha marca de fábrica.

CARLOS BEDOYA [Colômbia, 1951. Poeta, filósofo, ensaísta e tradutor.] | Eu diria que em torno da vida, uma vez que considero o surrealismo não como um movimento, uma escola e menos ainda como uma técnica. Fundamentalmente ele me marcou em três aspectos: a imagem, a livre associação e a escritura automática. Tudo isto fundamentado naquilo que escreveu André Breton, nessa obra memorável, *Les pas perdus: Não há de ser o temor à loucura o que no sfará baixar as bandeiras da imaginação*.

CARLOS M. LUIS [Cuba, 1932-2013. Poeta, ensaísta e artista plástico.] | Tenho escrito poucos poemas que podem ser definidos como *surrealistas* em seu sentido mais estreito. De uma maneira mais ampla, meus experimentos dentro da poesia visual e assêmica, creio que o Surrealismo (o Surrealismo *que será*) encontra-se presente.

CLAUDIO WILLER [Brasil, 1940-2023. Poeta, ensaísta e tradutor.] | Como surrealista. Minha produção poética dialoga com Surrealismo. Minhas imagens

poéticas são surreais. Leitura de autores surrealistas foi decisiva para minha formação: os *La liberté ou l'amour* de Desnos, *Nadja*, *L'amour fou*, *Les vases communicants* ou *Signe ascendant* de Breton etc., são obras que me fizeram perceber algo e às quais eu retorno sempre, sem falar das descobertas do riquíssimo mundo dos surrealistas hispano-americanos e portugueses, e, é claro, dos nossos brasileiros. Isso, além de artes visuais – meu artista visual do século XX é Max Ernst. Meu processo de criação, espontâneo, é afim ao do Surrealismo. É importante para mim, também, o modo surrealista de pensar a realidade e a criação literária e artística. A leitura de outros poetas – por exemplo, de Baudelaire, ou de Lautréamont, a quem traduzi – a partir da visão surrealista. A contribuição surrealista à crítica, lembrando que além de poeta sou crítico e ensaísta e já escrevi bastante sobre Surrealismo.

DAVID NADEAU [Canadá, 1981. Poeta, desenhista e ensaísta.] | Pelo virar de cabeça para baixo o pensamento consciente, a livre associação dos objetos poéticos revela os desejos escondidos e me abre o campo ilimitado do devaneio.

EMILIO ANDRÉS PADILLA PACHECO [Chile, 1972. Poeta, compositor e artista plástico.] | Minha produção poética (inérita) tem a irregularidade, o acaso e a imponderabilidade de um misterioso destino ávido de luzes e sombras. Este destino é o Surrealismo, cuja impressão é uma marca indelével no mais puro da alma.

ENRIQUE DE SANTIAGO [Chile, 1961. Poeta, ensaísta e artista plástico.] | Minha poesia contém uma parte de automatismo, porém, da mesma maneira que a obra plástica e buscando alguma similitude com Matta, essa poesia corresponderia a um estado mediúnico. Na poesia automática não sabemos aonde nos conduz o inconsciente, nessa outra poesia há uma certa vidência, uma janela que nos guia, sem preconceito de que nesse trânsito surjam elementos desconhecidos, surpreendentes, chamados frequentemente de automatismo. Eu os denomino a *memória esquecida, porém latente*.

FERNANDO PALENZUELA [Cuba, 1938. Poeta e ensaísta.] | Desde que comecei a escrever poesia, ainda bem jovem, sempre o fiz sob o signo do Surrealismo, pondo em prática, na atividade criativa, a escritura automática, o humor negro, os sonhos, os jogos coletivos e individuais inventados por mim. Toda a poesia que até aqui escrevi está intrinsecamente ligada ao Surrealismo mais ortodoxo. Não saberia fazê-la de outra maneira.

FRANKLIN FERNÁNDEZ [Venezuela, 1973. Poeta e artista plástico.] | Como um conjunto de mecanismos muito sensíveis, cujas engrenagens se ajustaram a novos dispositivos líricos (tradicionais, standards, experimentais), que se

consolidaram em propostas únicas, autênticas e reveladoras. Para mim, uma das grandes contribuições do Surrealismo foi provocar um vínculo cada vez mais fecundo entre a imagem e a palavra.

GABRIELA TRUJILLO [El Salvador, 1981. Poeta, historiadora e tradutora.] | Pelo impulso inicial, pela necessidade interior que me levou a forjar algumas metáforas, a *fixer des vertiges* vindo dos quatro ventos, os cinquenta pontos cardeais de minha cabeça. Pelo amor louco e a liberdade, por jurar somente em nome do maravilhoso.

J. KARL BOGARTTE [Estados Unidos, 1944. Poeta e artista plástico.] | Surpresa e descoberta sempre me excitam, e acho que isso ocorre quando o que escrevo é mais espontâneo, quando é menos racional. Se eu começo a considerar isso, e a pensar sobre o que vou escrever, o que eu posso até mesmo querer escrever, eu paro de escrever, porque então me dou conta de que não irei descobrir nada novo, nada que me surpreenda, e por isso a revelação não vai acontecer. Isto é naturalmente mais evidente quando alguém se envolve com a escritura automática, até mesmo com a escritura semiautomática, a qual aprecio muitíssimo porque ela envolve o reino integral da psique... E escrevo o que não estou pensando, aquilo sobre o que não tenho pensado, e ele se torna excitado por si mesmo da maneira mais desejável, em relação ao que está além da visão e não uma parte do superficial olhar comum desse alguém. Quanto menos estou envolvido comigo mesmo, mais excitado me torno, e isto me permite ver muito mais claramente o que eu não sabia sequer se existia, em mim mesmo, como eu sou, o que eu sou quando não estou olhando.

JORGE VALDÉS RAMOS [Cuba, 1946. Poeta e artista plástico.] | O Surrealismo está presente em quase toda a minha produção poética desde o início. Talvez soe estranho, mas creio que nasci surrealista, se isto for possível, claro.

JUAN CALZADILLA [Venezuela, 1931. Poeta, ensaísta e artista plástico.] | Em termos de linguagem, meu contato com o Surrealismo dura exatamente uma década: de 1962, quando publico *Dictado por la jauría*, a 1971, quando aparece *Ciudadano sin fin*. Nos livros seguintes há menos referências ao Surrealismo, em matéria de linguagem, e creio que esses vínculos ou raízes desapareceram em publicações seguintes, como *Diario sin sujeto* e *Aforemas*. Curiosamente, na medida em que me desprendia da linguagem surrealista em minha poesia, me tornava surrealista na vida diária, nas ações, na ideia das coisas. Haja paradoxo!, porque não é acaso inconveniente considerar a alguém que não escreve como um surrealista, mas que age como tal, como um surrealista? Penso em Jacques Vaché. Não sei.

LUDWIG ZELLER [Chile, 1927-2019. Poeta e artista plástico.] | Para mim o Surrealismo é uma concepção total da vida na qual me sinto absolutamente pleno.

LUIS FERNANDO CUARTAS [Colômbia, 1959. Poeta e ensaísta.] | Quando se fala de produção poética surrealista, não somente se pensa na escritura de textos, existe uma poética dos objetos, um olhar crítico das coisas, um dar voz aos objetos através do não dito, do jogo e do olhar interior que produz sensações diferentes do consumo cotidiano do sapato ou da bandeira. O automatismo, que libera espaços, cria e recria brotando em linguagem linear, é explosão do Eu, liberação de atavismos morais e de medos coletivos. Liberdade por excelência, não apenas formal, a proposta é vital e dialética: não se faz poesia, se vive em poesia. Linguagem de invenções, transformação de realidades.

MARCUS SALGADO [Brasil, 1972. Poeta e ensaísta.] | Em certo sentido – que, obviamente, exclui a discussão estética ou formal –, Surrealismo e poesia são sinônimos, pois considero ambos como aventuras espirituais capazes de gerar consequências diretas sobre a existência, modos de mudar a vida e transformar o mundo.

MARÍA MELECK VIVANCO [Argentina, 1931-2010. Poeta.] | Nasci em plena montanha, por trás das serras de Córdoba (Valle de San Javier) e estou conjurada totalmente com a *pacha mama* ou mãe-terra dos indígenas; de maneira que guardo, enciumada, minha infância agreste nas próprias coberturas do mistério. Referir-me à minha poesia é tarefa complicada, porque minha experiência é incontrolável, abarcadora e também luxuosa por sua energia imaginária. Meus hábitos de criatura humana cambaleiam na controvertida Beleza de suas imagens. Avaliar é impossível, pois o vulcão arcaico costuma tapar-se de lava fervente que luta por sair... Porém é um fenômeno bastante parecido em todos os vulcões do mundo. Tal a resolução da liberdade nessa Poesia, que embora ostente um matiz único e distintivo em cada região étnica é e será sempre *universal* em sua essência.

NELSON DE PAULA [Brasil, 1950. Poeta, ensaísta e artista plástico.] | Acredito que na poesia é onde eu me embrenho mais a fundo no Surrealismo. Tenho firme convicção no poder instaurador da palavra, enquanto mediadora do universo onírico e das dimensões do tempo e do espaço.

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ [Colômbia, 1957. Poeta e ensaísta.] | Meus livros: *Pincel de Hierba* e *La Trompeta de Mercurio*, estão mediados, possuídos e interpostos por meu surrealismo. Ou seja, por aquilo que o Surrealismo foi em mim. Pelos indícios do Surrealismo. Por suas indicações. Por seus incidentes, em todos os seus vazios e interstícios como em sua forma total. Por sua temperatura de uma técnica baseada no sentido intuitivo. E realizados

em mim: um ao meio-dia e outro à meia-noite. Não mais. Nada mais, e quando fujo a visão de mim, os livros estavam ali, onde eu já não era nada, o nada turbulento. Total quer dizer aqui o que se faz desde uma intenção que se inclina diante da dimensão do *maravilhoso*. Nunca desde a própria ortodoxia do Surrealismo, embora também tenha por ela me interessado. Não duvido dela, de seu alcance e de sua projeção no movimento surrealista. Não é ali que se movimentam com tensão meus fios surrealistas. Os meus: a cabeleira de ônix que vejo na locomotiva para Romênia. E posso falar através e por meio do método que chamei: método de suscitação súbita da sensação (M.S.S.S.) Intenção da inquietude surrealista é o que os possui. Nada me é desconhecido do Surrealismo, no sentido de que tudo o que ali foi, é e será me envolve no que faz relação para minha obsessão pelo Surrealismo. Aqui concebida a obsessão como uma metodologia. Do Surrealismo me interessa tudo. E sei, segundo me diz o médium, que em meus livros se pode encontrar o *maravilhoso* intervindo poderosamente e não sei então até onde e como se projeta, sem mim, o Surrealismo. Não o necessito. Nos livros eu sei que se misturam sua inquietude desordenadora, sua intensidade insolente e intuição elementar a caminho de uma transformação do real. O real maravilhoso como o real do mistério. Maravilhoso e mistério se mesclam na própria membrana deles. E sem mim, porque já não são nem o meu maravilhoso nem o meu mistério, esvaziado ali porque são o que resta do instante da revelação ou da revelação do instante. Drama do instante zodiacal. Drama da revelação zodiacal.

PEDRO ARTURO ESTRADA [Colômbia, 1956. Poeta e ensaísta.] | Em minha juventude o Surrealismo foi a porta em chamas pela qual entrei na poesia. A palavra transbordada de Breton, Soupault, Desnos, tanto como o gênio de Éluard, a milagrosa imaginação de Max Ernst, a raiva e lucidez de certo Artaud, levaram-me a indagar com uma força, uma necessidade, uma paixão nova as zonas desconhecidas de meu próprio ser, minha realidade, minha língua, meu tempo. Devo ao Surrealismo o ar, a visão de absoluta liberdade a que aspiram meus poemas antes que a matéria deles mesmos. O Surrealismo continua presente em mim como consciência impossível de beleza e fracasso, de ideal e terror, de vazio e plenitude.

PHILIP DAUGHTRY [Inglaterra, 1942. Poeta e editor.] | O Surrealismo para mim é um acesso hiper-mítico ao inconsciente que gera seu próprio acesso lírico à percepção, um resultado automático do processo poético. Alguns críticos referem-se à minha obra como *imaginária profunda*, mas prefiro vê-la como uma continuação de ideias de Breton.

RAQUEL JODOROWSKY [Chile, 1937-2011. Poeta e narradora.] | Minha produção poética foi avaliada dentro do Surrealismo devido a várias exposições

de meus poemas junto a obras pictóricas de artistas do México, do Peru e de Miami. Interpretaram meu poema “La maleta loca”. Foi um poema-objeto feito pelo surrealista japonês On Kawara, exposto no Museu de Arte Moderna de Tóquio. On Kawara é um sobrevivente de Hiroshima, e vive em Nova York. Fiz a primeira exposição surrealista em Lima, com 20 pintores, quadros com meus poemas incluídos. E a apresentei dentro de um para-quedas pendido do teto. O público entrou pelas mil cordas do para-quedas, comando que pendia do teto. Outro de meus livros foi comentado em revistas surrealistas na Bélgica, como *Phases*, dirigida por Eduardo Jaguer.

RODRIGO HERNÁNDEZ PICEROS [Chile, 1974-2019. Poeta.] | O Surrealismo está presente em minha obra através do mundo dos sonhos, do inconsciente e da escritura automática. Através da criação de uma linguagem repleta de imagens e do espírito da liberdade que há em meus versos.

RODRIGO VERDUGO PIZARRO [Chile, 1977. Poeta.] | Minha aproximação do Surrealismo foi acidental, eu me interessava muito mais pela parapsicologia, mais do que por qualquer outra corrente artística, mas encontrei nele uma aproximação instrumental de tais fenômenos. Agora, me sentindo mais próximo do romantismo, creio que o Surrealismo me serviu para formular uma visão escatológica a partir de minha própria obra e nisto é decisiva a influência de poetas como Jean Pierre Duprey, Antonin Artaud, Enrique Gómez-Correa etc.

ROBERTO PIVA [Brasil, 1937-2010. Poeta.] | o Surrealismo tem aquele aspecto maravilhosamente

depravado
das tardes do Sonho
dos chapéus de cozinheiro
voando sobre uma plantação de ameixas
o Surrealismo é a banana mesozoica que
dança no palmital
é o condor perseguindo o infinito
é Artaud, Hans Bellmer e Kurt
Seligmann descascando batatas
alquímicas para o jantar
das bruxas do capim-gordura
é o erotismo anal que conspira contra
as religiões monoteístas
é o periscópio do Escorpião
é o samba tibetano
é o espinho na carne política do
fascismo vermelho

leopardo fazendo a ronda no
quarteirão
Eros do Papaveraldo
botão do bantu batendo batuque
navio recheado de espartanos encontrados na
noite terciária
Perigo à vista: o Surrealismo vai
direto à zona interdita
o Surrealismo é a bota mal acostumada
da Assombração
é a Coruja pousada no Mistério

RUBENS ZÁRATE [Brasil, 1960. Poeta.] | Através de uma valorização particular da imagem enquanto forma de integração dos opostos e método de conhecimento. Através de uma aproximação entre experiência estética e pensamento mágico. Através da recusa ao aburguesamento literário, o que pode implicar no abandono da própria literatura. Através da identificação entre experiência da poesia e experiência da liberdade.

THOMAS RAIN CROWE [Estados Unidos, 1949 Poeta, tradutor e editor.] | Meu processo poético é PERMITIR que o poema venha até à mim e me atravesse. Nesse sentido, meu sentimento é de que ele vem do Outro. De algum lugar *outro que* da minha mente racional. Talvez venha do subconsciente, como os franceses eram tão entusiasmados em dizer. Talvez venha dos espaços etéreos, de um lugar totalmente fora de mim mesmo. Ou talvez venha de alguma espécie de registros *akáshicos*. Uma biblioteca universal de poesia em que apenas os poetas podem penetrar. Eu realmente não sei de onde os poemas vêm. Tudo que sei é que eles vêm, e, ao virem, criam um processo e um resultado que é, de uma vez só, mágico e maravilhoso (cheio de maravilha, ou *o maravilhoso*). E isto basta para que eu queira escrever e continuar a escrever – experimentar esta transmissão como um veículo para o conhecimento poético.

VIVIANE DE SANTANA PAULO [Brasil, 1966. Poeta, romancista e ensaísta.] | Procuo mesclar uma ponta de verossimilhança ao enleio onírico, entre as metáforas aparentemente desconexas. É preciso inserir algo novo no Surrealismo de hoje que, a meu ver, não pode ser o mesmo do início do século passado. As circunstâncias, a história, as ideias mudaram, outras fontes de associações, novas reflexões e estilísticas surgiram. O Surrealismo de hoje precisa trabalhar as reflexões e inquietações inerentes aos tempos atuais.

ZUCA SARDAN [Brasil, 1933. Poeta, dramaturgo e desenhista.] | Surrealismo é o caixão gótico deste defunto que vos traz as últimas notícias do Averno.

Conflito entre dois tempos

AFONSO HENRIQUES NETO | Não vejo conflitos maiores. O importante talvez seja dizer que sempre aliei o discurso de tom algo surreal a uma busca pela expressão lírica, e aqui a presença desde o início da poesia de meu pai, Alphonsus de Guimaraens Filho, é uma influência que não posso deixar de assinalar. Afinal, sempre admirei o cristalino fluxo poético da obra dele. Quando li Paul Éluard fiquei também fascinado com a pureza poética colocada ao lado de uma linguagem de imagens fortes, em que reinam o amor e a liberdade integral. Murilo Mendes e Jorge de Lima completaram, sem dúvida, esse quadro de influências marcantes. Hoje me sinto totalmente livre para navegar por todas as dicções que me der na telha. O mais importante para mim, em última análise, é a preocupação com a mais transparente verdade da condição humana, e aqui mais uma vez a presença do Surrealismo transparece. Afinal, de alguma forma a poesia busca modificar a essência humana, enriquecendo-a no sentido de poder dotá-la de uma maior profundidade no contato com a totalidade cósmica.

ALEX JANUÁRIO | Não diria conflito e sim profundas mudanças de ordens críticas com o meu trabalho e com o próprio Surrealismo e o seu desenvolvimento enquanto movimento. Obviamente que com o passar do tempo, tendemos a nos aprofundar em determinados pontos pertinentes ao Surrealismo e à vida, e isso pode gerar profundas mudanças na essência de como o entendemos, sentimos; o que não posso aceitar sob hipótese alguma é a falsa ideia do simplesmente *sentir-se surrealista*; isto sim, pode causar conflitos e contradições, principalmente de ordem ética e um esvaziamento poético.

ALEXANDRE FATTA | Penso que se a questão se coloca é porque há uma ou várias diferenças entre ser surrealista em 1924 e sê-lo em 2006. Mas não há necessariamente conflito. Breton dizia, ao falar de um futuro distanciado dele (você me desculpará por não ter as palavras exatas), que todo movimento ou toda prática que favorecesse a emancipação total do homem seria surrealista. Mesmo se muitas das práticas artísticas ou lúdicas do antigo Surrealismo permaneceram populares entre os surrealistas atuais, podemos dizer que atividades novas (mas já em germe na juventude do movimento, depois notadamente sistematizadas pelos situacionistas) são cada vez mais praticadas. Penso particularmente nas derivas de toda espécie que são propostas pelos diferentes grupos. Creio que o Surrealismo moderno, enquanto prática subversiva, só desaparecerá com seus contrários em espírito, os quais são o racionalismo, o materialismo e o capitalismo.

ALLAN GRAUBARD | Não. Há diferenças que a experiência traz; talvez uma maior discricção nas relações humanas; um entendimento sutil de como revelar o

onírico; um uso mais polifônico do que está disponível; uma crítica íntima das devastações da ideologia... mas o encontro libertador inicial com o Surrealismo como uma ação de viver, um meio de viver, é tão poderoso agora como foi outrora.

ARMANDO ROMERO | Não, não creio haver nenhum conflito, porque desde o princípio eu vi o Surrealismo não como uma escola ou igreja, mas sim como um universo de imensa liberdade. Nunca senti que ser surrealista ou estar do lado do Surrealismo exigisse de mim um compromisso com uma verdade imutável, com uma forma de religião. Muito pelo contrário, o Surrealismo me libertava de toda forma religiosa doutrinária. É por isso que minha relação com o Nadaísmo leva o selo de uma profunda liberdade. Jamais aderi a nenhuma proclama ou ordem. Para mim, o Nadaísmo era uma forma de ser surrealista com acento tropical. Se não podíamos ir ao Café de Flore, mas sim ao Café El Colombiano, então tínhamos que ser nadaístas, não havia outro remédio. Isto é o que é difícil de entender para aqueles que não conheceram o Surrealismo profundamente e não o sentem internamente, para aqueles que creem que o Surrealismo é uma escola literária ou um adjetivo apropriado para o esquisito.

CARLOS BEDOYA | Em primeiro lugar, devo aclarar que embora eu me sinta surrealista não o sou de ofício. E, por extensão, me sinto cada vez mais ligado a outra das fontes das quais muito bebi o surrealismo e que esqueci de mencionar anteriormente, o Inconsciente, que entre outras coisas bebe da magia, do sonho, do desejo e da lucidez.

CARLOS M. LUIS | Não, porque com o tempo fui conciliando dentro de mim diversas correntes de pensamento e de poesia que conduzem a um enriquecimento da corrente surrealista.

CLAUDIO WILLER | Não: não abjurei, não revi. Há continuidade. Evidentemente, minha percepção de Surrealismo é mais rica, mais complexa. Presumo que minha criação também o seja.

DAVID NADEAU | Não, eu não sinto nenhum conflito desse gênero. Já que o estudo das literaturas poéticas e libertárias, bem como a reatualização de seus lances pela experimentação do domínio do Maravilhoso revolucionário, a observação da associação mental espontânea e a reivindicação do desejo libertário – todas elas motivações no cerne da exigência surrealista, tal como eu a entendo – estão sempre na ordem do dia das reflexões e das ações de meus amigos e de suas numerosas correspondências.

EMILIO ANDRÉS PADILLA PACHECO | Não existe nenhuma tensão ou diferença entre esse chamado maravilhoso que alguns tratam por inspiração

primogênita, nem meu sentir, ver e viver surrealista atual. A quintessência dessa inspiração se conserva, mesmo quando buscamos ou descobrimos outras formas de expressão como a colagem, o cultivo do absurdo, os desenhos etc.

ENRIQUE DE SANTIAGO | Penso que não, mas sempre surgirá algum tema de conflito. O Surrealismo não é dogmático, mas sempre há alguém que o deseja submeter a uma ou outra lei de imobilidade, isto se passa em toda ordem de coisas. Porém o Surrealismo está em constante processo de exploração do maravilhoso. O próprio Breton ia descobrindo novas e poderosas fontes para nutrir o Surrealismo, o mito, os grandes transparentes, a cabala, a alquimia. A partir daquilo, qualquer meio de exploração do surreal é válido. Em um princípio, sabemos que existe certa rigidez na exploração, não há muitos campos abertos ou janelas. O próprio Matta chega em 1937 e dá novos ares ao Surrealismo, assim como o contato dos surrealistas europeus com a América, o vodu, o xamanismo etc. Ainda resta muito o que explorar. O Surrealismo é revolucionário por essência, não pode ou deve ficar preso a esquemas prévios, embora alguns tenham sido necessários como elementos básicos do que vemos hoje, porém em nenhum caso são dogma. O Surrealismo foi possível graças a seu contexto histórico, social, econômico etc. Hoje persiste, pois certos estados se mantêm, porém há novas formas, a exemplo da teoria quântica ou a teoria das cordas, que nos oferecem uma nova realidade que, por sua vez, conduz à surrealidade e, na medida em que essa surrealidade se reconhece, passa a expandir a realidade. Onde está a fronteira, seu limite? Não há! Depende de cada um.

FERNANDO PALENZUELA | O Surrealismo inicialmente significou para mim uma busca incessante em meu próprio labirinto, uma forma de liberação espiritual que ainda conserva seu fulgor original. Com o passar do tempo eu me senti mais inclinado a aceitar, a ser tolerante, com outras formas de expressão poética, algo que, em um passado não tão remoto, teria considerado como uma claudicação inaceitável.

FRANKLIN FERNÁNDEZ | Não. O Surrealismo formulou uma série de princípios de extenso alcance que o transcurso do tempo tem confirmado. Com outros níveis de percepção e de captação, com outros níveis de sensibilidade e outros níveis de leitura. O espírito surrealista se mantém hoje, entre nós, perfeitamente vivo.

GABRIELA TRUJILLO | Simplesmente minhas próprias limitações: o indizível, esse país que ainda não consigo explorar bem porque me perco entre minhas penumbras.

J. KARL BOGARTTE | O Surrealismo é tão revolucionário hoje quanto ontem, mas porque há tanta informação desencontrada, que agora o rodeia, o Surrealismo está na verdade em outro lugar. Significa que ele se tornou um segredo hermeticamente guardado. Ele continua a existir como André Breton o deixou: oculto; é um manancial do maravilhoso, a incandescência mais brilhante na escuridão. Ele parece estar muito mais individual hoje. Indivíduos circulam em torno dele, frequentemente repletos com todas as ideias erradas, e embora haja grupos isolados por todo o mundo, entenda bem, mas a maioria dos indivíduos desinformados não está sendo educada por esses grupos, e ela é geralmente rejeitada. Assim há um problema com isso, hoje, o que não resolve as questões. O Surrealismo contemporâneo está espalhado. Embora os princípios estejam intactos, como eu disse, a prática atual e a atividade são raras e espalhadas. Vivemos em tempos diferentes, e devemos nos aproximar do Surrealismo a partir de um diferente ângulo, ainda com esses princípios intactos.

JORGE VALDÉS RAMOS | Nunca houve nenhum tipo de conflito entre meus inícios e minha atualidade como surrealista. Sempre fui, desde o princípio, muito sincero comigo mesmo.

JUAN CALZADILLA | Sim, porque então o que eu experimentava como Surrealismo não transcendia a esfera automática da própria operação de escrever o poema. Com o tempo cheguei a dominar muito bem o automatismo psíquico, embora somente o empregue em oficinas de escritura, onde o que eu mesmo escrevo volta por momentos a ser surrealista. De resto, ao conscientizar o fluxo automático, o submeto a um processo seletivo de imagens, racionalizando-o de certa maneira, o que já se sabe que Breton repudiou em seu manifesto de 1924. E isto naturalmente não expressa uma posição forte quanto ao que se vinha considerando entre nós como Surrealismo.

LUDWIG ZELLER | Eu venho do Romantismo, porém o Surrealismo também vem do Romantismo. Minhas primeiras obras me resultam mais ingênuas.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Eu nasci em uma região da Colômbia onde o campo, com suas vacas e suas árvores, cruzava com oficinas, maquinaria pesada e bairros urbanos bastante cinzas, metade camponeses, metade operários. Uma paisagem que mais parecia uma colagem. A inspiração original era falar dessas coisas estranhas, de cavalos enlouquecidos e pátios manchados de óleo. De circos com palhaços pobres e colégios com professores lunáticos. O Surrealismo, assim como essas leituras iniciáticas, complementaram em mim um olhar cáustico e com certo sentido de humor, para viver poeticamente essa paisagem absurda.

MARCUS SALGADO | Com o tempo fui ficando mais alerta à presença das paredes de vidro que estruturam e tentam impermeabilizar o Palácio de Cristal; assim, o contato contínuo com as obras e o pensamento de Breton segue alimentando, em grande parte, minha revolta.

MARÍA MELECK VIVANCO | Não há conflito entre minha inspiração inaugural (comecei a escrever muito pequena) e minha atual produção poética, com suas intransferíveis etapas e experiências. Ambas emanam do inconsciente e do sonho, e se relacionam por acaso, coisa que respeito prolixamente. São textos abstratos que se apresentam imprevisíveis e me surpreendem em qualquer tempo e lugar. (Estou acostumada a esses *assaltos* da imaginação) É um jogo e um contra-jogo, ao qual agregamos potencialmente novas famílias marginais e estranhas. Aluvião de propostas que aparecem em cores, histórias e ritmos atropelados (drama não posto de soslaio para a autora). Se acaso se trata de uma deformidade ou de uma incoerência, eu também te diria que o respeito. E durmo tranquila.

NELSON DE PAULA | Talvez hoje eu acredite mais nos sonhos e na capacidade real de tornar estes sonhos mundos palpáveis. Acredito, paradoxalmente, muito mais no poder revolucionário do Surrealismo.

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Considero que o Surrealismo é dominado pela contradição, pela condição crítica, pela observação escandalosa de si mesmo. E por isto mesmo então não é um obstáculo, para mim, observá-lo a partir dessas contradições. A contradição é necessária, sobretudo quando é sobre o próprio eu que se realiza essa prova de maior insolência. Ou seja, que eu me sinta surrealista a partir dali, da própria contradição e não da obtusa coerência surrealista. E surrealista desde os sentidos. Do que sinto e do que provooco sentir. Provocação então dialética dos sentidos e do sentir surrealista. E nos momentos em que o inconsciente ou a intuição extremamente tencionada, me fazem sê-lo ou *insê-lo*.²¹⁴ Nunca de um só surrealismo. Movimento indizível eu realizo entre o simbolismo e o ocultismo no surrealismo. Medição do que se resolve no insolúvel. Ou de uma só maneira de sentir-se surrealista. Eu posso sê-lo de muitas maneiras. Minha natureza surrealista não está contida em um só surrealismo. E sim, na realidade, como tenho defendido em todo momento de minha trajetória pelo Surrealismo, em cada surrealista há um surrealismo. E ele se decide nele ou nela, na medida em que deseje, sim, indicar qual é esse “seu” surrealismo. Direi que o meu é o da contradição essencialmente crítica. Crítica realizada desde o inconsciente surreal. Ou desde meu dadaísmo. Ou desde meu taoísmo. Ou desde meu *insistencialismo* incoerente. Ironizamos. Minha tentativa tem sido a de

²¹⁴ O poeta se utiliza aqui de um neologismo – *insê-lo* –, destacando a condição de ser dentro de algo, de ser por dentro, internamente. [N.A.]

manter-me no fio insustentável e irresistível de *um no outro*. Do que é impossível para mim abarcar de uma *sinarquia*. E como o meu se realiza desde o próprio irrealizável, então jamais se dá a contradição, porque é o médium quem nomeia. Quando não é, então o que se realiza é a onanística tarefa do eu. E que, em realidade, não é nem será nunca a minha. Meu método aqui obedece a tensões estéticas nas quais tormentosamente se faz escavação inexorável sobre quem não sei se é ou será nunca. Impossível de abarcar e também inascível. Ninguém sabe que sente. Nunca sabemos que sentimos, porque queremos sempre transmitir o que sentimos. Morremos para sentir. Porém a morte tampouco tem sentido na vida real. Acreditamos que sentimos, porém não sentimos porque não temos conhecimento dos sentidos. Desejamos sem sentir. Morremos ao sentir. O sentir é um êxtase, um clímax do instante. Quando dizemos que sentimos, talvez não sintamos o que estamos sentindo. A sensação do sentir é momentânea. As sensações nos mostram a evidência do sentido. A história do conhecimento se incrusta na racionalidade. A história do sentir na do instintivo. A morte do sentido se dá quando não temos consciência do que sentimos. Ter consciência do que sentimos é ter realidade. Ter realidade é ter dimensão estética do sentido. Morre o sentido quando já não nos indica para onde tende nossa vida. A vida se vive sem a tensão da sensação, de modo que a vida é inundada pela condição do fastio. E nos enfatiamos da vida porque ela não tem consciência do paroxismo do sentido. E o paroxismo nos torna evidente a necessidade de sentido. O sentido não tem economia. Não observa as condições do interesse, mas sim da intensidade. Necessidade da intensidade paroxística para que não morra o sentido.

PEDRO ARTURO ESTRADA | O conflito estará sempre presente no que escrevo, posto que é esta a própria condição da poesia. No entanto, sinto que sigo sendo fiel a um sentimento, a uma paixão pela lucidez, liberdade, beleza e erotismo, a exuberância da linguagem como energia em estado puro, mais do que a um estilo poético, uma estética como tal.

PHILIP DAUGHTRY | Pelo contrário o mundo está caminhando à deriva para sua própria negação de um dado Universo de fatos que é cada vez mais antevista e requer uma abordagem fractal apenas para penetrar as limitações óbvias do contínuo ataque político do intelecto racional sobre a natureza. Surrealista em si mesmo.

RAQUEL JODOROWSKY | Não sinto nenhum conflito. Agora escrevo em um Surrealismo natural, eu diria. Pois sempre minha inspiração se expressa liberando as forças da criação inconsciente. Mesmo que no Presente também ponha atenção à realidade objetiva do mundo.

RODRIGO HERNÁNDEZ PICEROS | Não há nenhum conflito nem contradição, muito pelo contrário, ali está a inspiração real e valorosa. Ali foram sentadas as bases que transcendem o tempo e as fronteiras.

RODRIGO VERDUGO PIZARRO | Nenhum, considerando que exercitar-se como surrealista é estar em uma compreensão abissal de seres e objetos e presenças que se relacionam ao nosso redor, e há apenas uma continuidade disso.

RUBENS ZÁRATE | Não.

THOMAS RAIN CROWE | Não diria que há um conflito. Talvez dissesse que não sou tão ortodoxo em meus relacionamentos com *o surreal* quanto era Breton – que queria fazer algo como uma religião a partir da percepção surrealista. Na verdade, foram os pintores surrealistas franceses que mais me influenciaram durante meus primeiros anos de atividade. Os manifestos de Breton etc. me desconcertaram bastante, tanto quanto com alguns dos meus companheiros aqui na América do Norte. Para algo que deveria ser libertador, a doutrinação de Breton do processo surrealista criou certo ambiente restritivo em relação ao ato de escrever, considerando que não deveríamos escrever fora dos parâmetros que ele estabeleceu em seus escritos dogmáticos sobre o tema. Meu sentimento é de que hoje o *Surrealismo* é visto como sendo algo que não é acadêmico e de pensamento típico de esquerda, ou mesmo alguma espécie de narrativa racional.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | O Surrealismo permite grande liberdade de criação, faz-se mais uso das figuras de linguagem, e a espontaneidade está presente nesta forma estética. Fora do Surrealismo a representação da realidade exige um olhar mais racional e analítico. São formas contrastantes de ver o mundo e interpretá-lo, e ambas me atraem. Tento manter um equilíbrio entre a espontaneidade, o incoerente, e o lógico, o racional.

ZUCA SARDAN | Minha inspiração inaugural já era surrealista sem que eu então ainda sequer desconfiasse do que fosse surrealismo.

Convívio entre poetas surrealistas

AFONSO HENRIQUES NETO | Releio sempre alguns poetas com que tenho mais afinidade. Já citei Federico García Lorca e quero lembrar também de Vicente Huidobro. Dos escritores *clássicos* do movimento surrealista, volto sempre a André Breton e Antonin Artaud. Sem me esquecer das primeiras fontes, bem representadas por Rimbaud e Lautréamont. Quanto à atualidade da poesia de extração surrealista no Brasil, estou sempre de olho nas produções da dupla Roberto Piva e Claudio Willer, e mais recentemente na de Floriano Martins. São poetas que admiro e com quem tenho muitas afinidades. Como, no Brasil, os poetas que foram mais fortemente marcados pelo Surrealismo são ampla minoria (e aqui precisaríamos de um longo estudo para mostrar como o *positivismo* também colocou com força suas garras na carne da poesia brasileira pós-simbolista), me sinto em uma terra com poucos interlocutores. E, na verdade, ao lado de uma preocupação muito grande com a construção *racional* do poema (que deve ser sempre um artefato bem arquitetado), ainda aposto muitas fichas nas relações insólitas entre as imagens poéticas, na direção daquele clássico e belo encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação presente na prosa delirante do nosso paradigmático Lautréamont, luz escura e demencial do renegado, de rosto fuliginoso.

ALEX JANUÁRIO | Dependendo de como se convive, isso pode se tornar acomodação, não somente com os poetas ligados ao Surrealismo, mas sim em toda a esfera da sociedade. Procuo o diálogo com aqueles surrealistas que demonstram ser mais ativos, refiro-me aos que vivem o Surrealismo em sua essência e que combatem este cenário da produção e reprodução das *artes*. Aos que tenho esta relação, vida e obra fundem-se ao que rege a essência do Surrealismo: poesia, amor e liberdade. O grupo Decollage partilha esta vivência.

ALEXANDRE FATTA | Ela está ainda no estado embrionário pelo fato de minha situação geográfica e pelo fato também de que minha atividade seja acima de tudo plástica, quando gostaria, antes, de estar em condição de ter um aporte teórico. Conheço pessoalmente três surrealistas de Quebec. Estou em contato por correio com outros dois, um em Londres e o outro em Paris.

ALLAN GRAUBARD | Meus amigos mais próximos e colaboradores são surrealistas em nome ou no espírito.

ARMANDO ROMERO | Minha relação com outros poetas surrealistas tem sido maravilhosa, nem tanto pelo que aprendi com eles, literariamente, no caso de meus mestres, mas sim porque a presença deles irradiava criação, aventura, espírito de busca e encontros fortuitos. Nunca vi espíritos brincalhões travessos,

que ao mesmo tempo sejam tão intensos como para visitar tranquilamente a santidade, a iluminação. Essa combinação de estar aqui e ali, no além que não se sabe e no aqui que pretendemos conhecer, é o que vem a mim graças à minha relação com os poetas surrealistas. Devo recordar minhas conversas com Enrique Molina, a quem vi poucas vezes em minha vida, mas de quem não posso esquecer o resplendor de sua presença; Juan Sánchez Peláez, amigo de mil dias e noites na Caracas de rãs e carros, sempre atento a todas as vozes da poesia, apanhando-as como animais fabulosos entre suas mãos, poeta semeado nas raízes de uma linguagem verdadeira, sua; Juan Calzadilla, deixando sair de sua jaula de sonhos todas as imagens de seres convulsos entre as dobras do desejo de suas palavras; Carlos Martínez Rivas, que se não foi surrealista deveria ter sido. No entanto, creio dever ao Surrealismo, a esse seu ser livre, a possibilidade de poder apreciar intensamente muitos poetas que não se dizem surrealistas, ou que esteticamente podem estar muito longe da imagem surreal. Penso em Eugenio Montejo, Giovanni Quessep, José Manuel Arango...

CARLOS BEDOYA | Em algum momento conheci Enrique Molina que, diga-se de passagem, porém em essência, é uma das grandes vozes da poesia não apenas de fala hispânica, mas também universal. Também em outra ocasião tive oportunidade de conversar com Henri Corbin. Cada um à sua maneira criou um âmbito pessoal com sua obra, porém também com sua atitude. Na Colômbia, através da revista *Punto Seguido*, temos tido oportunidade de recuperar esses passos perdidos com amigos como John Sosa, Raúl Henao, Oscar González, Jesús Rubén Pasos, Luis Fernando Cuartas, Wilson Frank, Sergio González e, por outro lado, para surpresa de muitos, Leon de Greiff.

CARLOS M. LUIS | Atualmente mantenho mais relações com poetas visuais que produzem uma obra (*collages* etc.) próxima ao espírito surrealista. Minha velha amizade com Lorenzo García Vega, a quem vejo quase todos os dias, me aproxima, por um lado, de um poeta que ainda mantém influências surrealistas. Minha amizade com Lezama também me abriu um caminho onde o poeta, segundo creio, acrescentou ao Surrealismo um espaço que ainda resta por explorar. Em Nova York estive muito com Claude Tarnaud, poeta cuja obra está sendo descoberta atualmente. Na França, além de Jorge Camacho, outros como Michel Zimbarca, Jean Terrosian, Jean Benoit, Joyce Mansour, Mimi Parent etc., me ofereceram sua amizade e com eles compartilhei momentos que foram de grande riqueza para mim.

CLAUDIO WILLER | Eu convivo muito bem com Floriano Martins, assim como convivi com Roberto Piva e tenho diálogo com outros poetas contemporâneos que podem ser ligados ao Surrealismo.

DAVID NADEAU | Correspondo-me, por correio, com surrealistas do Canadá e de outras partes. Raros encontros permitem experimentações poéticas.

EMILIO ANDRÉS PADILLA | Minha primeira relação com outros poetas surrealistas foi através do grupo Derrame, de Santiago de Chile. Foi um achado para romper a solidão – necessária à criação –, mas também uma redescoberta do sentido de comunhão, de compartilhar um fogo sagrado, por vezes pagão, luminoso em outras.

ENRIQUE DE SANTIAGO | Bastante, criação em grupo, poesia com poesia, cadáveres deliciosos, pintura e poesia é a essência do Surrealismo, assim que sem coletivo, sem memória grupal, é difícil exercer o Surrealismo.

FERNANDO PALENZUELA | Minha relação com outros poetas, surrealistas ou não, se limita à correspondência eletrônica que nos permite manter contato 24 horas por dia. E também, claro, permutamos nossos livros.

FRANKLIN FERNÁNDEZ | Há uma série de poetas e artistas com os quais me identifico e relaciono. A maioria deles criadores integrais, completos. Sempre me interessaram: André Breton, Jiri Kolar, Antonio Porchia, Roberto Juarroz, Roger Munier, Jorge Cáceres, Nicanor Parra, Joan Brossa, Chema Madoz, Deborah Butterfield, Alexis Leyva Machado (Kcho), Alberto Asprino, Carlos Poveda, Juan Calzadilla etc. Talvez meu maior interesse esteja centrado em sua percepção poliédrica e caleidoscópica da realidade. Buscar o reverso das coisas, seu outro lado. Não em vão, um de meus textos breves diz: *o reverso não é o inverso, é o real*. Por outro lado, a busca do instante, do fragmentário e do excessivo, sempre me despertou uma grande paixão.

GABRIELA TRUJILLO | Com carícias de asas: como irmãos gêmeos, como amores platônicos. Como nos relacionaríamos entre sobreviventes do mesmo naufrágio – até o amor, até o ódio.

J. KARL BOGARTTE | Eu sou amigo de outros poetas surrealistas ao redor do mundo. Mas, frequentemente, diferentemente da música ou das artes visuais, a língua é ainda uma barreira.

JORGE VALDÉS RAMOS | As relações com outros poetas surrealistas são totalmente normais e pacíficas. Para mim, as guerras de fora são ganhas por dentro.

JUAN CALZADILLA | Na Venezuela não tivemos muitos poetas surrealistas. E os que sobrevivem esgotaram até o cansaço suas próprias fórmulas.

A relação através da Internet é mais rica, porém sem maiores consequências quanto ao impulso que se pode extrair de uma vinculação que se mantém em nível informativo e que não é acompanhada pela ação. O que sinto desta relação de última hora é que o interesse pelo Surrealismo está se restringindo ao que se pensa sobre ele. Ou ao que se quer saber, o que se estuda, pesquisa e utiliza para teses universitárias e livros de ensaio. O que serve para encher páginas de Internet.

LUDWIG ZELLER | Eu me relaciono muito bem com outros surrealistas e sempre pude colaborar com eles.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Existem aliados invisíveis, tropas do espaço, amizades inesperadas, livros que circulam do Canadá à Patagônia. Não se trata de fazer listas de poetas, e sim de saber ler novas propostas. Jovens de muitas partes nos enviam seus poemas, a própria América é mesmo surrealista e, em todo momento, nos assaltam as surpresas. Existe uma enorme necessidade de nos comunicarmos, de não deixar que visões opacas, rasteiras, consumistas do mundo prevaleçam. Nessa busca, libertária e sem pretensões de criar seitas, nos encontramos com vozes afins, com estremecimentos que nos comovem e nos enriquecem. Poderíamos dizer que as relações com outros poetas surrealistas, na maioria das vezes, são providas pelo acaso.

MARCUS SALGADO | De minha parte, persiste certa ambivalência. Atuo dentro de um grupo que não se ocupa com obras de arte e sim em promover diálogos e discussões que procuram alcançar nossas vidas e com uma concreta atuação editorial. Todos temos mais ou menos a mesma idade e há uma sintonia fina até nas divergências. Por outro lado, parecem-me, se não embaraçosas, difíceis – embora muito férteis – as tentativas de contato com poetas surrealistas mais velhos. Talvez haja um conflito geracional, talvez seja a velha questão da *legitimidade de herança* ou dos *proprietários do Surrealismo*. O cenário fica mais sinistro em relação a São Paulo, onde sinto certo provincianismo ou mesmo bairrismo: nas movimentações emanadas de lá, parece ser mais importante reforçar a logomarca *São Paulo* (de resto, execrável, já que, para mim, essa logomarca é apenas sinônimo de desenvolvimentismo e de um pseudoc cosmopolitismo superficial de classe média, meramente fissurado nos símbolos portáteis de prestígio, confundindo *cultura* com *entretenimento*, o que é de se esperar numa cidade que, ao contrário do que imaginam seus nativos, não é a capital cultural do Brasil, mas apenas a capital do Capital... sem falar que essa logomarca está diretamente associada a um projeto de colonialismo interno, para usar o termo sociológico mais adequado ao caso) do que efetivamente levar adiante o projeto de transformação do homem implícito na aventura surrealista. Recentemente, foi

publicado um livro nefasto intitulado *Os dentes da memória*,²¹⁵ que é um *pick'n'mix* de entrevistas com um ou outro poeta relevante e meia-dúzia de nulidades, tentando reconstituir o que foi São Paulo nos anos 60 (aquele velho clichê *poesia e cidade*, explorado à exaustão pelo meio acadêmico nos últimos trinta anos e que o jornalismo cultural saúda como novidade, numa prova de que, em São Paulo pelo menos, o último consegue a proeza de ser mais reacionário e oportunista que o primeiro) a partir da figura de Roberto Piva, poeta de magnitude indiscutivelmente ligado ao Surrealismo. Trata-se de trabalho minucioso de carnicaria, cujo objetivo é a oficialização de Roberto Piva como *poeta da cidade* – justo ele, que mantinha uma relação no mínimo dúbia com a cidade (que aparece em seus poemas, mas definitivamente transfigurada, como lugar mental, e não como cartão-postal), pautada pelo olhar crítico e não pelo panegírico. Vou deixar de lado o fato de que o conceito desse livreco é um pastiche idiotizante de *Days in the life: Voices of London Underground* e me ater ao que interessa aqui. Em dado momento, ficamos sabendo de uma das *atividades subversivas* da juventude dourada paulistana do período: alguém arma uma bomba para aporrinhar (ou por outro motivo fútil) um vizinho ou desafeto qualquer, terminando na delegacia, onde, mediante propina, é liberado. A coisa, além de constrangedora, é pífia: convenhamos que soltar bombinha por desenfasto é muito pouco se comparado com o que, na mesma época, estavam fazendo os *situs* ou a rapaziada do Weather Underground. Mesmo em matéria de hibridismo Surrealismo+contracultura isso aí é coisa de criança perto da aventura de um Shūji Terayama. Não vou nem comparar com *La Bande à Bonnot* porque aí é covardia...

MARÍA MELECK VIVANCO | Eu te digo que costumo me relacionar bastante bem com meus colegas poetas. Sobretudo com os mais jovens, pois sinto que vigoram minha capacidade de *voar* mais acima. E em muitas vezes compartilho seus para-que-das provisórios com infinito gozo, porque o aroma da terra é também sedutor. Deste lado da América como do outro, há que profetizar sempre as boas-novas. Agruparmo-nos como as formigas. Compartilhar uma tribo generosa. Respirar todos juntos o saudável oxigênio com *um grande pulmão indiviso*, preservarmo-nos da agressividade latente ou manifesta de outras escolas formais, que saem a rodo visivelmente nervosas, pois, ainda que acadêmicas ao máximo, têm de antemão perdida a batalha. Hoje não existe boa poesia que não tenha mamado do Surrealismo, em suas palavras, em suas imagens, giros e metáforas que usa em um magma de profundo mistério. Isto é perfeitamente demonstrável. Certos acadêmicos não nos perdoam que sejamos tão criativos e livres de toda liberdade, na forma de existir nos atos racionais e irracionais que acompanham o ser e levam consigo à liberdade e à pacificação do homem, assim

²¹⁵ Referência ao livro *Os dentes da memória*, org. de Camila Hungria e Renata D'Elia. São Paulo: Editorial Azougue, 2011.

como à busca das Verdades e da Suprema Beleza. Tudo isto podem as milagrosas palavras nessa ida e volta de sensuais lufadas entre autores e leitores. Voltas de luzes enervantes, junto a escandalosas associações livres, as histórias rebeldes e evasivas, que desconcertam com seu compromisso de prazer mais satisfatório. Jogo cruzado em aventuras inverossímeis, talvez.

NELSON DE PAULA | Tenho estado isolado nos últimos anos por necessidade interior de buscar novos mundos.

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | É necessário dizer, desde o princípio de meus princípios estéticos: Eu sou mais dado a construir ilações do que ter relações. Odeio os *relacionismos*. E os odeio porque não me causam uma só perturbação, porque não me causam o excesso da inquietude que necessito para minha rebelião estética. Assim sendo, para dizer a verdade, eu me inclino mais para *tratar com os mortos* do que propriamente com os que não estão ou dizem e têm as provas de não estar. E me resulta insultante tratar com eles na medida em que a todo instante estão se formando, fazendo, propondo, exibindo. Incrementando seu poder, incrementando obsessivamente sua história, sua realidade. Não sei por que o fazem. Não sei nunca a que se deve seu interesse. Jamais me foi dado sabê-lo. Têm que fazer coisas a todo instante para prová-lo. E em troca, os mortos não. Têm toda a essência do contrário. Do contrário. Da causa contrária. É extraordinário. Portanto, o meu tratamento, com surrealistas ou não surrealistas, é dado por meu temperamento. Por sua eclosão. Quando meu temperamento é surrealista, trato com eles, com os que me transmitem, porque se trata o trato de uma *transmissão do surrealista* neles, não do surrealismo no que se formaram. Do surrealista neles, porque isso é o que é *transmissível para mim* deles. Não a pose de surrealista para depois trair seu próprio surrealismo. E assim mesmo no surrealismo. Então o meu trato com os mortos está dito na medida em que tampouco sei o que é a morte. Dado que não sei o que é a vida. O que é estar vivo. E se estar vivo é fazer toda essa protuberante ou preponderante exibição, então desisto de ser ou estar vivo. Mergulho no mar dos sonhos para manter indestrutível meu temor ante o inascível ou o *inconcebível que ressoa* (Arp). Não considero real a evidência de estar vivo porque me movo ou realizo tarefas toscamente pedantes ou humildemente humilhantes para os demais. Ou fui contratado para fazê-las. Ou quando falo a mim mesmo. Eu sonho com a desordem das tormentas. Observo tumbas em que leio meu nome. Ou busco entre os bosques de fetos a feiticeira que leva minha máscara irascível. Trato então com todos os surrealistas que são em mim, que em mim jamais cessarão de ser o incitante. Meu método aqui: Das incitações. Nelas combino então minha estética que se baseia em: Gozo melancólico, delírio ascético e ironia exaltada. Eu trato é com as obras. Meu trato é com as *obras* surrealistas, dos surrealistas ou de quem assim se chama ou serão chamados em mim, entre nós. Com elas e desde elas, de

maneira radical, é com quem instalo a formação exaltada e excitada como a turbina de um transatlântico devorante, trato. E me exonero de qualquer censura, de qualquer obtusa intolerância.

PEDRO ARTURO ESTRADA | Através de uma leitura e de uma atenção crítica permanente e quase secreta. Em Medellín, exceto por Raúl Henao, restamos uns poucos poetas indignados para quem o Surrealismo não foi simples charlatanismo, moda e esnobismo: Jairo Gusmán, Luis Eduardo Rendón, Carlos Bedoya e Juan Manuel Roca em dado momento, mantiveram ainda vivo, por exemplo, nos últimos anos, segundo penso, o fulgor, o inextinguível fogo de uma palavra muito além das convenções.

PHILIP DAUGHTRY | Poetas cuja obra abraça o Surrealismo são raros aqui na Califórnia e os dois melhores estão mortos. Philip Lamantia era um poeta que conheci mais por meio de sua obra embora eu o tenha encontrado umas poucas vezes. Na verdade, o maior poeta surrealista americano foi Ken Wainio, que eu conheci bem e cuja obra é excelente. Ele se distingue entre os melhores surrealistas que eu já li.

RAQUEL JODOROWSKY | Eu me relaciono com outros poetas surrealistas em alguns congressos ou por cartas ou postais. No Peru, com o pintor Carlos Revilla e com Gerardo Chávez. No México, com o pintor chileno Ludwig Zeller, famoso por suas colagens.

RODRIGO HERNÁNDEZ PICEROS | Eu me relaciono através da amizade pessoal, por correspondência e colaborações de nossas respectivas obras. Eu me relaciono com respeito e admiração entre pares que compartilham uma visão interior.

RODRIGO VERDUGO PIZARRO | Meu núcleo mais próximo são os poetas do grupo surrealista Derrame e de *Sonámbula*, basicamente com eles há um intercâmbio de experiências e uma espécie de plano de ação permanente focado na direção do descobrimento do absurdo, do erótico, do tanático e do terrorífico, sem estabelecer diferenças alguma entre essas correntes.

RUBENS ZÁRATE | Quase exclusivamente pelo contágio intertextual, deliberado ou não. Levo uma vida bastante monástica, com raros contatos sociais.

THOMAS RAIN CROWE | No meu caso, meus contatos mais próximos no mundo do Surrealismo já faleceram. Philip Lamantia, que conheci em San Francisco durante meus vinte e poucos anos. Jerry Estrin, que também viveu em San Francisco e foi editor da revista *Vanishing Cab*. E Ken Wainio, que morreu

justamente neste ano (2006). Por outro lado, meus contatos com grupos ou indivíduos surrealistas têm sido bastante inexistentes nestes últimos vinte anos ou até mais. Tenho seguido bastante meu próprio caminho como poeta e escritor – que é o caminho que deveria ser, idealmente, penso, já que a vida é, por sua própria natureza, muito surreal.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Além das leituras das obras poéticas surrealistas, embarquei em uma experiência muito profícua que foi o privilégio de escrever poemas a duas mãos com Floriano Martins. Isto me trouxe a possibilidade de expandir o meu campo de ideias e me aprofundar mais nos mecanismos poéticos desta estética, além de aprender com o desafio da transferência para o território imagético do outro.

ZUCA SARDAN | Meu trato com outros poetas surrealistas é o mais amável possível. Não fazemos mais daqueles fraticídios tenebrosos por debaixo das tetas da Loba do Capitólio... Face aos sucessivos desmascaramentos das grandes ideologias escatológicas do Século XX, acho que nós Surrealistas podemos nos distrair assistindo de camarote ao arranca-rabo global capitalista.

Restrições ao Surrealismo

AFONSO HENRIQUES NETO | Minha restrição mais forte é em relação a alguns poetas (e aqui incluo jovens poetas que tenho lido ultimamente) que se encaminham muito radicalmente para o automatismo, para um exasperado fluxo de ideias que muita vez vai funcionar ao contrário do que ele imaginou, com o poema perdendo potência em vez de retê-la. Se você perde o sentido *arquitetônico* do poema, a coisa fica feia: diria que é bem mais importante selecionar três boas imagens entre dez jogadas aleatoriamente no papel e trabalhar com elas na lapidação final do poema. Ou seja, não se pode perder nunca de vista esta intrínseca necessidade de um bom fazer poético. Ser um consciente *fabbro* é tão importante quanto ter as antenas afiadas para captar as imagens mais potentes. Vamos reler Rimbaud prestando atenção na consciência construtiva presente em seus principais poemas, a começar pelo “Barco bêbado”.

ALEX JANUÁRIO | Algumas estão relacionadas às questões pertinentes à história política e filosófica de alguns nomes de ontem e de hoje, ligados diretamente ou não ao Surrealismo. Vejo de extrema importância falar sobre o oficialismo histórico praticado no Brasil e no mundo. Temos aqui um problema de ética por parte de quem escreve sobre o Surrealismo, sua história e seus desdobramentos. Limitando-se aos manuais didáticos, ou o chamado *recorte histórico*, onde uma série de omissões e nomeações acaba corroborando com o que a crítica vem fazendo desde a origem do Surrealismo, vale lembrar o que Mário de Andrade fez só para citar um! Tal pobreza estende-se aos meios intelectuais, acadêmicos. Além disso, vivemos a *era do espetáculo* e isso pode levar esses indivíduos relacionados ao Surrealismo a uma busca deliberada por *reconhecimento*, basta vermos os últimos livros e catálogos para confirmarmos o quanto eles ostentam prêmios em seus currículos.

ALEXANDRE FATTA | Rejeito todas as ortodoxias. A ortodoxia surrealista é antissurrealista. Em todo movimento, há coisas que se congelam e se tornam lugares-comuns mais ou menos declarados. O Surrealismo não escapa à regra. Observo isto, sobretudo, entre os artistas (o lugar-comum Dalí-Magritte).

Há também uma ideia bretoniana que acho um pouco constrangedora que é aquela ideia do *signo ascendente*. Um signo que iria rumo à beleza, à saúde etc. Essa ideia me parece ser a de um homem cujos gostos artísticos, já levados a certo romantismo, tendem a se congelar com a idade. Para mim, um signo trivial pode ser ascendente na medida em que esse trivial, levado a certa extremidade, atinge o sublime, seu contrário em aparência.

ALLAN GRAUBARD | É que aqueles que acreditam que são surrealistas encaram a si mesmos no espelho do maravilhoso e no espelho do cotidiano para determinar quão verdadeiras para a vida são as suas crenças, e quão diferente da crença é o viver; entre esses incluo a mim mesmo...

ARMANDO ROMERO | Creio que o tema ficou bem claro no que eu disse anteriormente, embora deva repeti-lo. No momento em que um poeta faz do Surrealismo uma escola ou uma igreja, que não tolera a ampla liberdade dos outros, que recita os motivos de Breton como mandamentos, que comunga com os intolerantes, que necessita da aparição de Nadja para fazer amor, então o Surrealismo já está morto, é história. Este não é o Surrealismo que eu tenho visto nos olhos dos grandes poetas, de todo tipo e espécie.

CARLOS BEDOYA | Não propriamente ao surrealismo, mas sim à manipulação que culturalmente se fez dele através da mídia e de outros métodos utilizados para conjurar seu encanto, por vezes o convertendo em uma moda e em outros em um lugar comum, até o ponto de se considerar qualquer torpeza como um ato surreal, esquecendo assim que o surreal tem suas raízes na origem da humanidade, particularmente no êxtase e no sagrado e não na estupidez.

CARLOS M. LUIS | Existe um Surrealismo histórico que, como sempre costuma ocorrer, dá lugar ao dogma que converte em anacronismo tudo o que toca. Porém também existe nele mesmo uma fonte viva (como no Romantismo, por exemplo, ou nas correntes herméticas) na qual podemos seguir bebendo. Por outro lado, creio que eu sempre me senti um *herege*...

CLAUDIO WILLER | Mais que restrições, são questões a discutir, pois Surrealismo é sistema aberto, se é que pode ser considerado sistema. Já me manifestei a este respeito em várias ocasiões. Observei viés francófono do Surrealismo francês, com atenção insuficiente à produção de língua espanhola e, especialmente, ao Surrealismo de Portugal. Já observei, também, que amor único contraposto à libertinagem, tal como sustentado por Breton e Péret, pode tornar-se fórmula do perfeito casamento surrealista. Há algo de paroquial em alguns autores e grupos ligados ao Surrealismo. Em política, modo como vem sendo sustentado vínculo atual de Surrealismo à Quarta Internacional (ou vice-versa) me parece incorreto, e trai o Breton dos últimos manifestos, de *Les états généraux* e da *Ode à Charles Fourier*: Já escrevi a respeito em *Aguilha Revista de Cultura* e no dossiê Surrealismo de *TriploV*. Para o bom registro, transcrevo o que escrevi sobre viés francófono de Surrealismo:

Desde sua origem, Surrealismo não foi um movimento especificamente francês. Mas foi parisiense em seu cosmopolitismo, que pode ser associado à condição de polo ou capital

cultural dessa metrópole, atraindo o romeno Tristan Tzara, os alemães e suíços egressos de Dadá, e os espanhóis e catalães, Miró, Dalí, Buñuel, entre tantos outros. A partir de meados do século XX, observa-se maior presença de autores que, não sendo da França, pertencem à literatura de língua francesa, a exemplo dos antilhanos Aimé Césaire, Magloire Saint-Aude e René Depestre, de Malcolm de Chazal, das Ilhas Maurício, e da egípcia Joyce Mansour. E daqueles de outras línguas e literaturas, nem sempre registrados na bibliografia disponível. Há um viés, não apenas eurocêntrico, porém galocêntrico ou francófono, que transparece em coletâneas preparadas por autores diretamente ligados ao grupo e às atividades encabeçadas por André Breton. Em *Arcanos da Poesia Surrealista*, publicado no Brasil,²¹⁶ Surrealismo parece ser um fenômeno exclusivo da literatura francesa (com o agravante de um dos seus organizadores, Jean Schuster, haver sido legatário de Breton, algo como seu continuador oficial). No extenso *Autobiographie du Surréalisme*, de Marcel Jean,²¹⁷ há informação sobre o que se passou na Inglaterra e Tchecoslováquia, entre outros lugares; mas é como se fosse desenhado um mapa-múndi sem os continentes americanos e a península ibérica. Nas séries de periódicos surrealistas franceses, inclusive *La Brèche – Action Surréaliste*, dos anos 60, é mínima a presença de escritores não-francófonos. Nessas publicações, Surrealismo em Portugal não recebeu registros compatíveis com sua importância. Mapeamentos mais amplos, dando conta de Portugal, da América Latina etc., são algo recente, da década de 1980 para cá. Uma etapa importante é o extenso *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs* de 1982.²¹⁸ Mas a prospecção continua em andamento. Das publicações recentes, a de maior fôlego parece ser a antologia-ensaio *Il y aura une fois*, de Jacqueline Chénieux-Gendron,²¹⁹ com um capítulo sobre autores de língua espanhola, além da inserção de autores de outras línguas e nacionalidades, mas deixando de lado as literaturas de língua portuguesa. Daí a atenção, neste ensaio, para antologias como as preparadas por Ángel Pariente, de 1985, sobre o mundo da língua espanhola; de Perfecto E. Cuadrado, de 1998, sobre Surrealismo em Portugal; e de Floriano Martins, de 2001 e 2004, sobre poesia surrealista na América. De diferentes modos, seguindo metodologias distintas, correspondem à ampliação e enriquecimento da discussão. A registrar também, no Brasil, as publicações coordenadas por Robert Ponge, promovendo encontros de autores franceses e latino-americanos, brasileiros inclusive.²²⁰

²¹⁶ *Arcanos da Poesia Surrealista*, organizada por Jean Schuster e José Pierre, tradução de Antonio Houaiss. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

²¹⁷ Paris: Éditions du Seuil, 1978.

²¹⁸ Sob direção de Adam Biro e René Passeron. Friburgo: Office du Livre, 1982.

²¹⁹ Paris: Gallimard, col. Folio, 2002.

²²⁰ Inicialmente, *Organon* # 22, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Volume 8, número 22, 1994, dedicada a *Aspectos do Surrealismo*; em seguida, a coletânea *Surrealismo e novo mundo*, de 2001, também pela Editora da UFRGS.

DAVID NADEAU | O projeto surrealista reatualiza as exigências do desejo libertário e a exploração do Maravilhoso em um espírito de subversão dos códigos de linguagens estabelecidos pelos diferentes poderes em atuação que mantêm o miserabilismo moral, sensível, intelectual, político etc. Nesse sentido, não oponho a ele nenhuma espécie de restrição.

EMILIO ANDRÉS PADILLA PACHECO | No âmbito da criação, não há imposição alguma de restrições. Em outros âmbitos é possível que sim, no que se refere às distintas matrizes intelectuais que cada artista surrealista possua. Restrição entendida como não impor a ninguém certas linhas de ação. Isto se deu principalmente no âmbito do social ou como entendemos conceitos como revolução, liberdade, ação, amor, fraternidade etc.

ENRIQUE DE SANTIAGO | Nenhuma, não há restrições, nem em sua busca do maravilhoso, nem em sua atuação, digamos, seu desenvolvimento político-social. É indispensável contar com autocrítica, ser honesto e suportar cada ato poético no amor, na liberdade e na poesia. Se alguém fraqueja, deve revisar seu proceder. Com estas três colunas o caminho do Surrealismo é claro e o andar infinito...

FERNANDO PALENZUELA | A mim desagradam e preocupam, profundamente, as lutas estéreis, os ataques gratuitos de que tenho sido testemunha nos últimos tempos, da mesma forma como me consternaram no passado os compromissos políticos precipitados que tantas cisões produziram dentro das filas surrealistas. É fundamental para o avanço do Surrealismo se despojar desse complexo de Grande Inquisidor de que padecem alguns grupos surrealistas, tanto na América do Sul quanto na Europa. Não fazê-lo, pretendendo ditar códigos de conduta ética, conduz unicamente à desconfiança, ao divisionismo, à fragmentação e, finalmente, ao caos.

FRANKLIN FERNÁNDEZ | Detesto os ataques. Abomino as lutas e os desafios. Renego as oposições de força e os antagonismos, especialmente entre os chamados *grupos surrealistas* atuais. Não pertenço a nenhum bando. Há alguns dias, o grupo surrealista de Madri fez circular mais um texto pela Internet, para a coleção de *declarações e pelepas, ofensas e defesas* entre grupos surrealistas. Nesse texto se faz uma crítica ao projeto virtual *Sonámbula*, criado e editado por Enrique Lechuga, no México. Por sua parte, o grupo surrealista do Río de la Plata, na Argentina, faz circular declarações contra o grupo surrealista Derrame, chileno, encabeçado por Aldo Alcota. Não sei quem disparou primeiro. Mas penso que os ataques, as oposições, os choques e as contrariedades, ao invés de fortalecer os grupos surrealistas atuais, os dividem.

GABRIELA TRUJILLO | O dogmatismo, os falsos profetas, os que já não creem na atividade passional e na ilusão coletiva. Os guardiões de mausoléus e os que julgam.

J. KARL BOGARTTE | Ele precisa se tornar mais atualizado para ter êxito numa escala mais larga, se este é mesmo um objetivo necessário, especialmente a respeito da ciência e da tecnologia.

JORGE VALDÉS RAMOS | O Surrealismo é a liberdade absoluta, total, infinita; portanto, não encontro nele restrição alguma, o que me compraz sobremaneira.

JUAN CALZADILLA | No Surrealismo atual eu encontro pouca disposição para a pesquisa e o experimento. Também tem faltado disposição para o compromisso e a tomada de posições ante tanta barbaridade como a que estamos vivendo. Não abundam neste sentido os manifestos senão para assumir posições defensivas ou demasiado personalistas. Não há trabalho coletivo, desapareceram os grupos e também o que foi mais caro para os surrealistas do período clássico: a combatividade, a disposição para o diálogo e a diatribe.

LUDWIG ZELLER | Um problema, que na primeira etapa do Surrealismo já o tinha Breton, é que o Surrealismo não é um projeto político, é uma concepção de vida. Em alguns casos os surrealistas se politizaram em excesso.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Para muitos escritores o Surrealismo ainda é uma escola, uma tendência estética, de maneira que enquanto não se libertem desse esquematismo haverá restrições. O Surrealismo, segundo creio, é uma forma de vida, um pensamento ativo e transformador da realidade. Não está sujeito a Chefaturas, nem estados de partido, nem dogmas ou coisas parecidas, é um intercâmbio permanente de sensações, um prazer pensando, um olhar não convencional sobre o mundo. Não vejo conveniente que muitos poetas adotem o Surrealismo como uma camisa para sair a passear. Mais do que vestido, é nudez. Melhor, o Surrealismo não existe na vitrine, nem no chapéu com dois coelhos, nem na bicicleta com óculos. O Surrealismo, mais próximo de uma lógica primitiva, mais próximo do elementar, do primogênito dos elementos: o universal e o particular em cada ser.

MARCUS SALGADO | Acredito que, nos quadros do Surrealismo, muito do que se escreveu sobre a mulher ou o corpo feminino merece ser revisto à luz da teoria e da práxis feminista. Hoje, interessam-me muito mais as mulheres que tomaram parte da aventura, especialmente Leonora Carrington e Joyce Mansour,

ou figuras como Annie LeBrun. A importância delas para o Surrealismo é da mesma ordem que a de Melanie Klein ou Marion Milner para a psicanálise – contra a qual também já se costumou fazer a restrição de que se trata de uma abordagem da psique e do corpo humano a partir de uma visão de mundo masculina.

MARÍA MELECK VIVANCO | Eu já me expressei sem restrições eventuais em relação ao livre-arbítrio. Seria correto deixá-lo fluir e crescer sem mais. Porém temos que nos apetrechar para as grandes mudanças que virão (esquisitices mescladas com calamidades e guerras *desde que o mundo é mundo* e que qualquer um desejaria mudar para sempre). Resguardar esta Poesia, para que ninguém se permita menosprezá-la em seu totem de utopias que a fazem parir os mais belos fantasmas. Realizar este exercício dos sonhos é faina que continuará no devir dos tempos. Animo-me a manifestar que o Surrealismo tende a fortalecer-se na medida em que passam os anos, com sangue jovem, novas gerações entusiastas e talentosas. E está colocado fatalmente ao fio das areias de Deus ou do Nada. Em qualquer um desses mistérios. Sei que o exportaríamos para as galáxias se fosse possível e necessário, com sua energia fabulosa de metáforas originais do outro animal espavorido em joias imperiais com a perplexidade e a inocência que lhe são característicos. Como se trata de um alimento espiritual insubstituível, penso que os deuses encontrarão uma fórmula segura para apagar sua morte.

NELSON DE PAULA | Não gosto muito do sentido de *confraria* presente em muitos grupos pelo mundo. Continuo achando que não se trata de colar borboletas em álbuns, mas de encontrar a crisálida na larva...

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | É como eu dizia: eu me eximo de qualquer censura, de qualquer obtusa intolerância. De qualquer extermínio. Não censuro nada ou ninguém. Tudo é movimento heraclitiano. Tudo no Surrealismo que me foi dado eu possuo. Escavo nele. Trajeto e introjeção na surrealidade. Vindo ou não a aderir-me. Minhas aderências têm uma condição: são em movimento. Não são extáticas, pois então seriam as aderências para o poder. Temo o poder dos que não o têm. Por isto mesmo não estabeleço censura ao Surrealismo. Nem mesmo aos que a propuseram ou as determinaram por uma causa ou sem causa. Não faço ideia. Eu sou um leitor do Surrealismo. Leitor que ainda realiza seu trajeto como tal, que busca ainda muitas conexões, nexos, fios condutores que não lhe foram dado ou alcançado a intervir do Surrealismo. Intervir é o que busco. Incidir é meu desejo inalienável. Não cedo a isto. A todo instante busco essa hidroelétrica do Surrealismo. Hidroelétrica moderna. E também na *tradição surrealista*. Pelo que é evidente, então, que censurar ou condenar não se encontram entre minhas tensões do conhecimento. Inclusive leio mais os dissidentes. Os dissidentes do Surrealismo me interessam mais do que os

próprios surrealistas ou assim chamados em seu momento. Já que somos resultado de uma contradição. De uma dialética sensitiva. Ou iluminadora. Como me interesse por tudo no Surrealismo, desde a crítica radical, posso fazê-lo com todo o Surrealismo sem censor. Não censuro sequer a mim mesmo. Toda a liberdade no Surrealismo. Busquei o sentido do Surrealismo, porém também busquei o sem-sentido (o *non-sense*). O Surrealismo não foi, nem é, para mim, uma farmacopeia.

PEDRO ARTURO ESTRADA | Somente as de caráter formal, ou seja, aquelas que têm a ver com a escritura automática atualmente. Creio que abriram outras possibilidades, foram descobertas novas maneiras de ser surrealista, conscientes e inconscientes, as quais sem que muitos percebam seguem nos assombrando.

PHILIP DAUGHTRY | Como sempre a única restrição é a vitalidade da musa e a energia inspirada pelas provocações de linguagem e sua imaginação sempre renovadora. E como sempre há, no entanto, os ataques de um público cujo único acesso à *arte* é linear, racional e não-receptivo a estímulos mais selvagens que seu próprio alfabeto de razão.

RAQUEL JODOROWSKY | Cada poeta tem sua própria voz. O que integrou André Breton a seu entorno acabou por separar-se em trilhas não muito amistosas. É o destino de todo grupo comandado por uma só cabeça. Desgraçadamente o tom dogmático de Breton fez com que muitos bons escritores se afastassem – aos quais chamou de Desertores do Surrealismo. Porém essa poesia admirável está vigente ainda.

RODRIGO HERNÁNDEZ PICEROS | Eu não vejo nenhuma restrição ao Surrealismo. Como poderia haver restrições neste caminho de liberdade do espírito?

RODRIGO VERDUGO PIZARRO | Creio que jamais será possível derivar do Surrealismo uma mudança política ou social ou alguma solução desse tipo.

RUBENS ZÁRATE | Na fórmula *Marx + Rimbaud*, o primeiro termo não se sustenta. Também a questão da escrita automática mereceria uma análise mais vertical e matizada.

THOMAS RAIN CROWE | Realmente não tomo ou penso no Surrealismo em termos de *restrições*. Ele é um processo de portas abertas, sem restrições, realmente. Se pudesse haver algo que eu diria que NÃO É Surrealismo, eu diria que a prosa jornalística não se qualificaria. Por outro lado, o processo de escritura

está todo em torno da liberdade. Mas também deveria estar em torno da comunicação. Nesse sentido, os escritos surrealistas de Breton, a obra mais tardia de Lamantia etc. não funcionam para mim como *boa escrita*. Eles são dogmaticamente surreais. Não comunicam. São esotéricos pelo bem de serem esotéricos. O que de bom é para alguém esse tipo de escrita? É um tipo de indulgência que ignora a responsabilidade do escritor e da escritura para com seus leitores. Experimento escrever *inconscientemente*, mas, ao mesmo tempo, tento me manter focado, fixado em qualquer que seja o tema ou sentimento que estou me esforçando para tratar. Muitos dos primeiros escritos surrealistas não se fixaram neste sentido. Não eram necessariamente deste mundo. E já que somos deste mundo, acredito que nossa escritura deveria também refletir o ambiente no qual vivemos e pensamos.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Quando a poesia se torna exclusivamente abstrata, sem nenhuma relação com a realidade factual. Quando se distancia muito da veracidade para revelar apenas um mundo totalmente estranho proveniente dos sonhos imprecisos, imagens desconexas e associações absurdas. Nas artes plásticas isto não faz diferença porque a imagem, por mais absurda e desconexa que seja, pode, através das formas e cores, ser atraente pela beleza da composição, pela combinação das cores. Na escrita isto fica mais difícil, não temos as cores nem o formato, apenas os sinônimos, os significados das palavras, e se estas estão aglomeradas ali em uma série de metáforas sem sentido, incoerentes, elas nada transmitem e perdem a sua função.

ZUCA SARDAN | Acho que o perigo para o Surrealismo é querer ser mesmo Surrealista... A auto-definição-engajada-intransigente pode cair numa imitação involuntária de si próprio para satisfazer – ou chocar – a plateia... O surrealista não veio propriamente pr'agradar... A alegria do Palhaço (surrealista) é ver o circo pegar fogo.

Atualidade do Surrealismo

AFONSO HENRIQUES NETO | Este princípio de século marcado pelo terrorismo e guerras globais, pelas sombrias perspectivas de graves catástrofes ambientais, pela paranoia atômica rediviva, pelas pandemias virais, entre outras sérias mazelas (seja no mundo real, seja no virtual), tudo isso mostra, dentro de uma visada utópica, a necessidade de muita poesia. Ainda mais considerando as hipóteses da construção de um homem maquínico, de um híbrido homem/máquina que aos poucos já vem provocando forte mutação no que classicamente se considera como o campo de atuação dos melhores valores humanos. Portanto, sem um retorno às utopias do pensamento em larga escala, que armas temos para lutar contra o gélido cosmos que vem nos recobrando sem cessar?

ALEX JANUÁRIO | Um dos aspectos mais relevantes está no que disse André Breton no Segundo Manifesto: *Transformar o mundo*, disse Marx; *Mudar a vida*, disse Rimbaud – para nós essas duas palavras de ordem são apenas uma. Acrescento, ainda, a visão profana de Walter Benjamin, *Le Grand Jeu* (René Daumal e Roger Gilbert-Lecomte), Fourier, mais ainda a psicogeografia, a deriva e a experiência do maravilhoso. Isso demonstra o quanto o Surrealismo é atual, revelando seu poder utópico e sua força subversiva, frente ao homem mecanizado, alienado, vazio em seus próprios desejos, incapaz de ausentar-se um minuto daquilo que ele chama de realidade; refiro-me à realidade que o consumismo produz e a decomposição do imaginário. Sua atualidade encontra-se precisamente como bem definiu o Grupo Surrealista de Madri:

O Surrealismo está presente ali onde não se instala o servilismo, ali onde o homem desespera de si mesmo. O Surrealismo é um estado em permanente revolta contra tudo e contra todos os que não aspiram sua libertação. Não se reconhece mais que naquilo que tem de irredutível: uma necessidade imperiosa de liberdade a qualquer preço. Como surrealistas, não insistiremos o suficiente em uma crítica implacável de quem quer que queira impedir por qualquer meio a liberdade do homem, sua emancipação em dois terrenos: o espírito e o social. (“Através da boca do vulcão”, publicado em Salamandra # 3. Madri, 1990)

O Surrealismo caracteriza-se em sua permanente revolta. A temporalidade que remonta o caminho do desvelar, na descoberta e redescoberta do amor sublime em tempos frívolos e vazios. O Surrealismo é *uma via para a insubordinação* (*Une voie pour l'insubordination*, referência ao livro de Henri Michaux).

ALEXANDRE FATTA | Como eu dizia mais acima, creio que o Surrealismo só desaparecerá com o que ele combate. Mas é também na ideia do *afastamento*

absoluto (écart absolu) que encontro essa atualidade. O afastamento absoluto não deve ser vinculação às velharias da sensibilidade ocidental, mas oposição tão completa às cachorradas de nossa época que ela leve o Surrealismo à atualidade mais imediata: oposição da utopia ao princípio de realidade que se manifesta, em minha opinião, no *pós-modernismo*, essa negação de toda possibilidade de emancipação que se toma pela própria lucidez.

ALLAN GRAUBARD | Sob os mesmos aspectos como no século passado, salvo que o Surrealismo carrega um contexto histórico, que, embora arrebatador, oferece muito além de si mesmo. Há aqui várias escolhas, é claro, mas com esta necessidade fundamentando cada uma delas: o significado deve preceder ao signo ou então o signo se petrifica na história. A história não é um pesadelo ou um poético sonho febril, mas sim uma construção humana, um conflito envenenado, amargurado, com todas as suas potências e fraquezas intactas: o campo psicossocial, cultural, econômico e político onde nós vivemos e onde morremos. Outras questões surgem agora: Como somos, e por quê? Onde queremos ir? E o que faremos para chegar lá? Tais questões – e são questões urgentes, questões vorazes – mantêm-me vivo.

ARMANDO ROMERO | O que é verdadeiramente do Surrealismo foi construído sem tempo, sem espaço. Breton não olhava somente para frente, mas sim para trás, o tempo todo, e para os lados. Sem o Surrealismo não poderíamos ler muita de nossa literatura atual, incluindo Borges. Devemos recordar que o futuro se cria no passado, que quando os surrealistas brincavam de gozo frente ao mal estar dos burgueses, já Bosch, centenas de anos atrás, havia desfrutado de todos os prazeres da imaginação sem freios. Basta este exemplo, para deixarmos de indagar se o Surrealismo é coisa do passado. Pode ser que nós, sem nos darmos conta, sejamos coisas do passado e necessitemos com urgência do Surrealismo para nos rejuvenescer.

CARLOS BEDOYA | O surrealismo não é de ontem nem de amanhã, nem de hoje, mas sim de sempre. Enquanto beba no assombro, na audácia, no ceticismo e no maravilhoso.

CARLOS M. LUIS | Creio que a insistência de Breton de abrir um caminho para a busca do *ouro do tempo* constitui o grande desafio utópico que o Surrealismo propõe. Diante dos tempos que nos tocam viver, parece-me que Breton teve a razão ao responder com essa busca. Outras doutrinas (capitalismo, comunismo) estão envenenadas às custas de sua *eficácia* imposta à força. A moral que se desprende de ambas contribuiu unicamente para corromper ainda mais a natureza humana e a natureza em geral. Breton ao menos deixou uma porta

aberta à imaginação. Cabe a todos nós prosseguir por esse caminho e descobrir onde vai dar.

CLAUDIO WILLER | Será que a questão da atualidade é importante? Rebelião romântica é atual? Ou é perturbadora justamente por seu anacronismo e a conseqüente crítica do que é atual? Digo isso por estar às voltas com uma tese sobre gnosticismo e poesia; ou seja, com algo muito arcaico – e, ao mesmo tempo, presente, e a ser recuperado e, principalmente, entendido. No ambiente brasileiro, apresentar-se como surrealista é, ademais, uma provocação, pelo grau de desconhecimento e pela quantidade de julgamentos estereotipados a respeito. Enfim, acho que é importante ler mais, conhecer e divulgar mais de Surrealismo. Atualidade é diretamente proporcional ao grau de desconhecimento, ao que ainda há para ser descoberto e revelado através do Surrealismo.

DAVID NADEAU | O Surrealismo é atual no fato de que ele opõe aos discursos políticos, morais, publicitários e religiosos dominantes a exigência de transmutação passional da vida cotidiana. Isto passa pela crítica da economia e da política, e a criação de uma linguagem-talismã de natureza a permitir enlaçar as afinidades eletivas e de pôr as bases passionais, míticas e sensíveis de uma vida social e cultural renovada.

EMILIO ANDRÉS PADILLA PACHECO | O Surrealismo não tem tempo e se projeta em linhas que vão além de seu nascimento formal nos anos 20. Neste começo de século, sua lua irradia as mãos, os corações e as almas de inumeráveis artistas ao redor do mundo. O Surrealismo tem muito a descobrir, a desvelar; muito a encantar. Assim como se abrem novos movimentos sociais que lutam por justiça, igualdade, com respeito às minorias culturais, respeito pelo meio ambiente. Sem ser dogmático, creio na permanência do Surrealismo como uma força transformadora do homem e seu entorno. O poeta – em minha modesta opinião – não é um eleito, mas sim um homem como todos, e tem o dever de ser solidário. A vida surrealista é a vida do amor como força criadora, não uma moda, nem uma escola, é o gozo da transformação.

ENRIQUE DE SANTIAGO | Como eu já disse em várias oportunidades, o Surrealismo tem hoje, como nunca antes, uma atividade enorme em diversas partes do mundo. As lutas antissistêmicas dadas pelos surrealistas em diversas cidades dos Estados Unidos, Turquia, França, Espanha e América Latina, dão conta do que digo. A enorme quantidade de publicações e exposições do Surrealismo indica que algo está acontecendo, algo novo, distinto. Já não são apenas os surrealistas ou os dadaístas, há toda uma sociedade que se rebela, se indigna em cada lugar do planeta, talvez seja o mundo do quinto sol que se

aproxima como indicavam os Maias ou os Upanishad. Enfim, há um cheiro de revolução no ambiente.

FERNANDO PALENZUELA | A resposta a esta pergunta requereria uma longa reflexão e o espaço com que conto não o permite. Limitar-me-ei a apontar os grandes problemas que confrontamos todos os homens e mulheres que amamos a liberdade. A lista é a seguinte, não necessariamente em ordem de importância: as guerras genocidas, as guerras imperiais, o aquecimento solar, o terrorismo, a destruição ecológica, as ditaduras de qualquer signo, a desnutrição, as epidemias, a globalização, o narcotráfico, os direitos humanos..., e poderíamos seguir enumerando *ad infinitum*. Tomar consciência dessas realidades e atuar para enfrentá-las é o grande desafio do século XXI.

FRANKLIN FERNÁNDEZ | Através da busca sistemática por novas linguagens ou novos meios de comunicação entre os homens. Por exemplo, desde um plano estritamente virtual. Parece uma contradição e uma loucura. Porém eu creio que é importante ressaltar a participação surrealista no mundo, através da Internet. Creio que este é o começo de algo belo. Necessitaria crer um pouco mais na tecnologia para me justificar. Creio no homem. Creio na poesia tanto quanto creio no homem. Inspiro-me em confiar em algo verdadeiro. Animo-me a confiar que algo extraordinário é possível.

GABRIELA TRUJILLO | Nos dói tanto o mundo, que necessitamos *re-apaixoná-lo*.

J. KARL BOGARTTE | Persistir, mesmo que *underground* (na contracultura); continuar a desbastar as fronteiras, e explorar mais fervorosamente que nunca antes a metamorfose da percepção e o cessar da contradição entre o real e o imaginário, entre a vida e a morte.

Este é o princípio fundamental do Surrealismo, uma aventura contínua e maior.

JORGE VALDÉS RAMOS | Este novo século herdou problemas gravíssimos que estão afetando nossa psique, tanto de maneira individual quanto coletiva. Enquanto não se resolvam esses desacordos, o Surrealismo, como chave mágica que abre nossos interiores, nos permitirá suportá-los; ou, ao menos, nos ajudará a conviver com eles antes que enlouqueçamos.

JUAN CALZADILLA | Eu não sei o que se passa. Para o Surrealismo, como para a poesia em geral, nos encontramos em uma conjuntura delicada ante a qual se faz necessário tomar mais contato com a realidade, a fim de encontrar nela formas de comunicação com a vida menos degradadas e despojadas de

egocentrismo. Seria o caso de convocar imediatamente uma internacional surrealista onde se faça presente o espírito combativo de Breton, já que ninguém pode hoje reencarná-lo.

LUDWIG ZELLER | Sob a proposta de uma liberdade sem restrições.

LUIS FERNANDO CUARTAS | Não se abandona a pedra, nem o grito, nem a chuva. Ou seja, para este novo século o Surrealismo deixa sinais onde advertimos nossa relação com a terra. Existe um ato amoroso com a Terra, pacto poético que faz do Surrealismo uma postura de integração, onde o ser humano não se encontre separado do orgânico. Todo pensamento tem pele. Mais que uma postura literária, ou uma atividade de escritores de ofício, o Surrealismo se apresenta para o princípio do século como uma festa onde todas as artes entram em ação, motivadas por uma profunda relação com as perguntas, a dúvida como um achado, o erotismo como experiência, o sonho como viagem.

MARCUS SALGADO | O Surrealismo ainda alimenta a revolta. Basta retornar aos textos de Breton, Péret ou Artaud e isso fica claro. A estrela polar está ali. O problema é como isso está sendo absorvido neste momento. Um dos pontos que mais me incomoda é a quase total ausência de manifestações políticas por parte de nomes ligados ao Surrealismo atualmente. Um exemplo: há poucas semanas, David Cameron acusou a Argentina de colonialismo em relação às Ilhas Malvinas; na sequência, o príncipe William viajou às ilhas e isso detonou protestos da extrema direita argentina, com neoperonistas queimando bandeiras britânicas, num cenário ideológico bastante turvo. Até onde sei, ninguém ligado ao Surrealismo na Argentina ou no Reino Unido se manifestou sobre esses acontecimentos. Todos parecem absorvidos em fazer obras, num esteticismo indisfarçável – há até um grupo surrealista que se blasonia de existir não para discutir ideias, mas apenas para criar obras. Ora, ora: ninguém aguenta mais *obras de arte* (o lugar delas é em museus e coleções particulares, lugares bem distantes da vida), já que a superação da arte é algo tão previsto no Surrealismo como a dissolução das classes sociais é prevista em Marx. Neste diapasão, parecem-me inofensivos não apenas os grupos e nomes imersos nesse esteticismo desmedulado como os que, supostamente, seriam atuantes em matéria de política – e que, a bem da verdade, com poucas exceções, não passam de ideólogos jurássicos ou profetas do que já passou, proclamando obviedades ou vagindo simplórios queixumes indignados em redes sociais num tom que, para constrangimento geral, não é muito diferente do que adota Afanásio Jazadji em suas declarações públicas. Em matéria de política, há muito mais a aprender lendo uma página de Jacques Rancière ou Daniel Bensaïd do que, por exemplo, “El repto”. Há quem se incomode com a presença do Surrealismo ou de surrealistas no meio acadêmico, mas diante desse quadro acho isso de somenos.

A bem da verdade, afigura-se-me importante que artistas do movimento (como Sergio Lima) ou pesquisadores sérios (como Claudio Willer) tenham defendido teses que envolvem o Surrealismo. Isso se reveste de grande importância se considerarmos que, nos dois casos citados, as defesas se deram na USP, onde o inato conservadorismo paulistano (sempre pronto a confundir rigor com cartesianismo) e a vigência do legado de Antonio Candido (quem leu *Brigada ligeira* sabe do que estou falando...) indis põe pesquisadores sérios do Surrealismo a vincular suas investigações a essa instituição. Neste contexto, a atuação acadêmica pode ser até mais combativa do que o mero esteticismo que se compraz com a composição e a exposição das famigeradas *obras de arte* feitas por surrealistas de fim de semana, publicitários entediados, poetas líricos entediados, astutos artistas de carreira ou dondocas em terapia ocupacional a pintar relógios derretendo e nus artísticos. O que grassa no meio acadêmico é uma abordagem formalista e burocrática do tema, à beira do besteiro, reduzindo o Surrealismo às suas dimensões estéticas – o que é cortina de fumaça a encobrir o que realmente interessa: a aventura espiritual capaz de mudar a vida e transformar o mundo.

NELSON DE PAULA | Cabe aos surrealistas antever o quarto milênio e fazer dele uma realidade. Não é pouco, não?

OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ | Nunca examino as coisas dessa maneira. Nunca observo a realidade dessa forma. Observo a mim mesmo como um *astrônomo do ideal* (Nietzsche), não como historiador de uma realidade indeterminada. E tudo porque não me interessa a história. Não leio histórias do Surrealismo. Nem de nada. Nem a faço. Para mim se existe uma história do Surrealismo seria a das tormentas ou das chuvas. Ou da mudança de temperamento das hélices de um hidroavião. Ou das medusas barocas. Ou dos fios que dão sentido ao desejo dos iniciados no conhecimento do inascível. Não da história que indica, que estabelece a relação de uma coisa com outra sem jamais poder determinar de que se trata entre elas. Ou como intitula Péret seus relatos: *Minhas belas histórias se encadeiam embora não pareça*. Em mim o Surrealismo é uma massa tentacular que se move para que nunca seja destruída, pois aqueles que a fazem mover ainda não existem. E ninguém sabe ainda o que é o Surrealismo. Temos alguns indícios, evidentemente, porém nunca o que foi em sua totalidade, porque ainda, como já o disse, continuamos escavando nele. Escavamos nele e em nós. E cada vez é novo o que encontramos. E o que dele nos encontra. É uroboros.

PEDRO ARTURO ESTRADA | Creio que sob os mesmos que em seu tempo provocaram sua irrupção. A roda volta a girar. Estamos diante dos mesmos

cansaços, mesmo terror, mesma estupidez coletiva, mesma brutalidade e ainda pior.

PHILIP DAUGHTRY | O aspecto singular é eco-político, já que a raça humana está envenenando a si mesma, ameaçando sua própria existência. A atualidade do Surrealismo precisa ser persistentemente expressa.

RAQUEL JODOROWSKY | A literatura atual, como o Surrealismo, promove também a imaginação livre, que é a base de toda arte. Cada artista é um mundo. Não se necessita integrar comunidades, grupos ou seitas de criadores. A poesia tem um único caminho, que se alcança, porém sozinho.

RODRIGO HERNÁNDEZ PICEROS | Com as bandeiras do amor, da poesia e da liberdade. Este princípio de século está marcado por guerras ideológicas e territoriais, o Surrealismo não pode passar passivamente. O homem, o ser humano, é quem está em jogo. À morte, à guerra, ao narcotráfico há que opor a vida, a esperança e a magia.

RODRIGO VERDUGO PIZARRO | Creio que mais do que nunca a atualidade do Surrealismo se verifica nesta atmosfera de fim de mundo, onde o homem mais do que nunca está buscando respostas acerca da morte e de sua possível transcendência.

RUBENS ZÁRATE | Não vejo o Surrealismo senão como um momento – privilegiado, no entanto – de uma linhagem herética que se desenvolve ao longo de toda a cultura ocidental. Ela passa por Rimbaud, certamente por Novalis, mas também por um Giordano Bruno, por exemplo. E que dizer do amor cortês provençal? Nesse sentido, acho que o Surrealismo se confunde com toda a poesia que interessa – ou por tudo aquilo que interessa na poesia. Permanecerá atual enquanto vivermos neste mundo de destroços, como forma de sobrevivência psíquica e de subversão das máquinas de repressão do imaginário.

THOMAS RAIN CROWE | Se eu entendo a tua pergunta corretamente, diria que não há grande atividade de criação surrealista acontecendo no momento na América do Norte. Certamente não na academia!, que mais ou menos controla o panorama literário dos EUA. Se há pessoas trabalhando surrealisticamente, esse trabalho está sendo feito por pouquíssimos – cuja maior parte não está no radar literário. Neste sentido, é um movimento *underground* e possivelmente até mesmo subversivo. E quero dizer *subversivo* em um sentido positivo. Vejo algumas atividades surrealistas em lugares e publicações que são claramente contraculturais. Antigoverno etc. Este é um modo pelo qual o Surrealismo pode ser mais efetivo, eu acho. Como um teatro engajado. Sátira. *Agitprop*, arte de pôster

e propaganda. Mas precisamos de um pouco mais disso, aqui nos EUA, se queremos ter algum impacto real sobre toda a cultura e consciência do povo americano, e nos livrar do presente regime opressor e imprudente.

VIVIANE DE SANTANA PAULO | Faz um século que o Surrealismo surgiu. É muito tempo! Neste período muita coisa mudou, outras estilísticas literárias tiveram repercussão e novas formas estão aparecendo. Mas o Surrealismo ainda não perdeu a sua força, porque explora o subconsciente e este é um vasto e misterioso campo onde há uma inesgotável fonte de inspiração. O subconsciente necessita das impressões extraídas do mundo real para existir. Ele mistura e reorganiza estas impressões partindo de uma regra ou um princípio os quais desconhecemos. Poderíamos dizer que o Surrealismo representa o caos onde é gerada uma determinada ordem, mesmo sendo uma ordem incompreensível. Este processo psíquico do inconsciente torna este campo fascinante e rico, e mesmo com o passar dos anos e as suas vicissitudes encontraremos vestígios do Surrealismo em várias expressões artísticas, não somente na literatura. Nas artes plásticas, por exemplo, nas instalações e vídeos. O Surrealismo desperta no espectador uma nova forma de ver a realidade. É o que a arte procura fazer sempre: despertar uma nova forma de ver a realidade. Entretanto, esta realidade no Surrealismo, como o próprio nome já diz, é uma realidade sobreposta a já existente. Interessante mencionar que a arte por si só trabalha com o inconsciente, com a intuição, emoção, imagens abstratas, simbólicas, entre outras coisas, transformando-as em uma obra impressionista, expressionista, modernista e assim por diante. O naturalismo, o realismo, surge das impressões do autor, e estas são geradas no inconsciente. Portanto, o Surrealismo nunca deixará de ter uma colaboração especial na arte. Não precisamente o Surrealismo na sua configuração genuína, mas o Surrealismo que também vai adotando novas fontes de inspiração e associação conforme o passar do tempo e as necessidades do homem e sua criatividade.

ZUCA SARDAN | No descaso pré-socrático face à mentalidade racional tecnocrata triunfalista.

2.2 Caravana de relâmpagos

Jamais saberemos se o destino próprio de cada ser está em suas mãos ou se lhe escapa como um jogo de sedução que nos prende a essa relação amorosa permanente que mantemos com a insatisfação. A grande linha divisória de tudo o que nos lembra a espécie humana radica em estabelecer o limite de seu reverso. *Somos até aqui, vamos até ali* etc. A subversão dessa ordem não deve soar como uma rejeição ao humano, mas antes como provisão suplementar de amor próprio. A metáfora que conduz ao abismo como forma intensa de confiança no outro já foi demasiado explorada pela religião. *O verdadeiro abrigo de Deus radica na experiência.* Somos viciados em máximas. A compreensão de que o homem é o único animal racional nos levou ao castelo de vidro das máximas. O Surrealismo não nos livrou ou livrará dessa aflição anímica. *Apenas o homem é capaz de descobrir um fim para si mesmo.* Elas se reproduzem com uma facilidade impressionante. São a nossa desculpa hábil para os dissabores da existência.

Reuni aqui em uma espécie de sala secreta testemunhos que espero funcionem como pontos de luz incididos na pele de alguns temas não de todo percebidos. Como eu havia dito, o ano 2024 tem sido uma data luminosa no calendário das maravilhas. Centenário da publicação do Primeiro Manifesto do Surrealismo. Data prevista para que as incompreensões se multipliquem e ganhem conotação oficial. Os lugares-comuns sempre devem ser revistos. Se algo radicalmente mudou no mundo desde 1924, está diretamente ligado à manipulação de ideias. Como um multiplicador de efeitos em uma sala de espelhos tradicional de parque de diversões. O mundo converteu-se naquilo que o Surrealismo mais tentou evitar: um parque de diversões. Atualizar uma ciência do viver ao mesmo tempo em que se degenera uma religião do viver é como entrar em uma causa perdida.

Vamos aos depoimentos: uma sala sincera da memória, iluminada pela amizade, que é também outro nome da poesia. Os poetas evocados o foram por puro e delicioso golpe do acaso objetivo. Entre eles certamente alguns nomes causarão estranheza. Em todo o livro as estranhezas têm cultivado bom roçado. É preciso reler o Surrealismo até mesmo em sua raiz, observar seus equívocos, remontar certa ordem remota de suas conexões mágicas, reaprender o Surrealismo com a vida cotidiana e a própria essência da vida através do Surrealismo. Além do que há estranhezas de toda ordem. A descoberta de que Yvan Goll naturalizou-se cidadão estadunidense foi preciosa para sua presença entre nós. Já Eugenio Granell, embora nada tenha alterado em sua cidadania espanhola, viveu um capítulo muito especial de sua vida na República Dominicana, tendo sido ali figura decisiva na configuração de um ambiente surrealista. Manuel Scorza tornou-se internacionalmente conhecido como romancista, além do fato de sua obra ser vista como parte de uma tola dissensão entre Surrealismo e Realismo Mágico. O cubano Jorge Camacho sempre teve seu

nome identificado ao mundo das artes plásticas. É quase inexistente qualquer mínima menção à sua poesia na bibliografia do Surrealismo. E com isto também se perde parte preciosa da biografia de todos eles. Exemplos assim são possíveis encontrar em outras passagens do presente livro.

O convite aos depoentes também merece celebração, em parte pela natureza singular da memória, a identificação de cada um deles com seus fantasmas evocados. O mel da memória. A sabedoria da recordação como símbolo de um reconhecimento pelo valor intrínseco dos encontros. É assim que o tempo se perpetua além de sua ilusão. E certos espaços remotos somente são adentrados pela amizade. Um livro sinceramente dedicado ao Surrealismo não poderia encontrar uma passagem mais afortunada do que esse corredor misterioso da amizade. Em toda a criação, como a concebemos no mundo em que vivemos, nada se realiza como tal sem o conhecimento dessa nobreza alquímica: a aceitação do outro. O outro é o ouro. Que disputem a ciência, a arte e a religião, a primazia de suas moléculas, o homem é ainda a única surpresa reinante no planeta. Um toque de lucidez ou estupidez pode mudar a água em vinho, converter o céu em inferno.

A memória se diverte com seus tempos verbais, que aproximam e afastam certos aspectos de acordo com seu envolvimento com eles. A memória sincera é uma utopia. Ou a conveniência é um escândalo que a memória eventualmente sabe evitar. Os poetas aqui recordados confirmam a singularidade da constelação surrealista em nosso continente. Não atuam de forma distinta os autores dessas memórias, seja de ordem ética ou estética sua afinidade. Escritos na maioria para a presente edição, uns poucos depoimentos foram facilitados pela simpatia do acaso, como no caso da memória de Rodolfo Alonso sobre Juan Antonio Vasco e de Beatriz Hausner sobre Laurence Weisberg, detalhes referidos como notas em cada depoimento.

Reconhecimento e risco ante o abismo flamejante da sinceridade, o que me decidi a reunir aqui é uma prova de vida, senão a permanência do Surrealismo ao menos a sensibilidade de que não há mundo possível quando nos afastamos do outro que nos habita e define.

Conde de Lautréamont *por Juan José Ceselli*²²¹

Orgulhosamente só, porém com todo o universo para enchê-lo de sonhos. Certamente assim se sentia Lautréamont, o altivo solitário, o ser misterioso que no sigilo de seu quarto de coração de salamandra perdida em um dos tantos hotéis que pululavam na Paris de meados do século XIX criou, enquanto os dias e as noites se ajustavam a seu corpo como um deslumbrante traje de festas imperiais, uma das obras poéticas de maior hierarquia com que conta a humanidade.

Quanto mais soberba era essa solidão, mais próxima se sentia de Deus. A vida miúda se ajoelhava a seus pés como uma escrava. Lutava apenas com a liberdade. E enquanto caíam os tapetes e a luz do candelabro se punha espessa como o sangue, o monólogo era sua vertigem: sinônimo de eternidade, o tempo não existia e seu reino se estendia do outro lado da vida, do outro lado de todo sossego e de todo estupor. Isto porque quanto maior o ímpeto visionário, o frenesi, a genialidade de um homem, ainda maior é a incompreensão que o rodeia. E como esses vermes do delírio que na pausa de sua clausura, o corpo invadido de rodeios de imortalidade, fiam sem descanso espinhas de luz e de relâmpagos, assim fez Lautréamont da solidão um prazer, sua aventura feroz e abrasadora: liberar as hostes da imaginação para alcançar as origens, a reintegração ao Caos.

Tornando mais íntima a intimidade, amparado com as armas da ternura insaciável e soberana que é a solidão, alcançou a verdade pura. Solitário total, portanto conquistador absoluto convertido em um deus que se alimenta apenas com a seiva dos infinitos, foi o aventureiro que invade intrepidamente uma realidade ignorada, o horrível mineiro que desenterra impolutos veios da sensibilidade, que põe a descoberto uma nova anatomia do mistério escondida em sombrias e ignoradas jazidas da consciência humana. Tudo aquilo que significa a ocupação temerária de territórios desconhecidos, por vezes sinistros, e o abandono audaz do cômodo preconceito de um mundo coerente e imutável. E como um cometa rebelde se declara inimigo de toda submissão, hasteando uma moral descarnada e deslumbrada cujos frutos precisamente começaríamos a ver neste século.

A arte verdadeira, crescendo como uma maré ávida e inexorável sempre é conquista. Por isto Lautréamont faz da poesia sua arma de combate e, despojando-a de todas as fórmulas que a reduzem a um mero passatempo literário, a esgrime para agredir o homem, para nele despertar ecos adormecidos, velhos segredos ou desconhecidas potencialidades e chegar, por esse caminho, até insuspeitados recantos de sua personalidade.

²²¹ Juan José Ceselli (Argentina, 1909-1982). Um dos nomes de destaque na poesia surrealista. Este depoimento se encontra publicado, sob o título “Lautréamont, o diapasão exagerado”, na revista *Zona Franca* # 11. Caracas, fevereiro de 1972.

Brigando com o indivíduo, exasperando-o, horrorizando-o, busca empiná-lo para assim afastá-lo do caminho do Mal – a estupidez, o conformismo – e colocá-lo em guarda e em ardorosa avidez de buscar o Bem. Portanto, acreditar que *Os cantos de Maldoror* seja um livro demoníaco, posto a serviço do mero absurdo, é um erro. O próprio Lautréamont previne o curioso sobre este juízo equivocado quando exige na leitura *lógica rigorosa* e o expressa claramente em uma das cartas que envia a Verbroeckhoven, o sócio de Lacroix, primeiro editor dos *Cantos*:

*Naturalmente exagerarei o diapasão para criar algo novo no sentido dessa literatura sublime que canta o desespero apenas para atormentar e levar ao desejo do bem como remédio. Desse modo, é o bem aquilo que em definitivo se canta, porém com método mais filosófico e menos ingênuo que o da antiga escola, da qual Victor Hugo e alguns outros são os únicos representantes ainda vivos.*²²²

Em outra carta acrescenta:

*Você sabe, reneguei meu passado. Já não canto senão a esperança; porém para tanto é necessário atacar, antes de tudo, a dúvida deste século (melancolias, tristezas, dores, desesperos, relinchos lúgubres, perversidades artificiais, orgulhos pueris, estranhas maldições etc).*²²³

Seu satanismo não é, portanto, outra coisa que uma das formas mais comovedoras da rebelião contra o Mal, que Lautréamont o via encarnado no espírito sensual e conformista do burguês de sua época.

Porém em seus olhos sentenciados já navegavam os almirantes do Mistério e ao invés de elevar-se até as fáceis regiões celestiais mergulha nos infernos, exploração lodosa e suicida que o conduz a desenraizar-se de garfo em garfo para alcançar os fundamentos da Realidade, essa oculta e fulgurante realidade onde magicamente deixam de se mesclar os limites do que acreditamos que seja o *certo* e o *enganoso*, e os opostos se integram formando a Unidade. Revelação que, provavelmente, o leva a pagar tão cedo com sua vida. Sua enigmática e prematura morte talvez não seja outra coisa que o resultado dessa entrega exasperada, delirante e sem freio à paixão poética. E assim é o demente lúcido e implacável que dirige a atenção sobre os atos e procedimentos mais arditos pela sociedade que o circunda e que não retrocede nem mesmo diante dos temas mais dramáticos ou tragicamente equívocos para alcançar o que se propõe: comover o leitor e fazê-lo refletir. Seu livro, como um som estridente revirado de imediato, marca o

²²² Fragmento de uma carta de Lautréamont, de suas *Obras Completas*, em Ediciones Boa, Buenos Aires, 1964, com introdução, tradução e notas de Aldo Pellegrini.

²²³ Idem.

começo de uma nova etapa: a de transcender para dentro, a de cavar nos tenebrosos canteiros da subconsciência o mundo tempestuoso dos instintos e das repressões. Definitivamente exorcizado é o vidente que mesmo às custas da integridade de seu próprio eu decide entrar nas regiões do aterrador, e até do repulsivo, para demonstrar que o que ali se esconde é também uma parte viva e importante da personalidade humana, tão válida quanto ao mesmo tempo digna da mais zelosa atenção e estudo. Escrevendo desta maneira, sob a pressão de uma monstruosa carga de tristeza e protesto, sua alma fez do calafrio e do grito desmesurado a única forma de expressão. Desesperada linguagem que permanece, ao fechar o livro, para sempre fustigando nosso estupor, plantando-nos, como bem o faz notar Aldo Pellegrini no magnífico e exaustivo estudo que precede a sua tradução das *Obras Completas* de Lautréamont, esta pergunta: *Que estranho poder faz com que a inocência da criança se transforme com o andar do tempo monstruosamente no egoísmo e na sordidez do adulto?*

Rodeado pela vasta imperfeição, Lautréamont crê que Deus necessita de nós, e que por isto, como um messias ígneo, somente aspira a criar uma obra de amor. A carne é inocente, a memória pecadora. E é então o poeta frenético que destila amor por todas as gretas, o homem-deus que pratica o amor supremo, *A piedade, a forma mais desinteressada do amor...*²²⁴ Estímulo secreto que nos *Cantos* constitui uma das caras da dialética que se estabelece entre esta e a crueldade, em constante interação dinâmica e infinita, para tratar de mostrar ao homem o supremo caminho do Bem e da sabedoria: *...um amargo hino à vida: à vida sonhada, irrealizável, exemplificada no voo das aves que emigram até o desconhecido...*²²⁵

Sempre devemos acrescentar à realidade algo mais que a própria regra que, inquestionavelmente, converte Lautréamont no criador da imagem insólita, no iniciador de uma nova sensibilidade preceptiva. A quase cem anos de sua criação, como esses estranhos personagens que aparecem nos sonhos, os *Cantos* hoje nos resultam estranhamente familiares. É que tão somente agora estamos capacitados para assumi-los em sua totalidade. Após as demenciais experiências cumpridas por Rimbaud, os surrealistas, Joyce, Artaud e muitos outros, o caminho foi consideravelmente capinado, porém, que outra coisa além da obra de um louco, de um desorbitado, pode parecer, em seu tempo, o livro de Lautréamont? Somente à luz de todo o avanço no conhecimento da psicologia profunda e na interpretação de uma obra de arte podemos, no presente, apreciar e nos comover como se diante do esplendor de um pescoço cortado, da estremecedora grandeza e da genial intuição deste visionário que se chamava Isidore Lucien Ducasse, Conde de Lautréamont.

²²⁴ Aldo Pellegrini. Ob. Cit.

²²⁵ Idem.

Yvan Goll por Nan Watkins²²⁶

Yvan Goll é um dos melhores poetas e escritores da primeira metade do século XX. Talvez seja porque o arco de sua vida realize uma curva ampla, abrangendo vários continentes, diversas culturas e três línguas, que nenhum grupo reivindicou-o exclusivamente e promoveu-o acima dos outros. A sensibilidade e vulnerabilidade de Goll às turbulentas correntes de seu tempo, tanto na esfera pública como privada, teve como resultado um vasto espectro de escrita: poesia, ficção, teatro, ensaios, crítica, tradução; mas antes de tudo sua expressão foi a poesia. A compaixão de Goll e sua busca por paz e justiça o levaram a criar um grande conjunto de trabalho em francês, alemão e inglês.

Nascido Isaac Lang, em 29 de Março de 1891, na cidade alsaciana de Saint-Dié-des-Vosges, na França, Goll cresceu falando francês em casa ao mesmo tempo em que vivia numa região fronteiriça sob controle alemão. Em 1909, aos 18 anos, recebeu formalmente a cidadania alemã, e um ano depois começou seus estudos universitários em Estrasburgo. Como pacifista, queria evitar ser recrutado para o exército do Reich alemão, e em 1914 se mudou para a Suíça. Esses anos de formação com os dadaístas e pacifistas em Zurique e Genebra encorajaram-no a empenhar sua pena na causa da paz sob o nome de Yvan Goll. Um de seus primeiros poemas publicados, “Requiem für die Gefallenen von Europa”, apareceu em 1917, em francês e alemão, denunciando a devastação da guerra. Esse poema também se tornou o catalisador do seu encontro com Claire Studer, uma mulher de mente semelhante a sua, que se tornaria sua esposa e parceira de escrita em um relacionamento amoroso, mas tempestuoso que duraria toda a vida.

No final de 1919, Yvan e Claire se mudaram para Paris, que seria sua base europeia para o resto de suas vidas. O conflito interno de Goll como nativo de uma contestada região fronteiriça franco-alemã o obrigou a pensar em termos mais amplos, além das fronteiras nacionais dos estados em guerra. Escrito em alemão, em 1922 Goll publicou um primeiro drama expressionista, *Methusalem*,

²²⁶ Nan Watkins (Estados Unidos, 1939). Graduada em alemão no Oberlin College e na Universidade Johns Hopkins com estudos posteriores na Universidade de Munique e na Academia de Música de Viena. Traduziu o trabalho de Erwin Eisch, Karin Struck, Christine Bruckner, Klaus Reichert, Gerhard Gluck, entre outros. Suas traduções dos poemas de Claire Goll apareceram em *10,000 Dawns: Love Poems of Yvan & Claire Goll*. Seu ensaio, “Soleils Jumeaux: Yvan et Claire Goll en Amérique,” foi publicado na França em *Yvan Goll: Poète Européen des Cinq Continents*, catálogo da retrospectiva do 50º aniversário da obra de Yvan Goll. Sua tradução dos últimos poemas de Goll, *Traumkraut*, está no prelo da Black Lawrence Press com o título de *Dreamweed*. Texto preparado para este livro. San Francisco, março de 2012. Tradução de Márcio Simões.

oder der ewige Burger, com desenhos de George Grosz, satirizando com o ridículo e o absurdo as vidas superficiais da burguesia. Esta importante peça foi precursora do Teatro do Absurdo de Ionesco e uma plataforma de lançamento para o Teatro da Crueldade de Artaud; dois anos mais tarde Goll estava em Berlim para sua estreia no Dramatisches Theater.

Uma antologia vital do expressionismo alemão, *Menschheitsdämmerung: Symphonie jungster Dichtung*, de 1920, incluiu seis poemas de Yvan Goll (“Der Panamá-Kanal”, “Wald”). Henri Albert, o resenhista parisiense do *Mercur* de France, achou a poesia de Goll especialmente notável com “une qualité tout à fait exceptionnelle, un goût des arbres qui l’isole complètement de ce groupe de poètes adonnés au lyrisme social.” Goll-se em seguida produziu sua própria antologia de poesia mundial, traduzida para o francês, *Les Cinq continents: Anthologie mondiale de poésie contemporaine par Ivan Goll*, em 1922. Obra monumental, inclui seleções de *Krebsbarake*, de Gottfried Benn; *Chicago*, de Sandburg; *Gitanjali*, de Tagore; *Le Vin perdu*, de Valéry; Akhmatova, Machado, Marinetti etc.

A Paris de 1924 fervilhava com o debate sobre o que exatamente constituía a ideia de Surrealismo, e Yvan Goll tomou parte considerável nessas primeiras e combativas sessões. A primeira escaramuça do ano ocorreu em maio, quando Goll apresentou uma noite de *danses surréalistes* estrelada pela bailarina alemã Valeska Gert. Determinados a serem os árbitros do debate, André Breton e seus seguidores interromperam a performance com um concerto de apitos. Uma briga irrompeu entre Goll e Breton, e o evento chegou ao fim com a chegada da polícia.

A posição inicial de Goll foi de que havia sido Apollinaire o primeiro a usar o termo *Surréalisme* para descrever sua peça *Les Mamelles de Tirésias*. Em 23 de agosto de 1924, Breton e dez de seus amigos publicaram um texto coletivo, “Encore le Surréalisme”, em *Le journal littéraire*, em resposta às declarações de Goll. Este texto coletivo sustentava que o Surrealismo é algo bem diferente da onda literária imaginada por M. Goll, e reforçava a alegação deles de que não tinham nada a ver com o Sr. Goll, tampouco com seus amigos. Goll e Breton continuaram a trocar farpas em *Le journal littéraire*, cada um tentando definir sua versão do Surrealismo. A rivalidade continuou quando Goll publicou suas respostas aos insultos de Breton dizendo que queria garantir que o termo Surrealismo ainda está em vigor e mantê-lo separado de disputas facciosas e mesquinhas; Goll criticava Breton por querer monopolizar um movimento de renovação literária e artística que remonta a bem antes de seu tempo e cujo alcance vai muito além de sua nervosa e insignificante pessoa.

Em outubro de 1924, a batalha entre Goll e Breton tinha esquentado a ponto de cada lado declarar seu próprio Manifesto Surrealista. Goll publicou o primeiro e único exemplar de sua revista, que ele chamou de *Surréalisme*. A página título apresentava um desenho a tinta de Robert Delaunay com o Arco do Triunfo servindo como eixo das ruas de Paris. As páginas iniciais contêm o “Manifeste du

Surréalisme” de Goll, seguido por obras de Apollinaire, Albert-Birot, Crevel, Dermée, Reverdy etc. O manifesto de Goll começa:

A realidade é a base de toda grande arte. Sem ela não há vida, nem substância. A realidade é o solo sob nossos pés e o céu sobre nossas cabeças.

Tudo que o artista cria tem seu ponto de partida na natureza. Os cubistas, em seus primórdios, se deram conta justamente disso: tão humildes quanto os mais puros primitivos, eles desceram profundamente até o objeto mais simples, mais desnudado de valor, e foram até colar sobre o quadro um pedaço de papel pintado, em toda sua realidade.

Essa transposição da realidade para um plano superior (artístico) constitui o Surrealismo.

No mesmo mês de outubro Breton publicou seu primeiro Manifesto Surrealista, e continuando a promovê-lo e amplia-lo manteve-o na mente do público como o manifesto surrealista oficial.

Durante a década de 1920 Goll se engajou em muitas frentes literárias. Tornou-se o representante francês da Rhein Verlag na Suíça e intermediou a primeira tradução alemã do *Ulisses* de James Joyce. Trabalhou com Joyce e Samuel Beckett na tradução de parte de *Anna Livia Plurabelle*, de Joyce para o francês. Escreveu o libreto de uma cantata, *Der neue Orpheus*, com Kurt Weill. Escreveu romances, *Die Eurokkoke* e *Sodome et Berlin*, entre outros, detalhando as sociedades decadentes que testemunhava ao seu redor. Publicou o trabalho de outros em suas pequenas revistas, empregando artistas plásticos – Léger, Chagall, Arp, Tanguy, Picasso – para ilustrá-las. Ele e Claire começaram a publicar seus poemas de amor, em francês e alemão, começando com *Poèmes d'Amour*, *Poèmes de Jalousie*.

Os anos de 1930 foram cheios de dissidência, pública e privada, para Goll. No início de 1931 ele conheceu a poetisa alemã Paula Ludwig e começou um relacionamento íntimo com ela que durou até 1939. Sua coleção *Malaiische Liebeslieder* foi escrita em alemão em segredo para Paula Ludwig. Em 1933 Goll foi posto na lista negra pelos alemães, publicando então sua obra em francês. Em 1935 participou do primeiro grande Congresso de Autores Europeus, com seis dias de duração, para protestar contra a ascensão do fascismo. Como que para dar vazão à sua frustração e melancolia pelo estado do mundo, no ano seguinte começou a escrever seu importante ciclo de poemas *Jean sans Terre*. O personagem deu vida ao lado obscuro de Goll, o judeu errante sem lar, ou talvez com o planeta como lar. Enquanto ainda estava na Europa, Goll publicou três ciclos destes poemas com títulos individuais como “Jean sans Terre fabricant de nuit”, “Jean sans Terre et son Ombre”, e “Jean sans Terre devant le Miroir”. Então, em agosto de 1939, quando os exércitos alemães marchavam em direção a Paris, Yvan e Claire Goll embarcaram no *Veendam* e navegaram até Nova York.

Do mesmo modo como havia trabalhado e encontrado escritores, artistas e músicos na Europa, Goll continuou a fazê-lo em seu exílio durante a guerra nos Estados Unidos. Os escritores que ele veio a conhecer em Greenwich Village visitavam livremente sua casa em Brooklyn Heights. Ele passava os verões em retiros de artistas, incluindo a Colônia MacDowell e Yaddo. Reuniu a comunidade de expatriados franco-americanos ao seu redor e fundou outra revista literária deste lado do Atlântico, *Hemispheres*. Nela, publicou o jovem surrealista norte-americano Philip Lamantia, Kenneth Patchen, Henry Miller, William Carlos Williams, St. John Perse, e seu antigo rival, André Breton. Para ganhar a vida, Goll traduzia romances, incluindo *Das Lied von Bernadette* de Werfel e *Brasilien, ein Land der Zukunft*, de Stefan Zweig. Ele continuou a compor para seu ciclo de *Jean sans Terre*, acrescentando “Jean sans Terre transverse l’Atlantique”, “Jean sans Terre découvre le Pôle Ouest”. Ele e Claire traduziram uma coleção de seus poemas de amor para o inglês. Seu tempo nos Estados Unidos foi seccionado por duas viagens para longe de Nova York: uma primeira viagem a Cuba em 1940 (“Vénus Cubaine”) e uma viagem final para a Península Gaspé no Canadá (*Le Mythe de la Roche Percée*).

Em julho de 1945, em Nova York, a doença persistente de Goll foi diagnosticada como leucemia incurável. Em agosto, quando os Estados Unidos deixaram cair as primeiras bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, ele obteve a cidadania norte-americana. Goll inevitavelmente associou sua própria sentença de morte com as mortes das pessoas assassinadas na explosão atômica, e a morte da sociedade humana como ele a entendia. Voltando-se para seus estudos sobre os mistérios da astrologia, do tarot e da Cabala, Goll compôs uma espécie de manifesto, “Ars Poetica 1945”, que permaneceu inédito durante sua vida. Ele delineia uma mudança em sua técnica poética, um abraçar do oculto onde a palavra (“le Verbe”) ao invés da letra torna-se o meio de ação. As últimas coleções de Goll, *Fruit from Saturn*, que escreveu em inglês ainda nos Estados Unidos, e *Les Cycles Magiques*, que foi publicada postumamente, buscam a revelação de segredos ocultos.

Yvan e Claire voltaram para a França no verão de 1947. Quando em tratamento hospitalar contra a dolorosa leucemia, Goll começou a escrever uma coleção de vívidos poemas em alemão, centrados em sua visão de uma relva de sonho. Os poemas descrevem o seu agudo sofrimento físico e espiritual e o amor que ele celebra e anseia. Uma história comovente é contada sobre como poetas de várias nacionalidades fizeram fila para doar sangue para que ele pudesse completar sua coleção, que ele chamou de *Traumkraut*. Yvan Goll morreu em 27 de fevereiro de 1950 no Hôpital Américain de Neuilly-sur-Seine. Jules Romains pronunciou a oração fúnebre. Yvan e Claire Goll chegaram ao descanso final em uma sepultura dupla, em frente ao túmulo de Chopin, no Cimetière du Père-Lachaise, em Paris.

Eugenio Granell por Carlos M. Luis & Susana Wald

CARLOS M. LUIS²²⁷

Corria a década de 1960 em Nova York, cidade onde minha esposa, Marta, nossos filhos e eu escolhemos para nossa saída de Cuba. Ali tive oportunidade de conhecer Nicolas Cala e Lionel Abel, ambos relacionados com os surrealistas que haviam se estabelecido nessa cidade por causa da Segunda Guerra Mundial. Foi através de Calas que Marta e eu travamos conhecimento e imediata amizade com Claude e Gysbie Tarnaud. Claude havia estado relacionado com o grupo de surrealistas que havia entrado em conflito com André Breton por motivo da ruptura deste com Matta. Apesar disto, sua proximidade a Edouard Jaguer o mantinha informado das atividades do grupo em Paris. Foi Claude quem me mencionou Granell, cuja obra já conhecia em Havana.

Um dia nós fomos convidados a jantar em sua casa uma das famosas *paellas* que sua esposa, Amparo, cozinhava com leite. Porém nem tudo eram sabores o que prevalecia no apartamento que possuíam próximo a Riverside Drive. Os saberes que se destilavam convertiam cada visita que fazíamos em uma verdadeira festa da imaginação. Eugenio Granell não apenas possuía um inesgotável caudal de lembranças de sua militância no POUM,²²⁸ como também de sua amizade com Breton ou Péret e com outros surrealistas. Era um surrealista convencido e crente em um socialismo que garantiria a verdadeira democracia. Em outras palavras, era um adversário do fascismo e do stalinismo, que conhecia bem, uma vez que havia sido vítima de ambos. As conversas com Eugenio estavam sempre salpicadas com um sentido do humor muito peculiar, nada ostentoso, mas sim como submerso em frases e gestos agudos e pertinentes.

Jamais saímos de sua casa sem haver sentido a companhia de alguém que sabia comunicar uma espécie de garantia em um futuro melhor. Foram possivelmente mais de dois anos que transcorreram em plena harmonia de ideais em meio a uma década que debatia, entre os jovens, um novo porvir.

Tudo chegou a seu final uma noite em que Claude Tarnaud, Robert Benayoun e George Goldfayn, que estavam de visita a Nova York, começaram a defender a tendência *eurocomunista* que vinha sendo cozinhada por alguns velhos sacerdotes do partido. Talvez pela influência da bebida e do ardor com o qual cada um defendia sua tese, se produziu uma ruptura entre os que estávamos contra: Eugenio e eu, e os três poetas franceses.

Marta e eu continuamos visitando Eugenio de vez em quando, enquanto que Claude se foi para a França. Um dia Eugenio me presenteou um grande quadro

²²⁷ Correspondência pessoal. Miami, agosto de 2011.

²²⁸ Referência ao Partido Operário de Unificação Marxista, surgido em Barcelona em 1935.

que perdi juntamente com outras coisas em minha mudança para Miami. Depois nunca mais soube diretamente dele. De Claude me inteirei de sua morte, que causou muita dor a Eugenio, segundo me contou sua filha Natalia.

Granell foi um grande artista, e uma dessas personalidades que gravam em nós lembranças que nos conduzem a querer continuar vivendo...

SUSANA WALD²²⁹

Conhecemos Eugenio Granell na casa de Edouard Jaguer, o líder do Movimento Phases, em junho de 1975, por ocasião de nossa primeira visita a Paris. O contato foi imediato, desses em que a gente sente que se *reencontra* com alguém após uma longa ausência. Granell, como sempre, se vestia elegante e nosso passeio com ele, Edouard Jaguer e Anne Ethuin foi muito alegre.

Após este encontro se seguiram muitos. Nos anos de vida de Granell posso dizer que nunca perdemos contato com ele. Continuamente nos escrevíamos cartas e nos visitávamos dentro do possível, inclusive vivendo, ele e nós, em cidades bem distantes. Exemplo disto é uma visita nossa a Nova York, para ver outro escritor amigo, o chileno Humberto Díaz-Casanueva, durante o qual nos reunimos com Granell várias vezes.

Organizamos uma exposição de Eugenio Granell na Manfred Gallery de Dundas, Ontário (onde também montamos mostras de vários outros participantes do grupo Phases) e Eugenio foi a Ontário, esteve conosco em longas conversas e excursões por Toronto, Oakville e a própria Dundas.

Os Granell também nos receberam em sua casa, os visitamos no apartamento que tinham em Manhattan. Recordo que houve um tempo de desordem e distúrbios em Nova York e, chegando no edifício onde estava seu apartamento, nos encontramos no lobby com Granell fazendo seu turno de vigilância do edifício, arma em punho. Esse apartamento de Nova York era memorável. Estava absolutamente repleto com todos os tesouros de Granell que agora, mesmo em um grande edifício como o da Fundação Eugenio Granell em Santiago de Compostela, não permitem ser mostrado em sua totalidade. Granell era muito metuculoso, assim como sua mulher, Amparo Segarra, que fazia *collages*. Granell tinha, por exemplo, um móvel com prolixas gavetas, dessas que eram usadas para

²²⁹ Susana Wald (Budapeste, 1937). Artista plástica e gráfica, escritora e tradutora. Realizou exposições individuais em países como Chile, Canadá, Estados Unidos, França, Alemanha, Bélgica, Islândia, Venezuela e México. Colaborou em numerosas exposições de grupo, entre as quais se destacam a XLII Bienal de Veneza (1986) e a mostra itinerante organizada pela UNESCO que percorreu 20 países entre 1997 e 2000. Entre seus livros cabe mencionar *Mirages* (em colaboração com Ludwig Zeller) (1983), *Susana Wald – Celebración* (2003) e *Les ultrameubles de la passion* (2010). Texto atualizado para este livro. Oaxaca, maio de 2012.

arquivar cartões de catálogos nas bibliotecas, onde guardava muito bem organizados desenhos de pequeno formato que ele constantemente realizava. Granell era um trabalhador incansável. Em uma carta a Ludwig Zeller, de 9 de junho de 1981, lhe dizia:

Eu gosto muito de estar sozinho. Desconheço o tédio e a cada dia eu necessitaria 24 horas mais para fazer as coisas que, independente do valor que possam ter para os demais, fazem parte de minha própria existência até o extremo de que não sei como poderia viver sem estar sempre completamente entregue a elas. Eu creio que o tédio em situações normais é uma espécie de renúncia à vida. Talvez uma libertação do ato suicida por pura timidez – ou por modéstia excessiva.

Granell também era músico, tocava violino. Era um pintor completo, escultor e excelente escritor. Seus textos em prosa, como no caso dos relatos de seu livro *Federica no era tonta y otros cuentos*, eram frequentemente humorísticos e satíricos. Como muitos que sofreram os horrores das guerras do século XX, salvava suas angústias envolvendo-as em nuvens de gracejos. Dizia frases como: *Essa coisa custa 5 mil dólares e há dias em que não se consegue ganhar tudo isso...*, sem dúvida efeito das muitas dificuldades que teve que superar.

Em nossa editora, Oasis Publications, publicamos *Estela de presagios*, um livro de poemas de Granell com ilustrações de Zeller. Também publicamos um poema longo de Zeller, em homenagem a Granell, por ocasião da celebração que se fez quando, aos 75 anos, se aposentou como professor no Brooklyn College.

Granell lutou na Guerra Civil espanhola na Brigada Anarquista, e era anarquista convencido. A Fundação Granell publicou textos políticos seus. Antifranquista empedernido, não regressou à Espanha até a morte do ditador. Porém quando retornou, isto sim, o fez com enorme entusiasmo. Em nossas visitas à Europa sempre íamos visitá-lo. Ele e Amparo nos hospedaram em seu *piso* em Madri. E nos levaram a uma bodega de vinhos que haviam comprado no campo e que pensavam em converter em casa de verão. Viajamos com eles a Portugal, dirigindo Amparo e eu, já que Granell, assim como Zeller, não dirigem. Na viagem queríamos visitar Cáceres, cidade da qual procedem os ancestrais maternos de Zeller, e Granell se opôs vigorosamente, alegando que esse era um ninho de fascistas. Nos Estados Unidos e na Espanha Granell tinha muitos amigos e em nossas viagens tratava de nos apresentar a todos eles. Em Portugal visitamos Mario Cesariny, Artur Cruzeiro Seixas e outros escritores e artistas surrealistas. Na travessia parávamos frequentemente para conhecer pequenos povoados e gozar de vistas espetaculares.

Vimos Granell pela última vez em Madri, em dezembro de 1997. Estávamos ali um par de dias para assistir a uma exposição de um grupo do qual participávamos. Granell nos indicou um hotelzinho barato e se reuniu conosco várias vezes. Sempre foi muito delgado, porém dessa vez eu o vi bem abatido. Já

em nossas várias viagens anos antes me havia chamado a atenção que mal comia. Nos restaurantes pedia comidas saborosas, provava todas, se deliciava com elas, porém deixava a maior parte no prato.

Granell fez contato com gente de Santiago de Compostela, na Espanha, e a cidade lhe emprestou um edifício histórico magnífico, de três andares, para onde levou toda a coleção de arte, a biblioteca e feitos pessoais seus, como sua contribuição à Fundação. É um centro cultural muito ativo.

Tenho uma lembrança maravilhosa de Granell como ser humano, íntegro, generoso, amável, conversador vivaz, comprometido com a justiça e o bem-estar para todos, entusiasta sem medida do Surrealismo e do que este representa como modo de vida.

Enrique Molina *por Armando Romero*²³⁰

Não há nada mais comparável à natureza do que a poesia de Enrique Molina. Este adjetivo que, segundo alguns, cairia melhor na obra de Pablo Neruda, define bem a força com que Molina enfrenta o poema, a imagem. A natureza, em Neruda, encontra-se domesticada, posta em função do poeta como centro. Em Molina é um golpe de vento que ergue ondas que formam a metáfora, o verso, o poema, que se afirma no inusitado, na paixão de um amante que se consagra no outro, seja a mulher amada e desejada, ou o leitor que a vê estourar contra seus próprios olhos, abrindo portas a novos abismos de beleza.

É assim como chegou a palavra de Enrique Molina nos bairros empoeirados de minha Cali, na velha Colômbia de sempre, violenta e imprevisível. Era a *Antología de la Poesía Viva Latinoamericana* (1966), de Aldo Pellegrini, que a trazia, juntamente com uma plêiade de excelentes poetas, que o olho visionário de Pellegrini mostrava à América Latina. Porém não foi senão no outono de 1973 quando a sorte, essa velha amiga do fortuito, me pôs diante da porta do poeta em sua casa na rua Florida, se não me equívoco, em Buenos Aires. Era um edifício velho, elegante. Edgar Bayley, meu grande amigo de sempre, havia chamado o poeta por telefone para confirmar meu encontro. Eram aproximadamente 8 horas da noite. Eu pensava o que iria dizer ao poeta assim que abrisse a porta. Porém não, quem abriu foi sua esposa e me disse que esperasse um instante. O poeta estava em seu estúdio e ela iria comunicar-lhe que eu acabara de chegar. Após um breve intervalo a senhora reapareceu e me disse que podia passar. Por um corredor cheguei à porta. Ela a abriu e entrei. Não posso dizer que foi surpresa, melhor dizer que foi um golpe do inesperado. O poeta estava sentado em uma escrivaninha de acaju escura, com o olhar fixo em mim, seu cabelo branco contrastava com a cor escura de sua roupa. Porém, diante de mim, era um homem imensamente pequeno, diminuto, sobretudo porque detrás dele estava, com seu rosto alongado, sua grande cartola que tocava o teto, seu casaco de imensos botões, suas luvas brancas, gigantesco, o *espantalho* de Oliverio Girondo. Eu havia escutado que este imenso ser da poesia e seus delírios, anos antes havia passeado pelo centro de Buenos Aires anunciando a saída do livro de Girondo assim intitulado.²³¹ Certamente não me foi possível uni-lo a essa realidade. Foi então quando Enrique Molina, com grande sorriso, me apresentou a ele com uma reverência. Estranho paradoxo que o poeta preparou para me receber, quero crer. Ele, cuja figura vigorosa, marcada pelo sol dos mares, tinha sempre tendência a se impor, ficava agora reduzido a ser a figura do poeta-menino diante da imaginação de Girondo.

²³⁰ Depoimento preparado para este livro. Cincinnati, julho de 2012.

²³¹ Referência ao livro *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo.

Foi uma bela noite, um passeio pelos poemas de amigos conhecidos e admirados. Seu fervor pela poesia de Juan Sánchez Peláez, seu carinho entranhável por Eugenio Montejo, Jorge Gaitán Duran, Fernando Charry Lara. Por um momento se deteve e me indagou por Álvaro Mutis. *Não conheço sua poesia*, me disse. Isto me surpreendeu e eu lhe disse que seu livro *Los elementos del desastre* havia sido publicado em Buenos Aires, Losada, 1953. *Não – continuou –, eu soube dele apenas através das notas de Octavio Paz e agora pela relação que Guillermo Sucre estabelece entre nós dois em seu livro La máscara, la transparência.* Ao nos despedirmos, enquanto me autografava alguns de seus livros, eu lhe pedi que me desse alguns para enviá-los a Mutis e garantindo que eu lhe traria uma cópia do livro de Mutis publicado em Buenos Aires, que eu havia comprado nas ruas desta cidade dias antes.

De volta a Caracas, onde eu vivia naquele momento, enviei os livros a Mutis, com o endereço de Molina e o pedido de que ele queria ler outros de seus livros. Uma amizade cresceu naquele instante; poucos anos depois Molina visitou o México e pela primeira vez se encontrou com Mutis. O próprio Mutis me contou algo singular que aconteceu nesse encontro: *Estávamos sentados na sala de meu apartamento, bebendo um bom escocês, quando Enrique, ao pôr suas mãos entre as almofadas do sofá, encontra algo e me mostra surpreendido. É um pássaro de múltiplas cores, resplendentes, morto. Eu não podia saber de onde vinha este pássaro, uma vez que Carmen e eu nunca tivemos pássaros em casa. Era um mistério que ficou sem solução. Somente a poesia.* Pouco tempo depois Molina publica seu poema “Crônica de um encontro com Maqroll el Gaviero”. Cito um pequeno fragmento:

*A sagrada seiva do México subia pelas pedras
até o coração dos deuses,
e de imediato
um papagaio fulminado caiu sobre o sofá, ao lado de Maqroll,
uma joia das constelações,
uma mensagem indecifrável, uma oferenda no vento imenso.*

Este poema, publicado na revista argentina *Crisis*, em 1976, caiu em minhas mãos e para fechar o círculo eu o enviei de imediato a Mutis, que ainda não o havia visto.

Voltei a ver Enrique várias vezes em Buenos Aires naquela ocasião de 1973, porém os tumultos que se ergueram com a morte de Allende naquele ano, a chegada de Perón a Buenos Aires e os ventos de violência política que se sentia por toda a cidade, tornaram fugazes esses encontros, puramente ocasionais. Foi em Guadalajara, início da década de 1990, quando coincidimos os dois, convidados à Feira do Livro dessa cidade. Também estavam presentes Ludwig Zeller, Eliseo Diego, Álvaro Mutis e Ernesto Cardenal, entre outros poetas

importantes. Era uma reunião onde Cardenal recebia grandes elogios dos poetas mexicanos, entre eles Jaime Labastida. Recordo a indignação de Mutis ao ver que pouca atenção se prestava a Molina. *Aqui está um dos maiores poetas de sempre na América Latina e essa gente nem sequer dá conta*, me dizia com desgosto.

Em 1994, visitei Buenos Aires e quis ver alguns dos poetas amigos sobreviventes naquele momento. Francisco Madariaga e Enrique Molina eram os únicos. Ambos estavam convalescendo de múltiplas doenças, graves. Molina me recebeu em seu apartamento e sua esposa Genoveva, a quem eu havia conhecido no México, foi muito atenciosa, porém advertiu a Molina que iria brindar comigo um escocês, que ele não podia tomar. Acabamos bebendo toda a garrafa, isto sim.

Perguntei pelo espantelho, onde ele estava. Ele me disse que em um depósito, comido pelos insetos, abandonado. Ele não podia fazer nada. Já não lhe pertencia. Assim como seu romance sobre Camila O'Gorman, roubado, plagiado. Por um momento ficou em silêncio. E de imediato seus olhos se tornaram uma chuviscada de viva luz e tomou um bom trago de escocês. A tormenta havia passado.

Então me falou, com sua voz forte, troante. Falou de Buenaventura, essa terra de nosso Pacífico colombiano povoada em sua maioria por negros. *Sou racista ao contrário* – me disse –, *odeio os brancos*. Essa terra de *Alta marea*, onde os amantes antípodas se encontram e o mar os separa.²³² Me falou dos pássaros, dessas gaivotas que sempre cruzaram seu céu. Dessa areia escura que tolda o Pacífico nas regiões do trópico, do calor nas noites e o baile nos prostíbulos. Do corpo das mulheres. Do mar e suas transformações. E me repetia: *Essa é a minha cidade, Buenaventura. Eu não sou de Buenos Aires, isto é um acidente. Sou de Buenaventura*. E assim como o gelo ia se diluindo em nossos copos, o poeta Enrique Molina, diante de meus olhos, ia se diluindo em poesia. Sua voz era cada vez mais forte, era um canto, um brotar de imagens enredadas nos cipós, nos manguezais de minha infância, quando vi com meus próprios olhos de onde surgia esse manancial. Então encontrei como lhe falar de Cajambre, dos rios e da selva. E tudo era agora um ritual aquático, um correr de seiva marinha. *Tudo fulgura como um calhau de Deus sobre a praia*, havia escrito.

Já na porta do elevador (Genoveva havia conseguido encerrar este encontro) o poeta me pegou pelo braço e me disse: *É a poesia, é o amor, sabemos bem. Está escrito*.

²³² Referência a um poema justamente do livro *Amantes antípodas* (1961).

Freddy Gatón Arce *por Manuel Mora Serrano*²³³

Freddy Gatón Arce (1920-1994), embora tivesse 13 anos a mais do que eu, foi mais do que meu irmão mais velho, e sim esse amigo íntimo com o qual o silêncio é todo um diálogo. Realmente esteve ligado, desde antes de nascer e em seus primeiros anos, à minha família paterna e à minha cidade natal, Pimentel, onde viviam seus pais, ao qual dedicou um livro raro que tem momentos surrealistas como toda a sua obra, mesmo a mais aparentemente material, como confessaria em um princípio de memória que escrevera. Juntos, apesar de nossa sede, não podemos beber todo o rum nacional, porém lhe demos bastante baixa, mesclado com poesia em uma boemia que se estendeu por 33 anos e por todos os lugares de nossa ilha enquanto ele dirigia os diversos veículos que nesse lapso ia tratando de trocar. Foi em sua infância em minha cidade em Santiago o menino mais díscolo que se possa recordar; com lendárias travessuras, como a de haver marcado todos os seus professores naquela cidade com cadeiradas e ter sido expulso de todas as escolas. De uma encorpada contextura física, com mãos de boxeador e agilidade de patinador que o tornou campeão em sua juventude nas ruas de Santiago, seria um jovem formal, e estudante dedicado que, cursando o bacharelato, fez estudos comerciais e, mais tarde em Santo Domingo, iniciou a carreira de medicina e a tempo percebeu que não era sua vocação e concluiu a de direito, exercendo durante vários anos a profissão de advogado e, sobretudo, a de jornalista, fundador da escola de comunicação da Universidade Autônoma de Santo Domingo, e fundador-diretor do jornal *El Nacional*, com o lema de *sereno porém vibrante*, até hoje é recordado como editorialista que ensinou os dominicanos a ler essas colunas.

Freddy pertence a uma geração que ainda venerava a literatura francesa e inclusive já se comentou em alguns dicionários e ensaios críticos que tinha influências de André Gide e de outros poetas pós-simbolistas; no entanto, sem pertencer à cena literária de seu país, de forma independente, começou a escrever uns relatos que já possuíam o sabor e a marca surrealista, que anteciparam *Vlía*, seu grande poema automático.

Muitas vezes nossos encontros eram em sua casa, onde dormia muitas vezes quando viajava do interior por onde vivia, a Santo Domingo, de modo que tive acesso à sua cotidianidade, porque, além do mais, éramos compadres, ele e sua esposa, Dona Luz Díaz, haviam batizado minha filha Taiana, a primeira de meu casamento e, embora jamais tenhamos nos tratado por compadres, de acordo com o hábito nacional (com minha comadre, sim, a tradição se manteve), tivemos, como disse, essa amizade calada e silenciosa daqueles que quase adivinham o que o outro estava pensando. Às vezes discutíamos, como é natural, e às vezes também viajamos com a comadre e com Ivelisse, sua única filha, porém na maior

²³³ Depoimento preparado para este livro. Santo Domingo, julho de 2012.

parte das vezes sempre viajamos sozinhos, vagabundeando pelos povoados e as cidades, entrevistando poetas velhos ou nascentes e provando os pratos regionais, banhando-nos nas praias e rios e na companhia de outros falando e lendo poesia, realizando nossos encontros informais e às vezes formais nos povoados.

Uma vez resenhei que ele levava sempre no porta-luvas do carro uma caderneta de jornalista e, como era taquígrafo profissional (algo que de muito lhe serviu em seus anos de estudante e também no jornalismo e na advocacia), freava em alguma sombra do caminho e sem que me pedisse que descesse eu inventava que ia fazer alguma necessidade e o deixava escrever, às vezes algumas poucas frases ou extensos parágrafos, e me dava conta que terminava quando desmontava e me fazia sinais de que seguíssimos; se isto não eram exercícios de automatismos, que venha Breton e me diga.

Eu também disse em algum lugar que, como seu pensamento ia mais rápido que a mão, quando improvisava ou fazia automatismo os taquígrafava e que assim havia nascido *Vlía*, o raro nome poético de uma mulher que amou em sua juventude (tinha 23 anos quando o escreveu) e essa *lança em Flandes* ficou na história literária de nosso país como o cume surrealista por excelência.

Embora seja possível que alguém nasça surrealista, e parafraseando Rubén Darío pelo que disse do romantismo em “La canción de los pinos”, perguntaríamos: *quem não é surrealista?* Embora, por ser uma conquista do século XX e a ocorrência de poetas bem dotados em uma época em que a França seguia sendo o centro mundial da cultura, pelo fato de existir algumas *técnicas especiais* como o automatismo, por exemplo, se alguém era apelidado de *surrealista* como em uma piada cruel usada para ridicularizar os inventores de novas sensações e de rios de incoerências, isto obrigasse alguns a negar o evidente.

Freddy jamais negou que *Vlía* fosse um exercício de automatismo e até chegou a explicar que o poeta Franklin Mieses Burgos, seu grande amigo e companheiro de aventuras em *La Poesía Sorprendida* – o movimento ao qual pertenceu e que permanece como ícone de modernidade na história literária dominicana, embora devamos mencionar as influências do espanhol Eugenio Granell e do chileno Alberto Baeza Flores –, uma noite pediu que lhe mostrasse como ele fazia seu automatismo e ao ver como se transformava, lhe disse: *Eu te vi louco; deixa disso, por favor.* E ele confessou que deixou por essa razão, porém sempre, *sem querer*, como dominava a técnica do automatismo, reincidia e em seus últimos poemas, mais de 40 anos depois, de repente, o estranho vocábulo *Vlía* chegava, e ele o deixava como vestígio vivo daquela experiência surrealista.

Muito já se debateu em nosso país e em outras latitudes se *Vlía* é ou não é surrealista; no entanto, certamente, se para saber se algo é ou não surrealista basta o observador ou leitor dizer, ao vê-lo ou lê-lo: *isto é surrealista*; então não há prova mais evidente, porque não conheço pessoa alguma que ao ler o poema de

Freddy tenha dito outra coisa. Daí que, como não há maneira de defini-lo, acreditamos que *Vlía* simplesmente é.

Freddy sabia que havia feito *essa coisa* que nunca se pode superar e não superará na mesma dimensão. Ele já não está entre nós, porém sua criação, sua *Vlía*, sobrevive e viverá mais do que todos nós e agora, em tão impressionante companhia, cabe repetir o que nosso poeta Gastón F. Deligne disse da bandeira nacional: *Quem te visse, quem te visse, mais acima, muito mais!*

Juan Sánchez Peláez *por César Seco*²³⁴

Uma tarde no Hotel Veneza de Coro (Venezuela), em companhia de Benito Mises, Gonzalo Ramirez e Hermes Vargas, aguardamos que chegasse Juan Sánchez Peláez ao terraço desejando conversar com ele. Nós o considerávamos precursor da poesia contemporânea em nosso país, mestre daqueles que hoje são recordados como vozes principais e, como dissera Alvaro Mutis, *o segredo mais bem guardado da poesia latino-americana*. Quando saiu do quarto, Benito disse: *A grande coruja*. Após responder de modo afável nossa saudação, confortado, lento, lentíssimo, o poeta expressou com voa apagada, quase infantil, o quanto estava encantado com o gramado. Olhamos e sorrimos. Era apenas uma envelhecida almofada o que ele tinha sob os pés, similar ao pelo gasto de um cão. Hermes comentou, porém ele insistiu que era um gramado e que se comprazia com sua frescura e verdor. Eu tinha vontade de rir, porém ao mesmo tempo, tudo o que lhe acontecia, inclusive quando pendeu seus longos braços na cadeira ao lado, me convidou à seriedade, uma seriedade balbuciante que não era outra coisa senão assombro. Parecia que eu estava vivendo um instante surreal.

A crítica tem sido assertiva em apontar a filiação da poesia aos preceitos estéticos que animaram o movimento surrealista. Constatamos que talvez tenha sido Eugenio Montejo quem o afirmou com maior precisão, ao dizer que a sua foi uma *adesão franca*, igualmente apontando *sua casual implicação vital*. E assim o resume: *...reconhecemos entre nós a poesia de Sánchez Peláez ao constatar o desenvolvimento de um tom próprio, que pode contrair compromissos com o automatismo sem decair ostensivamente em seu plano formal*. Quis dizer Montejo que sua proposta seguiria um curso diferente daquela de seus companheiros de Mandrágora, grupo chileno de aberta adesão surrealista, que o poeta frequentou em princípio.

Nem demasiado previsível dentro da estética postulada por Breton, porém tampouco afastado dela de uma maneira radical. Sua obra foi de livro em livro somando variantes expressivas sem renunciar de todo à filiação que aponto, em seu caso mediante um tratamento muito pessoal, em que se percebe muito o eco de José Antonio Ramos Sucre, até alcançar o silêncio, quase mudez, presente em seu último livro, *Aire sobre aire* (1989). Indagando o mistério criador na natureza nominal da vida, com determinação subconsciente, convocando um eros impregnado, onde a mulher é eixo transfigurador da realidade e porta adjacente a um nível onírico transcendente e mágico (*seu país habitual é o sonho*, chega a dizer Ludovico Silva). Tudo isto através de uma linguagem precisa, vigiada, na qual

²³⁴ César Seco (Venezuela, 1959). Poeta e ensaísta. *Lámpara y silencio* (2006) reúne sua poesia publicada até 2005. Dentre os livros de ensaios, destaca-se *Transpoética* (2007). O presente depoimento atende a uma solicitação minha para o presente livro, e data de abril de 2016.

latentes sugestões atuam como sons, fiel a uma prefiguração evocada neste verso: *as palavras soam como animais de ouro.*

Foi isto o que aqueles jovens que éramos então veneramos no autor de *Elena y los elementos* (1951). Juan Sánchez Peláez foi capaz de transmitir a todas as gerações de poetas venezuelanos a partir dos anos 1960 uma plenitude sensual e mística, nesse estado de iluminação criadora que o distinguiu e que mestres que o precederam, como Paz Castillo, Vicente Gerbasi e Juan Liscano, souberam reconhecer prontamente. Não cabe dúvida de que, além do puramente estético, possuía uma *atitude surrealista*, não para fugir da sempre difícil realidade, mas sim para suportar e confrontar seus embates, para isto despojando-se de qualquer condição permeável, em seu ânimo de transformá-la através da palavra poética, apreendendo-a, liberando-a de sua impermanência, chamando seu fugitivo assombro, sua maravilha. Penso também que seus gestos e brincadeiras eram em si transgressores e parte vital dessa *atitude surrealista*. O riso era para ele um remédio infalível contra toda falsidade social ou pretensão impositiva dos poderes. Seu humor, embora chegasse a ser corrosivo, destruidor, em algumas ocasiões parecia o de uma criança, não porque quisesse agradar a quem lhe escutasse, ou porque quisesse parecer inocente, mas sim porque era espontâneo, próprio de seu ser, no qual havia também um sentido lúdico, sempre transfigurador de tudo o que fosse circundante.

Não posso esquecer o que a seu respeito escreveu Hanni Ossott e que somo a estas breves linhas: *Muito além da dimensão humana emerge sempre o monstro de olhos ávidos, o que está atento e se petrifica, ou se revira em si mesmo tratando de salvar-se.* Outra tarde, a de seu retorno à cidade solar, o acompanhei ao cemitério hebraico. Buscava um parente seu por entre os túmulos e localizá-lo foi infrutuoso, de modo que em meio à procura nos alcançou a noite e em um instante se foi a luz. Como podemos, às tontas, conseguimos sair e, já na rua, seus imensos olhos de coruja eram duas lâmpadas que nos iluminavam o caminho de regresso ao hotel. Por isto ele me é inesquecível e o encontro cabalmente nas palavras de Hanni Ossott. Neste momento em que escrevo estas lembranças, minha memória iguala sua figura inteira ao recorrente pássaro que aparece nas gravuras de Max Ernst.

Jorge Cáceres por Enrique De Santiago²³⁵

Seu verdadeiro nome foi Luis Sergio Cáceres Toro (1923-1949). Poeta, artista visual e bailarino chileno, integrante do grupo surrealista Mandrágora.

Foi o terceiro filho, de um total de cinco irmãos, de Ernesto Cáceres Ramírez e Sofía Toro Pérez. Fez seus estudos primários no Instituto Luis Campino para depois continuar o secundário ou humanidades no Internato Nacional Barros Arana em Santiago do Chile.

Integrou-se à coletividade do grupo surrealista chileno Mandrágora aos 18 de julho de 1938, quando tinha 15 anos, durante um ato realizado na Universidade do Chile. Nessa ocasião Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas e Teófilo Cid esgrimiram como frases de luta sua defesa da *rebeldia perpétua do espírito, pretendendo forjar a vida como a mais inesperada e assombrosa alegoria*.

Cáceres, sendo ainda um estudante secundário, matriculou-se na Escola de Dança do Balé Nacional do Chile, que naquele momento era conduzido pelo coreógrafo alemão Ernst Uthoff. Após algum tempo chegou a ser uma das principais figuras desse corpo de baile que cultivava o balé clássico. Essa prática seria a que o levaria anos mais tarde a tomar o movimento tão próprio nesta disciplina e transformá-lo em performance, ponto onde fundiria o gesto helicoidal (como o definira tão bem o *performer* chileno Samuel Ibarra como “a máquina Cáceres”) da dança, com a poesia, dando forma a uma nova expressão poética que se converteria em uma manifestação que nutriria os futuros epígonos da região.

Conheceu Vicente Huidobro quando tinha 16 anos. Huidobro nessa época influenciou transversalmente os jovens poetas chilenos, e foi juntamente com Juan Emar um dos responsáveis pela difusão do Surrealismo no Chile, mais do que por sua própria poesia, pelos documentos vanguardistas que havia trazido da Europa e que falavam do surgimento dessas novas vanguardas literárias e plásticas, em especial os textos e manifestos deste movimento. Essa documentação foi rapidamente distribuída entre os aderentes de Mandrágora e influenciou de modo especial a mente de Jorge Cáceres, o estimulando a escrever seus primeiros poemas e a fazer *collages*, fotomontagens e caligramas, da forma como vinham sendo realizados no velho continente. Em face disto, Cáceres participou ativamente na revista surrealista deste coletivo chileno e sua presença deu ao mesmo uma vitalidade distinta. Cáceres interveio, em 1941, na primeira exposição surrealista neste país, juntamente com Braulio Arenas, que teve lugar na Biblioteca Nacional, ocasião em que mostra seus desenhos, fotomontagens e objetos poéticos. Naquela oportunidade foi editado um catálogo com textos de Enrique Gómez-Correa e Braulio Arenas sobre *a vida do Surrealismo e a poesia negra*. Em 1943, participa em uma exibição surrealista na Galeria Rosenblatt em

²³⁵ Depoimento preparado para este livro. Santiago, julho de 2012.

Santiago, intitulada *Soirée Surrealiste*, com Braulio Arenas. Posteriormente expôs seus trabalhos individualmente, na Galeria Bard de Paris, em 1948, ocasião em que conheceu Breton. Nessa viagem decide contatar a mestra russa Preobalenska para aperfeiçoar sua técnica de dança. Nesse mesmo ano organiza, juntamente com Braulio Arenas, a Exposição Internacional do Surrealismo na Galeria Dédalo, mostra que seria, ao lado da que se realizou em Praga, a oitava exposição deste gênero desde a primeira realizada em 1935 em Tenerife. Nela participam o próprio Cáceres, ao lado de Breton, Péret, Hérold, Brauner, Matta, Arenas, Cid, entre outros insignes surrealistas.

A poesia de Jorge Cáceres possui uma beleza particular e uma metáfora acesa, muito análoga à sua própria vida, apresentando uma convicção rebelde que era impulsionadora de seus atos, sendo o verso então uma espécie de prolongamento da dança ou vice-versa, existindo um padrão único que animava ambas as expressões. Há versos iluminados como no poema de 1941, intitulado “Banco” (extrato) editado em *Mandrágora* # 5:

*Para a mesa que cai na torrente
E isso
Porém em vão sobre esta rua de pão*

*E esta grande praça que se move ao meu redor
Não precisamente no meio para teu exato rancor*

Ou aquele outro poema editado em *Mandrágora* # 6, em setembro deste mesmo ano, intitulado “A cabeça de flanela”, onde o poeta marca sua maior ubiquidade dentro da poesia negra, desdobrando um sem-fim de versos sombrios, que destacam um tipo de desalento ambiental que também lhe é próprio. Então a essência de Cáceres se mostra translúcida em cada palavra, em cada frase, como um elemento desesperado da alma e merecedor do espasmo que precipita a poesia em um salto no vazio. Assim está lançado o seu cartão de apresentação, é a tragédia de quem vive intensamente a secreta abominação de uma auréola de sombra que o arrasta pela cidade, buscando o fulgor da imolação poética.

*E no óleo do prato há uma mosca morta
Pelo último calor
Que sopra em vão
Quando eu me vejo entre os despojos do fim*

Jorge Cáceres, além da revista *Mandrágora*, colaborou na revista *Leitmotiv*, animada por Braulio Arenas, VVV e Néon.

Outra expressão dentro do manifestado por Cáceres foram seus desenhos, de onde se apresentam imagens abstratas, fruto de sua exploração do automatismo, estas têm certa concordância com os movimentos lineares de Miró, embora seu cromatismo seja mais austero, nelas se nota sua devoção pelo movimento e a liberdade do gesto tão familiar na dança moderna da qual ele também era cultor. Esses trabalhos representam um desejo intenso que é guiado somente pelos desígnios do inconsciente, mais do que uma aspiração estética, ação que é tão própria do Surrealismo, a expressão plástica não deseja constituir-se como um paradigma plástico ou muito menos, é a livre realização do *olho em estado selvagem* e sua aspiração é apenas esta, a de representar a labiríntica existência humana sem ataduras de ordem alguma.

Faleceu a 21 de setembro de 1949, em seu apartamento na rua Lira, 314, em Santiago do Chile, onde vivia sem companhia, segundo os jornais da época, de um acidente doméstico no banho, que não ficou suficientemente aclarado e que poderia tratar-se de um ataque cardíaco ou de um suicídio, já que o informe da autópsia apontou: toxemia aguda, intoxicação por inalação de gás. Segundo Ludwig Zeller, sua morte seria uma falha cardíaca, produto do excesso de treinamento para a dança. O certo é que sua morte prematura despertou o mito e o elevou ao status de poeta maldito das letras chilenas e surrealistas. Seu grande amigo Enrique Gómez-Correa então encontrava-se em Paris e foi o próprio André Breton quem teve que lhe comunicar a triste notícia.

Juan Antonio Vasco por Rodolfo Alonso²³⁶

É com profunda, tocante emoção, que recebo a ofegante e bem vinda notícia de que uma editora em Buenos Aires deve lançar, finalmente em 2012, a poesia completa de Juan Antonio Vasco (1924-1984). Não apenas porque, como sabem sua mulher e suas duas filhas, há muito eu vinha insistindo, aqui e ali, sempre que podia, na imperiosa necessidade de fazê-lo. Mas também porque, em todos os âmbitos de nossa língua, mas, sobretudo, naqueles onde se produz e onde se inclui: Argentina e Venezuela, a palavra vivaz e profunda, vivificante e tangedora deste grande poeta latino-americano, precisamente hoje devia voltar a emprenhar o castelhano com seu timbre tão legítimo, com sua toada em que confluem ressoando o Prata e o Caribe.

Já me havia resultado particularmente alucinante ter que enfrentar-me por escrito, naquele panorama antológico de Juan Antonio Vasco que foi intitulado como um de seus melhores poemas: *Déjame pasar* (Buenos Aires: Último Reino, 1988), com o amigo já morto e que, no entanto, segue vivendo, falando, me olhando e gesticulando desde nossa própria memória, literalmente desde sua imagem ainda ativa e movediça, indelevelmente gravada no fundo de nossas retinas.

Estranho então foi para mim aceitar fazer a leitura de um Juan Antonio Vasco que dentro de mim conservo tão vivo e fresco como quando o conheci, pouco tempo antes de sua primeira longa estadia na Venezuela, ou quando retornou dali, uns 10 anos depois, antes de começar a cair prostrado em seu trágico leito de enfermo, onde o esperava outra longa viagem, talvez a caminho de si mesmo. Ele era uns 10 anos mais velho do que eu, porém essa distância não existia em meu contato com ele, ao mesmo tempo exigente e fraternal. Quando lhe enviei meu quarto livrinho, ali por volta de 1959, respondeu com umas linhas onde amistosamente doutrinava algo assim como: *Desgrenha-te, rapaz. Quem sabe que barro arrastas*. É que já havia deixado Chascomús e tomado contato com o Surrealismo portenho. Porém essas palavras suas, ao mesmo tempo toda uma estética (e também toda uma ética), nos dão testemunho e antecipam que sua sincera adesão aos postulados de André Breton e seus amigos não era, em absoluto, de modo algum, algo apenas intelectual.

²³⁶ Rodolfo Alonso (Argentina, 1934-2021). Poeta, ensaísta, tradutor. Autor de livros como *Hablar claro* (1964), *Sol o sombra* (1981) e *El arte de callar* (2003). Neste mesmo ano se publicou no Brasil uma antologia poética sua. Integrou o grupo editorial responsável pela publicação de uma das mais lendárias revistas argentinas, *Poesía Buenos Aires* (1950-1960). Tradutor de Fernando Pessoa, Antonio Ramos Rosa, Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Texto preparado como resenha antecipada de uma edição da poesia completa de Juan Antonio Vasco que se anunciava por uma editora argentina que lamentavelmente não honrou a publicação.

O choque daquela imagem íntima, privada, com a redescoberta que então supôs aquela antologia preparada por Ricardo Herrera, foi capaz de produzir em mim certas reverberações que talvez superassem, intuo, o caso particular. Porque a palavra escrita, a palavra poética (e muito especialmente *esta* palavra), não é, por suposto, meramente o reflexo, digamos, especular, de uma personalidade. Não é, apenas, um instrumento, e muito menos um utensílio. Mesmo para quem não aceite que a linguagem tem uma vida própria, e então negue a si mesmo imaginar que possamos ser seu instrumento e não apenas o inverso, difícil será negar a evidência daquilo que tão bem aludiu o límpido Pedro Salinas: que a linguagem *surge de cada um*.

E já que estamos falando de surrealistas, recordemos que a ortodoxia desse movimento quis libertar-se dos imperativos da razão e imaginou – Breton *dixit* – um *automatismo psíquico puro* que permitiria a livre expressão do inconsciente. Pois bem, tal automatismo então considerado arquirrevolucionário, na minha modéstia visão não deixa de seguir considerando a linguagem como um instrumento, neste caso do inconsciente em lugar da razão. Porém, ao mesmo tempo, também resulta chamativo que, em uma literatura como a argentina, onde praticamente não teve ocasião o chamado *realismo mágico*, tenha sido dos integrantes do pequeno grupo filo-surrealista de onde surgiram vozes tão profundamente, tão integralmente latino-americanas como as de Enrique Molina, Francisco Madariaga ou Juan Antonio Vasco. Assim como não é menos chamativo que, em todos eles, se faça carne no esplendor das linguagens, organicamente espontâneos e, sobretudo, no caso de Vasco, sabiamente, sagazmente populares, no melhor sentido.

Aquela seleção de 1988, que acreditou conveniente dividir seu conteúdo entre poemas, contos, ensaios e traduções (coincido em que não li melhor tradução castelhana de Gottfried Benn), além de sua louvável intenção (que finalmente agora se cumprirá em plenitude) de pôr em circulação a personalidade de um poeta absolutamente singular e ao mesmo tempo também significativo como vimos de certas atitudes mais gerais, ostentou, ainda assim, outros méritos. Que começavam diretamente por *História de Vasco*, título homônimo daquele drama do luminoso Georges Schehadé que tão bem atendeu ali a Herrera, em um lúcido achado (e agora atende a mim), para denominar igualmente sua atinada introdução. Ali se segue em grande medida o itinerário vital de nosso poeta: sua infância de órfão levado a viver no campo, sua adolescência em Chascomús, o encontro com os surrealistas portenhos, os 10 longos anos na Venezuela, essa longa e lenta agonia de sua maldita doença (suportada com tanta inteireza, com tanto valor, realmente exemplares).

Algumas chaves se acentuam quando volto a lê-lo: em primeiro lugar, a honestidade absoluta – dou fé –, a absoluta inocência com que Vasco viveu e nunca tratou de ocultar suas contradições (essas contradições que alguma vez comparei com sinal de estar vivo), principalmente entre as antônimas poesia e

publicidade, sem dúvida como água e óleo para quem aderisse ao ideário surrealista que, bem sabemos, não era revolucionário apenas na literatura, e o exercício de altos cargos diretivos em uma desmedida multinacional. Porém também, e de um modo cabalmente relevante, sua fidelidade, sua paixão, sua entrega a essa *fortuna da linguagem* que é a poesia, segundo Wallace Stevens (seu irmão também em contradições similares). Se Vasco inicia sua produção de forma magistral através das formas clássicas castelhanas, e mesmo que depois tomasse caminhos bem opostos, também é verdade que nunca as desprezou, especialmente no sentido de que ela *sabia* que não deviam ser consideradas uma finalidade, mas sim um meio. Um dos instrumentos possíveis para esse verdadeiro fim que é a linguagem, o gênio da língua que tanto comoveu a ele mesmo descobrir vivo e contagioso em seu itinerário latino-americano e, sobretudo, em seu contato tão fraternal com o povo venezuelano.

Se hoje posso continuar afirmando que, especialmente seu indelével “Hay que pagar”, mas também seu sintomático “Prohibido pasar”, seguem me parecendo absolutamente imprescindíveis quando se quer fazer uma mostra certa da poesia latino-americana contemporânea, bem sabemos que isto não se dá unicamente por seus evidentes, inclusive sonoros, achados verbais, por seus peculiares alcances, digamos, estilísticos (que os tem, e muitos), mas também pela forma em que, ao fazê-lo, ali se encontram encarnadas igualmente de modo inefável, indiscernível, sua denúncia da fome e a injustiça que suportaram e ainda suportam tantos humildes destas terras, aquela outra ideia da poesia que *se faz negação da iniquidade* que defendera ninguém menos do que Baudelaire. Beleza que é verdade, e também vice-versa, a palavra de Juan Antonio Vasco não seduz, enuncia; não propõe, não discorre: evidencia. Como a indelével *rosa de fogo* que ele soube entrever e enaltecer também em D. Antonio Machado, o fogo de sua verdade e o fogo de sua beleza viverão tornados um só no poema conquistado, seguirão vivendo em outros, naqueles que sejam dignos disto.

Claude Gauvreau por Ray Ellenwood²³⁷

Em 10 e 13 de março de 2010, pude assistir a duas peças do falecido, mas nunca esquecido, poeta de Quebec Claude Gauvreau. A primeira foi *L'asile de la pureté* (O Asilo da Pureza) no Théâtre du Trident, cidade de Quebec, dirigida por Martin Faucher; a segunda foi *La charge de l'original épormyable* (O Ataque do Alce Expormidável), no Théâtre du Nouveau Monde de Montreal, dirigida por Lorraine Pintal. Não é frequente duas peças de um só autor serem produzidas quase simultaneamente por duas grandes companhias nas duas maiores cidades de uma comunidade bastante pequena. Mas os artigos jornalísticos que encontrei em *Voir*, *The Gazette*, *Le Devoir* (4), *La Presse* (2), and *Le Soleil* (2) não destacavam o fato, como se fosse algo normal. As duas peças foram bem recebidas pela crítica, com, por exemplo, uma fotografia de página inteira e meia página de texto na seção “Arts et Spectacles” do *La Presse* de 7 de março. Os jornalistas pareciam aceitar, entusiasmados, as excentricidades de Gauvreau e sua importância para o teatro de Quebec.

Nascido em Montreal em 1925, Claude Gauvreau associou-se na adolescência a artistas plásticos, escritores e performistas do movimento Automatista de Montreal (um grupo fortemente influenciado pelo Surrealismo francês, mas com importantes diferenças) e foi signatário, em 1948, do famoso manifesto do grupo, o *Refus global* (Recusa global). No começo de sua carreira, era mais conhecido como ávido divulgador da *arte viva* de seus amigos, atacando nos jornais locais o academicismo que percebia na École des Beaux Arts e nas exposições anuais daquilo que viria a se tornar o Musée des Beaux-Arts de Montreal. Em 1944, começou a escrever uma série de *objets dramáticos* posteriormente reunidos sob o título *Les entrailles* (Entranhas). As peças têm entre uma e vinte e cinco páginas e apresentam alguns elementos convencionais. Têm títulos, descrições cenográficas, personagens de certa forma falantes e todas terminam com a palavra “Rideau” (cortina). De resto, rompem com todas as convenções conhecidas do teatro. A menos extravagante delas apresenta um mundo altamente simbolista ou surrealista em que a ação muitas vezes se desloca de falas altamente poéticas; a mais intransigente oferece uma única página da *linguagem exploratória* de Gauvreau, em que encontramos os fonemas e a sintaxe do francês, mas com poucas palavras reconhecíveis. *Bien-être* (Bem-estar) uma das peças da série, foi

²³⁷ Ray Ellenwood (Canadá, 1939). Ensaísta e tradutor, autor de *Egrogore: A History of the Automatist Movement of Montreal* (1993), comentarista frequente sobre diversas expressões do grupo e colaborador de Roald Nasgaard em uma mostra sobre a pintura Automatista precoce (Edmonton, Alberta, Canadá, 2012). Esta é uma versão um tanto revista de um artigo originalmente escrito em 2010 para a revista de arte *Border Crossings*, de Winnipeg. Tradução de Allan Vidigal.

apresentada por Gauvreau e seus amigos Automatistas antes da publicação de *Refus global* e recebida com choque e risos por uma plateia pouco habituada a esse tipo de experimento de vanguarda.

A atual reputação de Claude Gauvreau como dramaturgo não vem desses trabalhos da juventude, mas de suas peças posteriores, mais longas, em especial a perturbadora *Charge de l'original épormyable*, que foi um fracasso de público em sua primeira produção, realizada pouco depois da morte de Gauvreau em 1971, e *Les oranges sont vertes* (As Laranjas Estão Verdes), um grande sucesso com direção de Jean-Pierre Ronfard no TNM alguns meses depois. Ronfard também foi responsável por uma nova – e desta vez bem recebida – montagem de *La charge* no TNM em 1974. Depois disso, as coisas começaram a acontecer. Entre 1992 e hoje, houve pelo menos três importantes produções teatrais de *La charge*, além de uma estarrecedora produção televisiva. Além disso, as pessoas de Quebec assistiram a *Le vampire et la nymphomane* (O Vampiro e a Ninfomaniaca), uma produção verdadeiramente audaciosa dirigida por Lorraine Pintal de uma ópera cujo libretto Gauvreau escreveu em 1944; uma dramatização de seu romance *Beauté baroque* (Beleza Barroca) em 1992; uma montagem de outra peça longa, *La Reprise* (O Recomeço) em 1994; além de duas produções de *L'asile* em 2004 e 2009 e uma apresentação de textos de Gauvreau musicados e cantados pelo popular ator Rémy Girard em 2008. Mas o público teatral do Canadá anglófono provavelmente não ouviu falar muito disto tudo.

Meu amigo Paul Thompson, um homem do teatro, explica esse entusiasmo por Gauvreau em Quebec como mera necrofilia, mas isso não explica a reação do artista/músico/escritor Rober Racine, que descreve sua reação a um filme do poeta recitando que viu em 1975 (quando era adolescente e nada sabia de Gauvreau): *Adiante de nós, esse astronauta de uma linguagem sonora desabitada lançou-se no vazio da criação pura, recitando invenções totais, ofuscando nossos ouvidos e corações com a amplificação da liberdade. Eu estava incondicionalmente conquistado. Senti que testemunhava uma aparição da inspiração. Foi elétrico, perfeito. Eu via algo singular.* Racine depois tentou musicar (sem sucesso, afirma) alguns dos poemas de Gauvreau.

Tudo isso leva à questão do título que escolhi: apesar de todo o interesse (e até adulação) em Quebec, até onde sei, jamais houve uma produção de uma peça de Claude Gauvreau fora de Quebec – certamente não por qualquer companhia de porte – em francês ou inglês. É verdade que suas peças mais longas exigem uma grande companhia de atores representando personagens com nomes estranhos e fazendo coisas esquisitas num mundo decididamente antinaturalista. Um de seus monólogos poderia ser:

O nojo tem membros, o grotesco tem braços; o real sem peso que se note, despercebido, o real negligenciado. O que quer que não se tenha visto, o que quer que não se possa ver facilmente, irá crescer como um sol. Os exércitos do desejo purificador, o panorama intangível de uma

percurso intuitiva. Fédralbor turtulif, boca de gaita de foles de uma musa que agarra o cosmos. Libualdivane, drétlôdô cammuef; o elixir de arcanjos cresce como pele de carneiro ao pé das cumeeiras. Rugas aquosas de liberdade...

O original em francês pode intimidar, mas e daí? Há, com certeza, tradutores no Canadá capazes de produzir uma versão praticável. Mas as companhias teatrais têm evitado deliberadamente Gauvreau e não entendo o porquê, a menos que simplesmente não gostem, ou simplesmente temam que seu público não goste do tipo de teatro que Gauvreau representa.

Lorraine Pintal, que dirigiu o Théâtre du Nouveau Monde de Montreal por diversos anos e recentemente dirigiu uma peça em Stratford, é uma das pessoas mais influentes do teatro canadense e uma grande defensora de Gauvreau. Dirigiu quatro de seus principais trabalhos, insistindo que *suas peças são inspiradas como as grandes tragédias, exigindo um compromisso verdadeiramente shakespeariano e ausência de moderação de quem quer que as enfrente*. Pascale Montpetit, uma famosíssima atriz de cinema e TV que atuou em duas importantes peças de Gauvreau, escreve a respeito das personagens de *La charge*: *...são maiores do que o natural, com um pouco de canastrice, não se trata de drama psicológico à la Tennessee Williams, as pessoas são falastronas e falam, falam e falam. É altamente teatral e cheio de energia, embora seja desesperadamente sombrio*. Outra atriz enormemente popular em Quebec, Andrée Lachapelle, que participou da montagem de 1998 de *Les oranges sont vertes*, escreveu: *O roteiro de Les oranges me fascina pela riqueza de sua linguagem, por sua extravagância, pelo tom absolutamente azedo e pela cortante lucidez que Gauvreau dá às suas personagens, aos seres humanos em geral. Há na peça algo de vertigem que me lembra Genet pela violência e pelo ultraje*.

Está mais do que claro que Gauvreau inspira os melhores diretores, atores e técnicos do teatro de Quebec a esticar a imaginação e produzir trabalhos que deixam o público da maneira que eu me encontrei ao sair do Théâtre du Nouveau Monde naquela noite de março: completamente exausto e animado. Pergunto-me por que tão raramente sinto o mesmo quando vou ao teatro em Toronto, onde pareço cercado de outros grisalhos como eu, observando o equivalente teatral das *sitcoms* da TV, tão seguras em suas investigações de *questões* importantes.

Senhoras e senhores do teatro canadense fora de Quebec, já vi seus amados e anglicizados Michel Tremblays e Michel Marc Bouchards e minha reação é de certa forma como a de Claude Gauvreau ao escrever sobre Gratien Gélinas e Yvon Deschamps em *Réflexions d'un dramaturge débutant* (Reflexões de um Dramaturgo Iniciante, 1970): *Entendo que essas qualidades existem e as aprecio no nível das formas artísticas agradáveis, amigáveis, menores; mas se Quebec não é capaz de produzir nada mais do que isso, dramática e verbalmente, então somos uma raça de idiotas*. Os apreciadores das artes plásticas no mundo anglo-canadense parecem capazes de aceitar abstrações vanguardistas que saíram de Montreal há setenta anos. Por que não os

espectadores teatrais? Insisto que, até mesmo em Toronto, temos o direito de ver de tempos em tempos um teatro que abale nossos pré-julgamentos, nossos preconceitos complacentes a respeito do próprio teatro. L'IMAGINATION AU POUVOIR! Deixem Claude Gauvreau entrar.

Philip Lamantia por Neeli Cherkovski²³⁸

Ken Wainio e eu procuramos Philip Lamantia, cujos trabalhos iniciais, impressos em edições fugitivas, eram poemas hipnóticos revestidos de uma musicalidade estonteante. Seu aspecto leonino e a autoridade com que falava de figuras literárias como Novalis e Lautremont animavam meus devaneios como se ele sobrevoasse Russian Hill e os telhados de North Beach a bordo de um tapete mágico para levar uma mensagem. Nascido em San Francisco em 1927, filho único de imigrantes sicilianos do ramo de legumes, Philip começou a escrever no princípio da adolescência, sendo facilmente notado pelo Surrealismo natural que marcava seus escritos. Seus poemas chegaram aos olhos de Charles Henri Ford e Parker Tyler, editores da revista de vanguarda *View*, que o publicaram em 1943. No ano seguinte, seus poemas surgiram no *VVV*, outro pequeno periódico de poesia. Para grande desalento de seus pais, Philip abandonou o curso secundário e passou o resto da vida como poeta em tempo integral. Trago suas palavras em minha antologia dos versos que sei de cor: *Há poetas mergulhando suas cabeças como diamantes na fonte luminosa. Há avós brincando com os jogos delicados da quimera. Há perfumes sendo derramados sobre o lixo. Há uma freira ébria saindo voando de um bordel.* Estes e outros trechos de sua obra competiam com pedaços dos *Prelúdios* de Wordsworth e outros trabalhos enquanto eu cruzava San Francisco. Agora, como um ancião dos *beats*, Philip conjurava a tribo dos índios cora nas nossas calçadas. *Eu estava morando em Jesus-Maria, uma de suas aldeias,* disse Philip certa noite. *Eles me convidaram a participar de um ritual noturno de celebração de yana. Havia duas imagens de pedra de iguanas à porta do seu templo.* Ele explicou que o cora consideravam as iguanas animais sagrados. Comentei que estivera lendo a história de Antonin Artaud a respeito do tempo que passou com os índios tarahumara nos altiplanos de Chiuaua, centro-norte do México. *Isso! Isso! Claro,* gritou Philip. *Artaud esteve lá! Do mesmo jeito que eu!*

Philip sabia como embalar o ouvinte com uma rede de palavras que pareciam bem verdadeiras, muito embora eu soubesse que as datas estavam incorretas. O cerne da questão permanecia em foco. Fiquei impressionado com seu conhecimento apócrifo dos antigos israelitas. Ele falou com animação das raízes do povo judeu. *Eles vieram do Crescente,* anunciou, agitando o braço livre no ar. *foi há sete mil anos.* E daí, se ele tomava liberdades com o tempo? Talvez o tempo precisasse disto. Estávamos sentados no Café Roma. Fiquei tão entretido com a conversa que o salão pareceu dobrar-se sobre nós. O proprietário, que parecia pouco afeito a frivolidades, nos encarava, junto com mais uma dúzia de clientes.

²³⁸ Neeli Cherkovski (Estados Unidos, 1945-2024). Poeta, crítico e biógrafo (de Charles Bukowski e Lawrence Ferlinghetti). Texto escrito em 2012, fragmento de um livro de memórias ainda inédito. Tradução de Allan Vidigal.

Percebi que devíamos estar sentados ali há horas. Talvez por causa da conversa sobre Jó que travávamos. Philip ficou intrigado quando lhe disse que a história do sofrimento de Jó viera de fontes não-judaicas e que a primeira referência bíblica a Satã está no *Livro de Jó*. Escrevi a palavra *Satã* em caracteres hebraicos em um guardanapo. *Ah, sim, entendo*, disse, sua mente de poeta querendo saltar sobre as letras como se fossem objetos sólidos. Então, ele me entreteve com uma interpretação fantasiosa do *Gênesis* e depois falou de Abenarabi, o gnóstico do Séc. XIII que escreveu sobre a *imaginação autônoma*. Era o ponto de vista de um poeta, que só poderia ser verdadeiro se sássemos da História para a histeria. Eu estava disposto a isto, sabendo que quando Philip pisava em terreno mais sólido, como o Surrealismo francês, conseguia se conectar. Ninguém falava de André Breton, Benjamin Péret e Paul Éluard como ele. Era fácil imaginá-lo passeando pelos cais do Sena em busca da Atlântida perdida, ou sussurrando com os fantasmas de alquimistas medievais à sombra da Catedral de Notre Dame. O fato era que Philip não precisava de Paris. Seu Surrealismo brotou da terra local. Em seus poemas, abundam flautas sicilianas, mas também imagens dos indígenas norteamericanos postados *à beira do mundo*, como ele leu em um cântico nativo norteamericano. Debates divindades egípcias e o pensamento utópico de Charles Fourier. Nossas conversas derivaram para temas como máscaras africanas, lendas populares da Sibéria e as docas mal assombradas do píer de San Francisco. Recordo uma conversa animada que girava em torno de pássaros. *Eles têm uma língua própria*, Philip insistia. Não me surpreendi quando, alguns anos depois, ele publicou *Meadowlark West*, um livro de incrível apelo.

Numa fria noite de inverno, sentados no Malvina, uma cafeteria dentre as mais calmas na vizinhança do estúdio de Lamantia, revezamo-nos numa leitura em voz alta da obra-prima de Artaud, *Para Acabar com o Juízo de Deus*. Philip ficou tão entusiasmado com a declaração do poeta francês, *Toda a escrita é estrume de porco*, que o estabelecimento começou a girar. Ele agitava a cabeça e esmurrava a mesa. Consegui, por pouco, salvar meu *cappuccino*, mas suas duas taças de vinho foram parar no chão. Isso não foi nada comparado às noites em que consumimos doze xícaras de café cada um, ou a certa noite em que os deuses do café nos sequestraram enquanto provávamos todas as permutações possíveis de cafeína disponíveis em nosso canto do mundo. Philip me convidara a visitá-lo enquanto abria um pacote que continha dois volumes dos poemas reunidos de Thomas Chatterton. Estava fora de si. Os livros eram lindas edições de capa dura da Oxford University Press. Brindamos ao poeta, morto ainda muito jovem por uma dose autoadministrada de veneno para ratos, com diversas xícaras de café e depois lemos um poema cada. *Mais café, droga!*, Philip urrava. Terminamos a noite no terraço do Savoy Tivoli, um estabelecimento vizinho onde consumimos cafeína o bastante para fazer até Balzac, um notório bebedor de café, parecer um amador. *Caffe latte, espresso, macchiato, cappuccino*, preto, ácido, uma torra francesa

com um toque de baunilha, tudo ao alcance da mão. Nossas aventuras cafeinômanas eram como viagens de ácido. As nuvens poderiam derreter sobre nós a qualquer instante. A cidade poderia transformar-se num líquido viscoso e escorrer para dentro da baía.

Certa vez, Ken e eu cruzamos a cidade de carro com Philip, que tinha uma visão singular do universo. Havia continentes inteiros sob o mar, vastas cidades encobertas por cinzas vulcânicas, civilizações inteiras escondidas sob o gelo setentrional. Quanto a San Francisco, ele nos mostrou onde, exatamente, os ventos traziam o mal e onde falavam de boa sorte. Senti que ele encarava a cidade como uma entidade viva e percebi o afeto que nutria pelo jovem Wainio quando o tomou pelo braço no alto de uma colina do bairro de Excelsior e apontou na direção de seu lar da infância. Estávamos sobre um precipício no limite ocidental de um parque da cidade. A mão de Philip varreu o horizonte e pareceu esbarrar nos *cumulus nimbus* que flutuavam sobre a 280 Freeway enquanto fazia curvas em direção a Daly City.

Manuel Scorza por Hildebrando Pérez Grande²³⁹

Desde que Manuel Scorza (1928-1983) publicou o primeiro volume de sua saga novelística em 1970, a vasta novelística do autor de *La guerra silenciosa* sem querer querendo apagou a imagem de poeta que ele mesmo vinha lavrando desde 1950 a cavalo, entre a militância política e a poesia de um vivo lirismo nerudiano.

O êxito editorial do fabulador relegou a obra poética de Scorza e, sob certa forma, também tornou invisível outras tarefas importantes que cumprira nos anos 1960 como criador de uma ambiciosa atividade editorial que teve lugar não apenas no Peru, mas em toda América, com seus Populivros (uma maneira singular de aproximar as multidões dos livros clássicos da literatura latino-americana).

Eu queria resgatar nesta oportunidade um rosto pouco conhecido de Scorza: o político que por seus ideais sofreu perseguição, prisão, desterro, e, sem dúvida, seu êxito maior nestas lides: que sua voz tenha uma prédica notável, que suas posições e frases políticas, às vezes tão controvertidas, tão polêmicas, fossem escutadas pelas grandes massas economicamente deprimidas nos povoados andinos e nas zonas marginais das grandes cidades do Peru.

Em mais de uma oportunidade estive a seu lado, muito além de divergências estratégicas. Recordo agora que em 1966, por ocasião do Primeiro Encontro de Poetas na cidade de Chiclayo, no norte de Lima, chegou até o local da casa da cultura dessa cidade a notícia de que haviam prendido Walter Palacios, um líder estudantil e político, a quem acusavam de ser parte dos movimentos subversivos daquele momento no Peru e se temia que poderiam torturá-lo e o fazer desaparecer sem pistas, seguindo uma política repressiva muito frequente naqueles anos.

Manuel Scorza, acaso recordando seus anos de estudante perseguido e preso e desterrado para a Bolívia, o México, em mais de uma oportunidade, propôs ir até a delegacia para nos solidarizarmos com aquele jovem dirigente político. E arengou conosco e juntamente com o poeta Juan Ríos, e outros poetas, marchamos pelas ruas de Chiclayo rumo à delegacia. Já diante do delegado, Scorza adiantou-se à nossa manifestação e disse de maneira enfática que ele se propunha como preso na condição de que libertassem Walter Palacios.

Horas antes Manuel Scorza nos havia deslumbrado com sua grande riqueza verbal, nos havia comovido com seus versos oníricos, com sabores surrealistas, de seu livro *Desengaños del mago*. E pensamos que poucos como ele haviam conseguido unir, em suas melhores páginas, a beleza verbal com os ares de justiça social tão necessários em nosso continente.

²³⁹ Hildebrando Pérez Grande (Peru, 1941). Poeta, ensaísta e editor, diretor de uma importante revista de poesia, *Martín*. Depoimento preparado para este livro. Lima, julho de 2012.

Jorge Camacho *por* Carlos M. Luis²⁴⁰

Em janeiro de 1968 foi publicado por Éditions Surréalistes o livro *L'Arbre Acide*, de Jorge Camacho. Um total de 20 curtos poemas, alguns com apenas um verso. Precisemos a data: 1968, ano de fortes convulsões sociais, tempos durante os quais o pintor adentra territórios secretos da Alquimia, levado a eles pela linguagem dos pássaros e as ressonâncias de velhas culturas primitivas. Nesses poemas escritos sob a égide de autores que o atraíram, como Raymond Roussel, descobrimos uma *concentração de energias* que atuam como na física quântica, rompendo todas as cadeias causais. Seus “Provérbios” nos recordam as conclusões das “Fábulas” desse outro poeta remoto do Surrealismo: Jehan Mayoux. Anos mais tarde, Jorge Camacho realizou uma minuciosa tradução dos diamantes verbais de Magloire Saint-Aude que, vistos em perspectiva, se conectam com os seus.

O Surrealismo se encontra presente em seus poemas como recordação de sua permanência nesse movimento. Versos como *O espelho fecha os olhos / quando a luz ergue o voo* ou como o de um de seus provérbios: *A gravata vegetal / faca de nuvens* e este outro: *à estátua de sal / lhe falta o olhar de antílope!*, entram de cheio no mundo do automatismo verbal, um dos caminhos que conduz ao maravilhoso. Se o maravilhoso em sua pintura se manifesta mediante reluzentes ligações de cores e figuras mágicas, em sua poesia percebemos sua contrapartida, tomando emprestado o microscópio que Galileu utilizara para descobrir seus novos mundos.

²⁴⁰ Depoimento preparado para este livro. Miami, janeiro de 2012.

Roberto Piva por Floriano Martins²⁴¹

Roberto Piva quase sempre em sua vida foi um poeta, como ele próprio disse um dia, marginalizado. Mesmo quando o elegeram um dos marginais da poesia brasileira, pela inclusão na antologia de Heloísa Buarque de Holanda, ou mesmo agora, mais recentemente, quando da publicação de sua poesia completa em valioso projeto editorial. Um marginalizado sob muitos aspectos, por suas estranhas imagens corrosivas, pelas ações por muitos acreditadas como virulentas, pela multiplicidade voraz dos registros de sua poética – sobretudo por incompreensão e preconceito.

Poeta desprezado e cultuado com talvez idêntico grau de cegueira. Situado pela crítica em um labirinto de afinidades que não ultrapassa os lares da literatura e das artes plásticas. Embora correta a leitura de suas declaradas conexões com tais áreas, resta sempre esquecida a paixão essencial e não menos influente em sua vida que constitui a música. O próprio poeta nos dá inúmeras pistas, que vão do rock ao jazz, de Carl Orff aos tambores do candomblé, passando pelo samba-canção e o experimentalismo de John Cage.

Roberto Piva é um raro poeta brasileiro em profunda sintonia com a música, o que inclui a canção popular, em que um dos exemplos é o rock lancinante de Jim Morrison, o poeta-compositor, figura emblemática da banda The Doors, mas não somente ele e sim toda uma geração lisérgica, com Brian Jones, John Lennon, Keith Moon, conexão que Piva soube filtrar juntamente com os momentos mais agudos da Beat Generation, sem se deixar apanhar ou adotar por núcleo algum, ao mesmo tempo, ele, parte de todos e nenhum.

Pensem em Jim Morrison. Quando escutamos em *Strange days* o verso *we shall go on playing or find a new town*, ali está presente Piva com a São Paulo que soube desentranhar como uma alucinação que toca o fim do mundo e as *idades sem limites* que ele evoca em seus poemas. Morrison com quem também dialoga na poesia, como sugerem as imagens de *An american prayer*, tanto em *celebrate symbols from deep eider forests* como *we're trying for something that's already, found us*. Em todos os sentidos coincide com a voz de Morrison ao dizer que a música lhe acende o instinto. A música ali está em Piva, não apenas como referência culta, como fonte de registros para um diálogo poético, mas também como parte essencial do cenário de suas tramas, presente também na vida de seus personagens, no Barney Kessel que ele próprio escuta ao escrever um poema, nos *violinos enfadonhos* que compõem a paisagem de *Os escorpiões do sol*, no *porno-samba* que dedica ao Marquês de Sade ou ainda no batuque dos tambores com que ele próprio se faz acompanhar ao ler sua poesia.

²⁴¹ Texto datado de 2011, consta como epílogo de uma antologia de Roberto Piva preparada por Claudio Willer e Floriano Martins, traduzida ao espanhol por Gladys Mendía: *La catedral del desorden* (Santiago: LP5 Editora, 2017).

A imagem, a metáfora, a extravagância, a tempestade orgíaca com que povoa suas cidades-poemas, nada faz sentido longe do *espaço cósmico samba-canção do nada*, longe do *tambor do xamã*, longe do *piano ocidental* que Dante afinou no *buraco ameno do purgatório*, infinidade de notas que semeia nos ouvidos de entidades, deuses, demônios, querubins, garotos perversos, sempre queimando na própria pele de seus escritos estas palavras seminais: *o mundo vive na partitura sublinhada do meu sangue o seu único esplendor*. Sem música não há Roberto Piva. Seriam insuficientes as pontes que ergue entre o poético e o plástico, entre Guimarães Rosa e Di Chirico, entre as ruas que bebe com seus garotos e os cancos que denuncia na lírica de seu país. A riqueza brasileira que adverte em seus versos ganha força incessante no ritmo das linhas cortadas, na afinação de referências aparentemente díspares entre si, como uma *gafieira de abismos volumosos*, tornando sua poesia o que ele próprio define como um *samba turbulento*, o *samba da luminosa escuridão de Osiris*, Piva no batuque de vísceras, Sun Ra e maracatu, jazz e *forró nuclear*, Nelson Cavaquinho e carnaval de rua.

O poeta que deu ritmo frenético à poesia, revelando uma fonte de prazer orgíaco que é a própria matriz de cantares, evocação de deuses, festa cósmica e entrada na matéria da vida com suas estações de erros e delírios. A poesia dança com ele em sua partitura errante. Roberto Piva com sua macumba de sons e um samba temperando as tripas de seu mergulho na existência. Absolutamente música & longe de limitar-se a ela.

Laurence Weisberg por Beatriz Hausner²⁴²

Palavras que vêm à mente quando penso em Laurence: beleza, luminosidade, elegância, inteligência, glamour, em suma: *sexy*.

Meu primeiro encontro com Laurence aconteceu aqui mesmo, em Toronto. Ele veio com Alice Farley, que, inacreditavelmente (porque no começo da década de 1990 o Surrealismo ainda era praticamente invisível, secreto), aparecera na capa da revista *NOW*, uma publicação de listagens, notícias culturais e etc., anunciando sua companhia de dança. Depois da apresentação, minha mãe, Susana Wald, preparou jantar para todos, um daqueles milhares que ela faz acontecer, pelos quais um punhado de coisas na geladeira transforma-se subitamente em uma grande refeição capaz de alimentar uma multidão. Não chegamos a conversar muito, Laurence e eu, já que eu ainda estava muito envolvida nas tarefas de mãe recente, mas nos encontramos novamente cerca de um ano depois: nunca me esquecerei dele e de Alice sentados na escada de incêndio do maravilhoso estúdio de dança de Alice, o Chelsea, esperando por nós enquanto subíamos a Broadway a pé. Deste segundo encontro veio nosso ímpeto para colaborar no que quer que fosse. Começamos a nos corresponder, menos por escrito do que telepaticamente, ao que me lembro, porque Laurence era uma daquelas pessoas milagrosas que vivem num mundo só de magia.

Algum tempo depois, em 1994, eu organizava algum tipo de evento sobre tradução que envolvia escritores e tradutores canadenses e mexicanos quando, não sei por que, me ocorreu perguntar a Laurence se ele gostaria de ir à Cidade do México para o evento? Ou talvez preferisse ir antes para Oaxaca, onde ficaria com meus pais? Para minha surpresa, ele concordou com as duas propostas. Em Oaxaca, fui encontrá-lo num hotel atrás da praça principal, um lugar que ele encontrara por meio de algum GPS especial disponível apenas para videntes de seu calibre, imaginei (isso foi antes do uso disseminado da Internet). O lugar era uma perfeita relíquia de tempos mais simples em Oaxaca, quando os edifícios eram mais bonitos, os espaços, mais ensolarados e abertos, um regresso total àquilo que, eu pensava, Oaxaca deveria ter sido quando ali viveu D. H. Lawrence. *Muito justo*, pensei.

Ali estava Laurence, totalmente acomodado, lendo e fumando, como se tivesse estado ali por meses, provavelmente depois de uma estada na China Central, ou algo assim. Ele parecia ter feito as malas com perfeição: poucas roupas, mas perfeitas (vestia-se muito bem) que provavelmente jogara dentro da mala no último minuto, com o despacho casual de quem viaja o tempo todo. Embora ele viajasse com pouca bagagem, tinha consigo um pequeno baú em que carregava uma perfeita biblioteca composta dos livros mais interessantes que há.

²⁴² Texto cedido para a presente edição. Toronto, fevereiro de 2012. Tradução de Allan Vidigal.

Laurence era assim: ele parecia ser o dono de qualquer espaço que ocupasse a qualquer momento, parecia que o mundo era todo seu e que poderia ser de quem entrasse em sua esfera. Visitamos as ruínas de Mitla, andamos (em círculos, diga-se) por Oaxaca, fomos juntos ao *mercado de abastos*, sempre conversando sobre todos os tipos fabulosos de livros e de pessoas. Nunca havia nele nada de pomposo ou grandioso e Laurence não se ressentia das coisas que incomodam os meros seres humanos. Ele havia sido tocado pelo sol. Laurence era um verdadeiro poeta.

Sua morte me veio como um choque terrível. Pensei que ele fosse viver para sempre. A ele eu dediquei um poema que evoca muitas memórias de nossos momentos em Oaxaca, onde finalizo dizendo:

*Lá estava um
leão de pelagem forrada das penas
do pássaro-sol grande gato habituado a pender
das luminárias da primeira casa em que
viveu com sua irmã sacerdotisa da dança
e animais mágicos que brilham à noite.*

2.3 A vida imaginária do Surrealismo

Em uma entrevista que André Breton concedeu a André Parinaud, em outubro de 1951, finaliza recordando que seria essencial ao Surrealismo *poder expressar-se regularmente, de uma maneira global*. Em sua autobiografia, Luis Buñuel atenta para o fato de que muitos já praticavam certo surrealismo antes de tomarem conhecimento do mesmo. A história do Surrealismo não se limita a rótulos ou à mistificação de suas ações. O cineasta espanhol firmou uma sentença a este respeito, a de que o Surrealismo *triunfou no acessório e fracassou no essencial*.²⁴³ Estaria certo? O acessório se resolve na constatação de um valor estético renovador nas obras, hoje um aspecto incontestável. O essencial, por sua vez, requer essa atenção permanente às deformidades, acomodáticas ou não, de cada tempo. O essencial remete a um conflito permanente entre o que Buñuel chama de *toda moral adquirida e minha moral pessoal*. Isto faz com que o Surrealismo não se esgote, ao mesmo tempo em que sua estética permanece como valiosa decorrência de um espectro moral. O acento indissociável entre vida e obra, cuja sequência de diálogos aqui recolhidos aclaram os conflitos, lhe dão o protagonismo devido, definem as linhas tensas de um horizonte que perpassa a intimidade da essência humana.

Transcrevo palavras de Isidore Ducasse: *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

²⁴³ Luis Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: Editions Robert Laffont, 1982. Há uma edição brasileira, com tradução de Rita Braga: *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

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 então 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 a lugares como 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 refrãos. Quando René Crevel diz crer em um deus dos encontros, evidente que sua ideia se distingue daquela crítica seca que fazia Luis Buñuel ao afirmar 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 proliferaram 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 estamos a estibordo em uma fascinante navegação. Ao percorrer tantos mares 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 aqui 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 destacando 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 importância 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 Ghérasim Luca, quatro poetas que confirmam essa transmigração referida por Barthes. Igualmente o grego Elytes e o holandês Lucebert. 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 fervilhou 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 podem haver caído muitos surrealistas –, 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 aqui 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 Aimé Césaire, César Moro, Cruzeiro Seixas, Ludwig Zeller, Enrique Molina, Radovan Ivsic.

Tais nomes acaso compõem uma segunda linhagem surrealista? O que importa? Havia algum plano secreto de manter o Surrealismo acorrentado a um dado 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, nele incluídos desgastes e reticências que, sim, normatizam a sociedade de consumo em que nos convertemos.

Ao concentrarmos nossa viagem em terras americanas, observamos a presença natural de um ponto de energia, um meridiano que tanto nos permite olhar por um lado ou outro do mesmo telescópio, cuja imagem expressa é a de uma rota quando menos insólita dentro da cartografia de bordo, porém regida pelo acentuado fascínio da descoberta, não propriamente de um outro mundo, mas antes, de uma outra maneira de olhar. Eis o que aqui salientamos, em cada diálogo – também ele uma relevante forma de viagem –, uma ótica particular em meio à tempestade instalada no sonar.

Enrique Gómez-Correa²⁴⁴

FM | Como costumava dizer René Daumal, aquele que escreve em total liberdade cria um mundo. Que significado encontras no ato de criação?

EG-C | A aspiração de Daumal é idealmente exata. Mas na prática as dificuldades surgem ao querer determinar o momento em que o escritor ou o poeta conseguiu a *total liberdade*, seja no interior de seu espírito ou fora dele. A *contrario sensu* se pensaria que na ausência dessa liberdade jamais se poderia criar um mundo, o que o desmente a história da literatura e da poesia. Sob tiranias (e como eu sei!) é possível criar obras, textos, mundos novos, claro está que ocultamente e, em geral, impublicáveis, incomunicáveis, os quais, no entanto, com demora saem à luz e, se se trata de uma verdadeira criação, esta sobrevive à sombra, sobrevive aos estragos da opressão e da morte. Em último termo, para mim *criação* é um ato em que a diversidade espiritual se solidifica.

FM | Alguns críticos fazem referências sobre o esoterismo e a filosofia hindu como aspectos igualmente essenciais de tua poesia. Existe um verso teu que alude ao poeta como o *homem que pisa sobre a escritura de sua morte*. Diria que nisto, a que René Char se refere como *um entendimento do inesperado*, se encontra a raiz de tua poética?

EG-C | Durante anos, através de diferentes lugares que visitei em minhas viagens pelo mundo, foi preocupação fundamental para mim conhecer como enfrentavam os distintos povos o problema da morte. Eu o experimentei, por exemplo, nas selvas equatorianas e colombianas; na Índia e na China; nos países europeus e americanos; em povos civilizados e povos primitivos, bárbaros, mais propriamente autóctones, em geral. Conheci seus ritos. Eu mesmo estive várias vezes à beira da morte. Escrevi poemas agonizando. Meu poema “El peso de los años” (inédito) é uma relação de minha luta com o câncer (desacreditado, nos primeiros dias de março de 1985, por uma junta médica) e a ele consegui sobrepor-me. Não sem razão, em 1937, em um texto de escritura automática (“La violencia”), me havia formulado a terrível interrogação: *De que serve a quarta dimensão do olho sem o cigarro da morte?* – aqui o inesperado foi a vida, o re-nascer, o re-viver, todo, todo um ato poético. Hoje – ante a queda das desgastadas ideologias e das velhas utopias – é tarefa primordial para o poeta (com uma poderosa vontade e imaginação) criar novas utopias (talvez novos mitos) para abordar o Terceiro Milênio, que nos aguarda com seus vazios, ilusões, esperanças e soçobras.

²⁴⁴ Entrevista originalmente publicada na revista *Prisma* # 41. Bogotá, junho de 1992.

FM | Segundo Borges, *a poesia não começa com a metáfora e até suspeito que entre a gente primitiva não se nota a diferença entre o sentido estrito e o sentido figurado*. Consideras a metáfora como elemento essencial da poesia?

EG-C | A metáfora e a comparação são construídas com a ponte que implica o *como*, da mesma maneira que a imagem com a outra ponte que é o *de*. Metáfora, comparação e imagem são os fundamentos da poesia. Acrescente a isto: conhecimento, razão, loucura, emoção, sentimento, surpresa, silêncios, consciente, inconsciente, acaso, imaginação, humor, entusiasmo, êxtase e depois leve tudo ao fogo, brando ou alto, segundo indique a árvore de teu cérebro, de teu coração e, também, o ritmo de teu sangue. Deixarás teu sangue na escritura do poema sobre a folha em branco.

FM | De acordo com Nicolás Espiro, *a arte nasce com uma estirpe de supra-personalidade para que a vida cotidiana possa nutrir-se dela e alcançar, a seu tempo, por seu intermédio, essa consciência mais alta, essa região onde se anulam opostos e incompatíveis, onde tudo existe em compreensão e harmonia*. Estás de acordo? Neste sentido, poderíamos afirmar que isto configura um obstáculo da comunicação do artista com o mundo?

EG-C | Certamente. Marchamos seguindo as pegadas de Heráclito, de Hegel, a dialética endemoninhada que conduz aos absolutos, ao ponto supremo, ao ponto sublime, onde as antinomias se resolvem. É o retorno ao Um.

FM | Recordando as palavras de Aldo Pellegrini, *tudo o que o Surrealismo pensa da arte resume-se na concepção da onipotência da poesia. A poesia constitui o núcleo vivo de toda manifestação de arte e ela dá seu verdadeiro sentido*. Por sua vez, Artaud referia-se ao Surrealismo como *uma nova espécie de magia*. Que significado tem em tua vida o Surrealismo?

EG-C | Nasci em uma terra surrealista e, por isto, fui surrealista antes de conhecer a letra, a doutrina, os textos que formam o mundo surrealista. Nasci em uma terra onde são frequentes os tremores, os terremotos (escapei já de suas graves consequências, de três grandes), as erupções vulcânicas, as nevadas em pleno deserto cálido, as petrificações de répteis, de aves, de animais. Lembro que em minha infância me maravilhava vendo sapatos, frutas, objetos em águas calcárias de um charco, para ver como se petrificavam, como se metamorfoseavam, como minha cidade natal (Talca) era coberta pelas cinzas de um vulcão cordilheirano. Sim, aqui no Chile, tivemos até um *Ubu Roi!*

FM | Em quais circunstâncias surge, em Santiago, o grupo Mandrágora?

EG-C | O grupo *Mandrágora* e a revista de mesmo nome nasceram oficialmente em 12 de julho de 1938, com uma leitura de poemas e declarações no Auditorium da Universidade do Chile, feitas por Braulio Arenas, Teófilo Cid e eu, não obstante que, já em 1932, o acaso havia nos reunido no Liceu de Homens de Talca. Depois se incorporaram ao grupo Jorge Cáceres, Juan Sánchez Peláez, Fernando Onfray, Eugenio Vidaurrázaga e outros. O grande pintor Roberto Matta havia partido para a França, porém conheceu nossos textos e, segundo me informaram, manifestou seu apreço. Eram os tempos da Guerra da Espanha, das Frentes Populares (triumfantes na França, na Espanha e no Chile) e da Segunda Guerra Mundial. Nós nos opusemos ao capitalismo, ao fascismo, ao nazismo, ao franquismo e ao estalinismo (Octavio Paz o destacou em um artigo seu). Fomos, além do mais, fervorosos partidários da ruptura de relações diplomáticas com os governos dos países que formavam o Eixo. Sustentamos nossos pontos de vista em jornais, revistas, conferências, foros e também a bofetadas. Tempos heroicos os da *Mandrágora*!

FM | Que importância tem a poesia de Pablo de Rokha, Rosamel del Valle e Humberto Díaz-Casanueva para a geração de Mandrágora?

EG-C | Os poetas que você me assinala, a cuja lista há que acrescentar Vicente Huidobro, desempenharam um grande papel na história da poesia do Chile. Apesar da diferença de idade nos uniu uma grande amizade, encontrávamo-nos com continuidade, apoiaram-nos e estimularam-nos, acrescido a isto que, de certo modo, haviam nos aclarado o caminho para fazer estalar a grande explosão poética no idioma espanhol. Isto sim, vale a pena esclarecer, não fomos nem discípulos nem seguidores de nenhum deles, apesar da valiosidade de suas obras. Porém nos separavam diferenças profundas. Repudiamos tanto a conduta como a obra de Neruda.

FM | Que relações mantinham os integrantes do grupo com os demais focos do Surrealismo na América Latina?

EG-C | O grupo *Mandrágora* teve, desde o início, muito boas relações com os surrealistas franceses, belgas, espanhóis, holandeses, ingleses, suecos, alemães, iugoslavos e dos países sul-americanos como Argentina (Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio Llinás, Raúl Gustavo Aguirre), Peru (César Moro, Mendez Dorich, Westphalen), Venezuela (Juan Sánchez Peláez), países centro-americanos (o grupo dominicano *La poesía sorprendida* que, de certo modo, foi uma projeção de *Mandrágora*, graças ao escritor e poeta chileno Alberto Baeza Flores). Igualmente em Cuba (Lam), Haiti e Martinica. Até hoje mantenho correspondência com os

poetas colombianos Oscar González e Raúl Henao (Medellín). Também estes laços se mantiveram com os surrealistas dos Estados Unidos (em Chicago, Franklin Rosemont, como antes com Man Ray) e do Canadá (através de nosso amigo, o poeta e artista Ludwig Zeller). Outro tanto com respeito ao México.

FM | Há uma grave acusação de Gonzalo Rojas de que os componentes de Mandrágora, contrariando os postulados poéticos que deram origem ao grupo, entregaram-se à publicidade e a um triunfalismo vulgar. O que pensas a respeito?

EG-C | A seu tempo informaram-me dessa gratuita e injusta crítica. Braulio Arenas e Stefan Baciú, que também haviam sido aludidos, responderam em termos muito enérgicos. Ofereceram-me espaços em jornais e revistas para que contestasse. E, não obstante jamais haver recusado uma polêmica, desta vez me neguei a fazê-lo e preferi manter-me impassível. Meses depois o autor das referidas críticas me escreveu uma carta pessoal, apontando seu erro e dando-me desculpas por seu agravo ou escorregadela, com termos elogiosos à minha pessoa e à minha obra. Depois disto, dei por encerrado o episódio e parece-me irrelevante seguir insistindo nele.

FM | O último número da revista *Mandrágora* levava por título “Testemunhos de um poeta negro”, e foi inteiramente organizado por ti. Esta denominação de poeta negro, acaso o identifica com os postulados do *Le grand jeu*?

EG-C | Admirei os integrantes do grupo denominado *Le grand jeu* (título de uma obra de Benjamin Péret), especialmente René Daumal (que fazia experiências com a morte absorvendo peróxido de carbono e que falou de *poesia branca e poesia negra*), Roger Gilbert-Lecomte (devorado pelas drogas e o álcool, morto vítima de tétano) e Maurice Henry, a quem conheci pessoalmente em Paris. Porém a nossa *poesia negra* era mais ampla em seus conteúdos, uma vez que não somente se limitava a assinalar sua equivalência com a *magia negra*, em contraposição à *magia branca*, como também que se referia a todo o negado pela moral imperante, ao mal em estado de graça e pureza, à cor negra da bandeira dos anarquistas, à rebelião absoluta. Era o *negro* de Rimbaud e Lautréamont.

FM | Por quais razões se decidiu não mais publicar a revista?

EG-C | Minha prolongada residência na Europa e o fato de, ao tratar de publicar o n.º 8 da revista *Mandrágora* em Paris, contar somente com as colaborações de surrealistas europeus e, entre os chilenos, unicamente com a de Jorge Cáceres, o que me fazia aparecer em uma orfandade, no que respeita aos meus conterrâneos e o que me determinou a viajar a países do Oriente Médio e

da África, principalmente o Egito, onde tomei contato pessoal com o poeta surrealista Georges Hénein e com os de seu grupo, *La parte del desierto*.

FM | Em um possível balanço de sua produção poética, ao longo de mais de cinquenta anos de intensa atividade, e contando com alguns títulos inéditos, seria possível apontar quais os frutos sagrados deste teu incessante diálogo com ela?

EG-C | A estas alturas, depois de haver vivido tão intensamente e tão intensamente também haver me defendido da morte, de haver escrito bastante – se unimos o publicado ao inédito –, posso dizer que a poesia em mim invadiu tudo, a tudo iluminou, mesmo as coisas triviais, os lugares comuns, os fatos da vida cotidiana, as cidades, as ruas, as casas, as praças, a cordilheira, o mar, os céus claros e tormentosos, o dia, a noite, o sonho. Há tempos que a *Mandrágora* está nas ruas, os jovens a escutam, leem, estudam-na nas universidades, por mais que eu me empenhe em mantê-la secreta. Tanto é assim que um restaurante no bairro oriental desta capital – Santiago de Chile – leva o nome *La Mandrágora*. Os turistas que vão à cordilheira para esquiar na neve leem-no e repetem: *La Mandrágora!* Pobre Maldoror!

Ludwig Zeller & Susana Wald²⁴⁵

1992, PRIMEIRO ENCONTRO

FM | Alvaro Mutis nos fala acertadamente de tua *paciente exploração do abismo*, situando a tua poesia *sob o signo da aceitação*. A que se destina a poesia?

LZ | Eu tenho vivido segundo o acaso de meu destino; a *paciente exploração do abismo* é tão somente constatar que está ali, quando ao despertar de um sonho vemos que, no fio de cada instante vertiginoso, surge dentro de nós o interrogante chagado de espinhos. Eu, como poeta, sou um *médium*, um transmissor para o ouvido que talvez não exista.

FM | Que relação há entre a infância vivida no deserto de Atacama e tua poesia?

LZ | Em declaração feita há 20 anos, em meu livro *Cuando el animal de fondo sube la cabeza estalla*, há uma nota explicando que minha poesia e meus *collages* seriam outros caso houvessem sido originados em um âmbito distinto. Nasci e passei meus primeiros anos no deserto de Atacama, que é a parte mais seca do globo. Ali vi, dia após dia, produzir-se miragens, imagens que pareciam estar ao alcance da mão e que em seguida desapareciam como varridas pelo vento. Que depois se trate de mudar a realidade, de adaptá-la aos próprios desejos, de ser um surrealista *apesar de tudo*, não é senão consequência dessa infância vivida, se por um lado no mais áspero, também na essência do mágico. Para mim a poesia não é literatura, a poesia é um conjuro.

²⁴⁵ Em 1998 publiquei uma edição fora de mercado de *Escritura Conquistada (Diálogos com poetas latino-americanos)*, onde consta esta minha primeira entrevista ao poeta e artista Ludwig Zeller (Chile, 1927-2019). Desde então, em nossas conversas, demos pela falta de algumas observações complementares àquele texto, sobretudo no que diz respeito ao Surrealismo no Chile e à *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana* (1981), organizada por Stefan Baciu. Posteriormente, quando da publicação de *O Começo da Busca – O Surrealismo na Poesia da América Latina* (2001), e a partir de comentários meus à imprensa, voltamos a considerar a necessidade de esclarecer alguns pontos, desta vez contando também com o valioso depoimento de Susana Wald (Hungria, 1937). O casal Ludwig e Susana há décadas desenvolve atividade cultural em defesa do Surrealismo, especialmente através da casa editorial Oasis Publications e da revista *Vaso Comunicante*. Uma segunda entrevista foi então originalmente publicada em *Aguilha Revista de Cultura* # 29. Fortaleza/São Paulo, outubro de 2002.

FM | No ato de tua criação poética, como se relacionam *canto* e *conteúdo*? Defende, acaso, que em poesia o que se transmite são linguagens e não ideias?

LZ | Forma e conteúdo são uma só coisa, quando o poema chega a essa *altura do grito*, segundo expressão de Benjamin Péret. Se alguns querem ver ideias, mensagens sociais em minha poesia, creio que estão em um erro. As imagens possuem uma dinâmica própria, são uma visão paralela da realidade, uma forma do invisível.

FM | Segundo Marcusse, a cabeça da Medusa seria *o símbolo eterno e mais adequado da arte: o terror como beleza; o terror recolhido na forma gratificante do objeto magnífico*. Aceitas essa noção de que o terror fundamenta a beleza?

LZ | Eu creio que Marcusse tem razão em parte, só em parte; sua verdade não pode ser última para os seres humanos. Tive ocasião de ver arte asteca pré-colombiana em figuras como a Cuatlicue: produz horror, perturba-nos e talvez fosse isto o que queria transmitir o artista. Hoje há iguais motivações para sentir esse horror, porém os artistas alertas não podem cair na mesma armadilha. A arte e a poesia estão formadas de contrastes, como os próprios homens. Creio que artistas, críticos e museus têm insistido em promover uma fealdade oca e fácil. Não são os mercadores os chamados a apontar rotas na arte. Há que cuidar para que esta sociedade tecnológica não nos afogue, ver além de sua parafernália técnica, o que é uma verdade eterna para o homem. O que viveu há 4.000 anos ou o contemporâneo.

FM | Diz Octavio Paz: *A atividade poética nasce da desesperação ante a impotência da palavra e culmina no reconhecimento da onipotência do silêncio*. Estarias de acordo com o poeta mexicano quando afirma que *toda leitura de um poema tende a provocar o silêncio*?

LZ | O pensamento de Octavio Paz aproxima-se, neste aspecto, do sentir religioso oriental que tanto há influído, nas últimas décadas, em sua visão do mundo. E ainda que muitos de meus poemas apontem para essa direção, creio que se algum sentido tem a palavra poética, a imagem criadora, é esta do Verbo, do Ser, da Vida e não o mutismo do silêncio.

FM | Encerrar um poema parece algo como interromper uma cadeia infinita de diálogos com o desconhecido? Quando um poema tem fim?

LZ | O poema se me propõe em muitas oportunidades como uma visão onírica, ou um tema a desenvolver, no qual me sinto envolvido por completo. Através de suas imagens, de suas cadências, tenho visto passar muitos fantasmas, já que

muito se sonha e se vive com o próprio desconhecido que habita em nós. Quando está terminado o poema? Quando sinto, pese a todas as precariedades da vida, que expressei o que queria, sem que perdesse sua qualidade de alta voltagem a emoção. Isto é o importante. Depois, ao ver traduções dos mesmos textos, vejo até que ponto outros podem continuar o trabalho de afundar neste fio, de ampliar a ressonância de um dado texto. Creio, com Novalis, que um poema tem que nos dar, em distintas épocas e a distintas pessoas, uma resposta; sem esse eco, o poema não existe.

FM | Compartilha a opinião daqueles que defendem que a perda da dimensão épica tenha ocasionado uma redução no mundo do poeta moderno?

LZ | Nossa época está em um balanço de meios expressivos, que incluem possibilidades que até então não existiam. Kazantzakis ou Neruda, por exemplo, foram tentados a expressar em verso momentos históricos ou narrações mitológicas. Igualmente muitos experimentam com imagens de vídeo que são simultâneas à palavra ou a substituem por som. Nosso mundo é cada vez mais global, e as diferenças entre culturas e línguas muito distintas condicionam o fato de quais serão as ferramentas mais apropriadas, tanto para o criador como para sua possível audiência.

FM | Jean Wahl, em seu estudo “A poesia como união de contrários”, refere-se à *exaltação consciente da consciência* de poetas como Valéry e Eliot, e à *perda quase total da consciência nos surrealistas*, como dois movimentos destinados um dia a coincidir, baseado em que a poesia é *coincidentia oppositorum*. Quais as ligações possíveis entre ambas as correntes?

LZ | Creio que Jean Wahl, em sua análise, põe muito em branco e preto esta oposição de exemplos como Valéry e Eliot, por um lado, e, por outro, os surrealistas. Eu estimo que os poetas temos um fundo comum em que a maior parte das vezes coincidimos: nem é tão consciente Valéry, nem são tão instintivos os surrealistas. Há um meio termo que permite valorizar melhor ambas as tendências. Além do mais, é sempre mais válido o resultado do afazer poético que qualquer teoria que posteriormente se torne rígida.

FM | A originalidade de um poeta consiste, em parte, em sua transgressão contínua a toda ortodoxia. O que significa para você exatamente o Surrealismo?

LZ | Não creio ser original nisto, porém me desgosta toda ortodoxia. Eu creio que o Surrealismo abriu portas, possibilitou o emprego de ferramentas que contemporaneamente têm grande importância para a arte e a poesia: a escritura automática, a exploração dos sonhos, o emprego da psicanálise, o re-traçar da

realidade, constituem uma possibilidade de libertação do indivíduo. No momento em que qualquer dessas formas de expressão converte-se em dogma, cristaliza-se e morre. Eu creio, por exemplo, que o Surrealismo é mais latente hoje em dia nas novas gerações de artistas e poetas latino-americanos do que nos jovens franceses, para quem o estudo do Surrealismo é um tema obrigatório, um estilo literário ou artístico.

FM | Ao referir-se às relações entre o Surrealismo e tua poesia, Albert Moritz a situa como *um desenvolvimento e uma conclusão da autotranscendência do Surrealismo que Breton mesmo declarou era sua verdadeira natureza*. O mesmo crítico também aponta em tua obra certas características ligadas ao barroco. Em que estas definições esclarecem os objetivos de tua poesia?

LZ | A. F. Moritz é um poeta e um amigo que conhece bem minha poesia em conjunto. A posição do Surrealismo, em um enfoque mais amplo, sem capuzes, sempre terá que incorporar outras formas e disciplinas à sua bagagem. Seria distinto se dele houvessem participado os poetas do *Le grand jeu* ou se tivesse sido possível debater livremente com Carrouges alguns problemas. André Breton tinha uma amplitude de espírito, a maior parte das vezes, sem negar nele as debilidades de todo ser humano. Em todo caso é muito mais amplo que seus comentaristas ou os acadêmicos da literatura. Que o barroco seja uma característica de minha poética está muito além de mim, é parte da educação e de meu caráter. Não creio, por outro lado, em soluções prontas, em receitas coletivas. As contribuições do Surrealismo têm que dar a possibilidade de um maior horizonte intelectual que permita transcender, ou simplesmente não existirá mais.

FM | Como se deu a tua aproximação ao grupo Mandrágora? Segundo Gonzalo Rojas tal grupo não passou de um blefe, um pseudo-mito; enquanto que Stefan Baciú o situa como um dos pontos fundamentais do Surrealismo em toda a América Latina.

LZ | Enquanto foi um grupo eu o critiquei em mais de uma ocasião, porém Santiago de Chile é uma pequena cidade e, ao passar do tempo, vi que muitos de seus postulados coincidiam com os meus; o importante era batalhar contra a mediocridade e a politicagem. Ilustrei e publiquei livros de Braulio Arenas, Jorge Cáceres e Enrique Gómez-Correa. Além do mais, deste último sou amigo e sinto grande respeito tanto por sua obra como por sua condição humana. Quando se cumpriam 30 anos da morte de Jorge Cáceres, quem podia reparar em mesquinhas? Foi então que eu fiz a edição de seus poemas inéditos. Quanto à opinião de Gonzalo Rojas, creio que está muito tingida de ódios pessoais e é, em certo sentido, política.

FM | Não tens sido incluído em algumas antologias da poesia hispano-americana, tais como as de Aldo Pellegrini, Juan Gustavo Cobo Borda e Julio Ortega. Acaso este fato estaria relacionado a certo desvio da crítica, considerando-o mais ligado às artes plásticas do que à poesia?

LZ | Aldo Pellegrini me pediu, em sua oportunidade, material para sua antologia; não estava de acordo com a seleção dos textos e dos participantes, sendo esta a razão pela qual não estou incluído. Cobo Borda tinha material meu disponível. Julio Ortega eu não conheço. Não pertença a clube algum, a política literária me dá asco; como então poderiam me haver incluído? Haver mantido uma posição de absoluta independência me isolou e às vezes me pôs à margem. Durante os passados 30 anos ou se era um poeta católico ou um simpatizante incondicional do comunismo. Não havia meio termo. As exposições e os livros de poesia são de datas simultâneas, ambas as técnicas são paralelas e, no melhor dos sentidos, correspondem a uma mesma personalidade.

FM | O que representa em tua vida Oasis Publications? Que diferenças há entre ela e a anterior, Casa de la Luna?

LZ | *Oasis* leva seu nome pelo ápice de nostalgia que traz em si todo exílio; nasci em um deserto, vivo em uma sociedade culturalmente diferente e a vida me fez preferir o oásis, essa companhia dos poucos, nas estepes geladas e indiferentes. *Casa de la Luna* foi feita há 25 anos, quando ainda acreditava que se podia ter um diálogo aberto com os amigos de distintas tendências. Porém o café e as atividades que nele se desenvolviam, e que tanto atraíam as gerações jovens, resultaram incômodas para os grupos de esquerda e demasiado progressista para os de direita. O lugar foi invadido cinco vezes em nossa ausência, para ver os fichários, as pessoas que se relacionavam conosco, as presumíveis atividades clandestinas.

FM | Após esta longa residência no Canadá, o que te parece hoje o Chile?

LZ | Emigrei ao Canadá antes do governo de Allende, porque me era claro que chegariam logo em seguida os militares. Todos sabemos o desastre que isto significa, porém os causadores de um ou outro lado costumam lavar as mãos. Atualmente o Chile vive períodos de mudanças, o literário pode estar latente, porém existe um vazio de muitos, muitos anos, difícil de preencher. Como na Espanha depois de Franco, demora até que surjam as novas vozes líricas. Passou muito tempo e muitos seres e lugares se afastam de nosso foco de visão. Talvez tão somente nos acompanhem aquelas imagens que forjaram a infância, o que Rilke pensava que era o único verdadeiro país para os poetas.

2002, SEGUNDO ENCONTRO

FM | Em algumas oportunidades eu tenho observado certo prejuízo à leitura do Surrealismo na América Latina estabelecido por Stefan Baciú. Na *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* se verifica uma contradição no entendimento de quais poetas possuem ou não vínculos diretos com este movimento. Exemplo disto é a inclusão de Antonio Porchia ao mesmo tempo em que deixa de fora Juan Sánchez Peláez ou Ludwig Zeller. Igualmente equívoco é que remeta a Huidobro como um precursor, no caso chileno, ao mesmo tempo em que rejeita a presença do Surrealismo na obra de Rosamel del Valle, argumentando sua condição extraordinária dentro do ambiente surrealista (*nunca fez parte de um grupo, de uma corrente, de uma geração*). De que maneira vocês acompanharam o processo de preparação da antologia?

LZ | Antes de tudo, fomos nós que publicamos pela primeira vez em espanhol, na revista *Casa de la Luna*, de Santiago, em 1970, um artigo de Baciú sobre Surrealismo na América Latina, traduzido por Susana Wald.

O problema de Baciú é que era temperamental e lhe incomodava muito que alguém não lhe respondesse as cartas enquanto ele podia escrever uma ou duas por dia. Creio que é a única razão pela qual não me inclui na primeira antologia, porque ele conhecia perfeitamente as coisas que estávamos fazendo em *Casa de la Luna*, e conhecia a relação que tínhamos com os integrantes do grupo Mandrágora, e sabia que nós fizemos a grande exposição “Surrealismo no Chile”, em 1970. Eu mesmo lhe dei dados em várias fitas cassetes, enviadas ao Havaí, já que ele jamais esteve no Chile.

Creio além do mais que a própria gente da *Mandrágora* (v. o n° 7 feito por Enrique Gómez-Correa) dizia que o único que merecia estar incluído no Surrealismo dentro do Chile era Rosamel del Valle, de quem reproduz um curto fragmento poético.

Eu creio, no entanto, que Rosamel del Valle fez uma grande obra criativa muito próxima das propostas do Surrealismo. Além do mais, Rosamel del Valle e Braulio Arenas se recordavam de quando visitavam periodicamente material da Livraria Francesa, tratando de localizar textos dos surrealistas.

Quando vemos em conjunto a obra poética de Rosamel del Valle, que é enorme, apesar dos revezes da vida que lhe tocaram, é que podemos ter uma visão mais ampla. Sua obra tem a importância comparável à de Huidobro, ou outros poetas importantes, e está livre de toda bagagem de propaganda política ou fanatismo.

Somente há dois anos finalmente foi possível publicar, em dois volumes, seus poemas completos. Falta ainda fazer uma edição de sua narrativa, artigos e ensaios.

SW | Eu entrei no Surrealismo pela porta que Ludwig Zeller me abre para o movimento e suas ideias. Não conhecia o Surrealismo senão muito superficialmente em minha experiência anterior. Tinha visto imagens, em Buenos Aires tinha visto exposições que se relacionavam com o Surrealismo, porém não tinha conhecimento dos postulados do movimento. Ou seja, não conhecia a fonte, mas sim apenas seus efeitos. Entre os anos 1965 e 1970, entre os livros da magnífica biblioteca de Ludwig Zeller que se trasladou para minha própria casa, pude ler e gozar muita informação e muita literatura, a quase totalidade dela de impulso surrealista. Em minha própria obra eu diria que sou uma surrealista *natural*, porque nasce em mim, não da própria ideologia, mas sim de um fluxo livre e pessoal. A liberdade, o amor e a poesia, coube a mim vivê-los. Quando traduzi o texto de Baciú para nossa revista, seus postulados me pareciam corretos e óbvios. Considero também que Baciú tinha um interesse bem mais acadêmico no Surrealismo; nunca me pareceu que fosse surrealista ele mesmo, nunca me pareceu que ele se comprometesse com este tipo de causa. Isto sim, Baciú foi anticomunista, sem ser reacionário, e para ele o Surrealismo pode ter sido uma alternativa valiosa para contrapesar a pedra de moinho que representava no mundo intelectual o compromisso com o Partido.

Da mesma forma que Ludwig, eu penso que Baciú omitiu sua poesia da primeira versão da antologia por irritação, e porque não lhe chegavam as cartas ou as respostas que esperava. Baciú vivia em cómodas condições no Havaí; bem ao contrário de nós, no Chile. Em nosso caso a correspondência em muitas vezes era prorrogada porque havia outras urgências a serem satisfeitas, como buscar o que comer ou buscar teto, ou a própria e iniludível urgência de criar.

FM | O termo para-Surrealismo, empregado por Baciú, além de equivocado em sua raiz, me parece que serviu para que muitos simpatizantes se sentissem parte de algo que não tinham coragem de abraçar na totalidade. A partir daí, proliferaram para-surrealistas por vários pontos da América Hispânica. O que pensam a este respeito?

LZ | O termo *para-Surrealismo* me parece absurdo, já que se participa do Surrealismo ou não. O Surrealismo está vivo na América Latina, tanto na plástica quanto na literatura, tão vivo como há cinquenta anos.

SW | Isto de para-Surrealismo é parte de um afã cartesiano de classificação para poder examinar as coisas, que é próprio dos acadêmicos. Há que encontrar os compartimentos apropriados para situar as coisas, caso contrário não

conseguem entendê-las. Isto é também muito próprio de um pensamento do século XIX que pouco a pouco, afortunadamente, está caindo em desuso. Com as teorias do caos, eu creio que será possível entender melhor o Surrealismo.

E é também provável e perfeitamente legítimo que Baciú tenha querido ampliar o espectro do que se pode chamar Surrealismo e que tenha querido sair dos parâmetros dogmáticos, ao mesmo tempo em que encontrou um termo infeliz para tanto.

FM | As relações entre Chile e Venezuela, no que diz respeito ao Surrealismo, possuem algumas curiosas particularidades. Embora participante de inúmeras reuniões em torno do Grupo Mandrágora, Juan Sánchez Peláez, que residiu em Santiago, e mesmo tendo em conta que seu retorno a Caracas o envolveu, juntamente com Vicente Gerbasi, em ações que se poderia considerar vinculadas ao Surrealismo (edição de revistas, traduções etc.), posteriormente criou uma barreira em torno dessa discussão. O mesmo se deu com Juan Liscano, que afasta a possibilidade de *Cármenes*, um de seus melhores livros, ter influência direta do Surrealismo. Aliás, vale aqui lembrar que um primeiro vínculo de Gonzalo Rojas com Mandrágora também foi dado como de pouca importância por ele próprio. E não nos esqueçamos das relações entre Gerbasi e Díaz-Casanueva no grupo Viernes. Tudo isto se trata de uma rejeição natural aos *ismos* ou teria uma particularidade distinta?

LZ | O que eu sei é que Juan Sánchez Peláez figura em uma das fotos de inaugurações de surrealistas, quando estudava em Santiago, e naturalmente tinha uma abertura até estas possibilidades.

Quanto a Gonzalo Rojas, ele esteve vinculado ao grupo Mandrágora no primeiro momento, porém ele próprio expressou que se desvinculou do movimento e teve uma atividade contrária à deles, seguindo uma posição política.

O Chile é um país pequeno. Quando ali esteve Gerbasi ele encontrou com toda a gente e era naturalmente muito próximo de Díaz-Casanueva e Rosamel del Valle.

SW | Há alguns assuntos aqui que têm a ver com a política literária, mesclada com a política como tal. Eu creio que neste sentido Gonzalo Rojas é político, e Díaz-Casanueva ou Gerbasi – tendo seus pontos de vista na política –, no plano literário se mantiveram mais próximo de uma motivação interior e não da busca de poder, coisa natural e finalidade principal da política.

FM | Já me disseste, Susana, que *durante muito tempo o Partido Comunista foi tão poderoso e tão intransigente que era heroico fazer o que fazíamos*. Em *Boa # 2* (Buenos Aires, junho de 1958), Julio Llinás observa que *mudar a vida é uma fórmula, provavelmente, a mais válida que tenha anotado concretamente a poesia em seu trajeto até o*

presente, mas é também o perigoso jogo da arbitrariedade humana, em sua defesa inesgotável desse triste pão dormido que é sua própria miséria. Como se mostrava esse *jogo da arbitrariedade humana*, quando da saída de vocês do Chile? E quais os prejuízos daí advindos?

LZ | Eu nunca pertenci ao Partido Comunista e, no entanto, na Casa de la Luna, o café que tínhamos, os arquivos foram violados pela polícia do Chile, pela gente da Embaixada dos Estados Unidos e por gente do próprio Partido Comunista, ao ponto que não queriam cruzar com ninguém nas ruas.

O espectro político mudou, aparentemente. Embora os comunistas digam agora que têm uma nova visão, seguem igualmente agarrados aos meios de comunicação no Chile, e favorecem apenas àqueles que lhe são incondicionais. Isto nós pudemos comprovar pessoalmente em nossa recente visita ao país.

Como prova disto: o Prêmio Nacional de Literatura deste ano foi dado a Volodia Teitelboim.

SW | Ludwig muitas vezes conta que em sua juventude no Chile era possível pertencer ao Partido Comunista e então participar nos encontros de Juventude e Paz em distintos pontos do planeta – envoltos na influência de Moscou ou Pequim –, ou se podia ser beato e então estar respaldado pela Igreja Católica e ser enviado à Espanha de Franco ou a Roma. Se não pertencias a um movimento ou outro e querias ter uma posição independente e além do mais de esquerda, recebias pancadas dos comunistas e também dos católicos. Podemos, se queres, chamar a essas pancadas de *jogos de arbitrariedade humana*. E talvez se possa alcinhar de igual maneira gestos como aquele em que, a dois anos de nossa estadia no Canadá, me mandaram – anonimamente, desde a Sociedade de Escritoras – um telegrama com pêsames pela morte de Ludwig. Eu creio que chamaria este tipo de gesto de canalhice.

Não resta dúvida que a atitude dos comunistas para conosco afirmou em mim um forte prejuízo. Não nos queriam ver vivos. Além de nos desprestigiar, nos tiraram todos os meios de sobrevivência que tínhamos. Creio que se tivessem podido nos matar além do metafórico teriam feito. E antes deles nos teriam assassinado os militares que mataram colaboradores nossos nos primeiros dias do golpe.

FM | A aberta dissensão entre Neruda, Pablo de Rokha e Huidobro, de que maneira influenciou no comportamento das gerações posteriores? Um dos nomes centrais do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, observou que *os modernos do Brasil, na infinita maioria fizemos o impossível pra não ter o espírito de grupo, o ideal comum*. Caberia observar até que ponto em Mandrágora e Angurrientos havia essa compreensão de um ideal comum.

LZ | Mandrágora conforma uma concepção mais universal, mais educada. Angurrientos tem um ânimo mais folclórico no Chile, como diz o próprio nome.

Outra coisa: eles estavam tão desgostados com Neruda, De Rokha e Huidobro que se alguém se aproximava deles não tinha chance de estar com a outra gente sem ser fortemente criticado.

Esta disputa dividiu muita gente. Huidobro é de quem se faz primeiro uma fundação no Chile. Neruda está muito protegido pelo Partido Comunista, é candidato desse partido à Presidência da República. Teve cinco casas no Chile que agora são museus, e há também a Fundação Neruda: é imensa a influência que restou dele. Já no caso de De Rokha, não há sequer uma boa edição crítica de sua obra, mesmo que ele tenha se suicidado em 1968.

SW | Em minha experiência são poucos os que, no Chile, Venezuela ou México, formam grupos. São mais a exceção do que a regra. Que Mandrágora tenha conseguido funcionar foi uma conquista extraordinária. O mesmo se pode dizer de El Techo de la Ballena ou dos surrealistas argentinos entre os quais conheço alguns. Porém entre as próprias pessoas que formam grupos se produzem disputas. Há pouco visitei Julio Llinás, em Buenos Aires, e ele insistia em que não se considerava surrealista. Braulio Arenas dizia o mesmo.

Na Casa de la Luna, o café e a revista, se juntava gente ao redor de nós e agora também há jovens interessados em trabalhar com Ludwig e comigo, principalmente porque compartilham nossos ideais e o fato de que nunca os traímos.

FM | Em uma conferência, Gonzalo Rojas recorda os desentendimentos entre Pablo de Rokha e Pablo Neruda, não sem destacar que De Rokha, *desaforado em tudo, e desmedido, foi o primeiro demolidor do pós-modernismo entre nós e o progenitor dessa ruralidade e elementaridade transcendida, com certo enfoque primordial e cosmogônico, desde seus versos iconoclastas de 1915*. Como, diante da grandeza renovadora da obra de De Rokha, os méritos internacionais acabaram recaindo todos sobre Neruda?

LZ | De Rokha fez uma grande obra, muito vinculada ao espírito dos chilenos, ao mesmo tempo em que tinha um modo muito pouco diplomático e costumava brigar com a maior parte das pessoas.

SW | A frase de Rojas me faz pensar em quem põe a carroça à frente dos bois e não como corresponde. O pós-modernismo não pode ter preocupado a De Rokha, em seu tempo não havia surgido o conceito. E creio que De Rokha, sim, foi desaforado, porém não desmedido; foi desaforado como são todos os que se movem dentro do romantismo e suas consequências, entre as quais se encontra o próprio Surrealismo.

Existe uma triste tendência nos seres de buscar segurança. Quando alguém recebe um prêmio, com certeza receberá outros, porque os que darão os prêmios segundos, terceiros etc., apostarão na segurança, no fato de que existe já um precedente premiado. São poucas as exceções a isto. E ao tema se acrescenta que o Partido Comunista e todo seu mecanismo publicitário imenso favoreceram a Neruda, excluindo toda outra pessoa. E Neruda jamais se opôs a isto.

FM | Recordo palavras de Gómez-Correa: *As descrições que incorpora o realismo fantástico são totalmente surrealistas, porque aqui na América é questão de olhar a paisagem. Está repleta de coisas loucas, abunda o Surrealismo por todos os lados. Vulcões, nevadas, selva, deserto... Como imaginas que tenhamos a cordilheira e a cem quilômetros o mar?! O Chile é Surrealismo por todos os lados!* Jamais concordei com tal afirmação, considerando-a mais uma *boutade*, talvez algo pertencente ao folclore ou ao âmbito turístico. A França não é surrealista. Breton, sim. Ou seja, é uma condição que o indivíduo leva dentro de si, que não pode ser expressa senão como valor individual. Concordam comigo?

LZ | Eu creio que a obra de arte está feita por seres humanos e não por nevadas ou vulcões, mesmo que estes possam nos mover a todos. No entanto, é exatamente Gómez-Correa quem se manteve sempre fiel à ideia do Surrealismo.

SW | O próprio Breton, quando vem ao México, observa que este ambiente é, por natureza, surreal. Eu creio que isto tem a ver com o *desaforado* que comentamos acima, e creio que a isto também se refere Gómez-Correa.

FM | Hans Arp – que escreveu um livro com Huidobro – me parece ter sido a primeira voz a insurgir-se contra esse preconceito do Surrealismo em relação ao abstracionismo. A busca exacerbada de um conteúdo equivale à mesma preocupação isolada em relação à forma. Caberia rever a obra de artistas como Jackson Pollock, Antonio Bandeira ou Francis Bacon. Avaliar melhor as relações entre abstracionismo e figurativismo, por exemplo. Creio que *Río Loa, estación de los sueños* (1994) é uma bela síntese disto. Não há ali um *ato de evasão em proveito de valores imaginários*, como temia Magritte em relação ao abstracionismo na pintura.

LZ | São os seres humanos que fazem a arte. Alguém nasceu nesse deserto, porém o resto das pessoas que viveram ali mesmo é possível que façam uma coisa inteiramente contrária.

SW | Nós participamos, durante anos, do movimento Phases, cujo postulado é que o Surrealismo não é necessariamente figurativo, e que há abstracionismo surreal. Nisto o líder de Phases, Edouard Jaguer, difere de Breton, e eu estou com

ele. Em todo caso, qualquer dogmatismo, venha de Breton ou de quem quer que seja, me parece aberrante.

FM | A residência em Oaxaca, após tantos anos de Toronto, quais novas possibilidades aporta? E como tem sido o trabalho editorial junto à revista *Vaso Comunicante*?

LZ | Eu sinto que há em Oaxaca uma presença enorme do pré-colombiano, muito importante, já que as pessoas que me toca tratar são mixtecos e zapotecos que há quatro mil anos ergueram as primeiras cidades meso-americanas. Neste aspecto, culturalmente, Oaxaca é riquíssima em comparação a Toronto, embora também seja certo que Toronto é o lugar onde te ajudam a realizar uma série de obras, edições etc.; em troca, em Oaxaca exista uma atmosfera intelectual muito provinciana. *Vaso Comunicante* influi na mudança dessa atmosfera.

SW | Eu creio que o Surrealismo é uma condição interior (nisto estou de acordo contigo), e aonde quer que vás o levarás como todo o resto de tua psique. O trabalho de Ludwig e o meu próprio têm sido como são não porque estivemos em uma cidade como Toronto, mas sim apesar disto. E o mesmo sucede em relação a Oaxaca. Em Toronto gozamos de apoio material e aqui gozamos do apoio social e humano e do fato de que o que fazemos parece aqui mais *natural*, menos agressivo. A novidade aqui em Oaxaca é precisamente que a resistência ao que fazemos é menor. Também vale a pena mencionar que Oaxaca é um entorno muito permeado do oral e do visual. As pessoas leem pouco, porém veem muito as imagens. Para quem faz colagens, como Ludwig, ou pinta, como eu, isto abre uma fresta pela qual, com alguma sorte, poderemos colar nossa obra artística.

Em Oaxaca Ludwig, sempre ansioso de fazer uma revista, encontrou o apoio que buscava, principalmente em uma pessoa cujo nome é César Mayoral Figueroa.

Carlos M. Luis²⁴⁶

FM | Diz Lorenzo García Vega que *um autor de memórias ou um homem que está remexendo em seu passado mais do que oferecer um mundo resoluto o que faz é oferecer seu caos e deixá-lo por resolver*. Quaisquer que sejam os recursos utilizados na criação, de poemas, pinturas ou colagens, como te relacionas com a memória, qualquer interferência credits a ela em tua obra: acaso buscas resolver alguma coisa com a tua poesia?

CML | Começarei pelo final da pergunta. Resolver algo com a minha poesia me levaria a continuar a tradição romântica que os surrealistas e José Lezama Lima fizeram suas: fazer da poesia uma espécie de sacerdócio. O poeta então se ergue como um demiurgo, um ser à parte, que pratica, de acordo com Lezama, *uma moral das exceções*. Heidegger também quis outorgar à poesia essa missão que a sobrecarregou com um peso que, em minha opinião, não lhe corresponde nesses tempos que correm. Eu simplesmente faço poesia para jogar. É um jogo: nem mais nem menos. Porém isto sim: um jogo que deve ser levado a sério.

Quanto à memória, tenho desgraçadamente uma memória fotográfica de meu passado o mais remoto. Suponho então que partículas dessas memorizações venham a formar parte da matéria das coisas que escrevo. Por outro lado, estão os sonhos, não esqueçamos que os sonhos são cenários onde a memória monta seus melhores *collages*.

Eu sonho muito e, além do mais, sou um *collagista* empedernido.

FM | Desde cedo conhecestes Jorge Camacho. A seu respeito, observa Jean Schuster – referindo-se ao que chama de *suas preocupações rousselinianas* – que *sua ideia preconcebida lhe conduz a uma técnica mental (como em Dali e em Magritte) por oposição às técnicas físicas, por outro lado tão dignas de atenção, de Max Ernst, [Oscar] Domínguez e [Wolfgang] Paalen*. Gostaria de saber a tua opinião acerca dessa oposição situada por Schuster, de uma técnica mental contraposta a uma física, tomando por base tanto a obra de Camacho quanto a tua própria experiência estética.

²⁴⁶ Carlos M. Luis (Cuba, 1932-2013). Poeta e artista plástico. Dirigiu em seu país o Museo Cubano. Como ensaísta, publicou *Tránsito de la mirada* (1991) e *El oficio de la mirada* (1998), além dos seguintes livros de poesia: *Simulacro de lo Absoluto* (1954), *Entrada en la Semejanza* (1965) e *Nomadic and Archeological Texts* (2009). Entrevista originalmente publicada na *Agulha Revista de Cultura* # 27. Fortaleza/São Paulo, agosto de 2002.

CML | Conheci Jorge Camacho²⁴⁷ quando ele tinha uns oito anos e eu aproximadamente 10, em Guanabo, uma praia próxima de Havana, onde nossas famílias possuíam residência de verão. Repassávamos então uns livros de imagens geográficas e de história natural que um espanhol amigo de nossas famílias possuía em sua biblioteca. Talvez nessas primeiras experiências visuais se encontrem as raízes de sua pintura e as de minha poesia.

Passando o tempo eu descobri a poesia surrealista e a apresentei a Camacho. O resto é história. Schuster fala das técnicas mentais de Camacho e há algo de certo nisto. Sua personalidade se inclina mais para uma exploração apriorística do espaço que vai cobrir com suas figuras do que para o uso de meios que as descubram *a posteriori*, como ocorrem com as decalcomanias de Max Ernst, por exemplo. Camacho, portanto, não joga com o acaso como gosto de fazer. Eu parto de um princípio onde minha exploração vai descobrindo, sobre o terreno, efeitos que me abrem uma nova percepção. Meu uso do computador não obedece a um programa determinado. Abro o programa (*paint*, por exemplo), porém de imediato o desconstruo, e começo a experimentar ou, se crês melhor, a jogar com ele a ver o que acontece. Por outro lado, Camacho não gosta de fazer *collages*. Esses esbarrões entre várias realidades opostas não penetram seu campo visual.

FM | Já me disseste que teu *primeiro grande descobrimento da poesia em geral foram os collages de Max Ernst*. René Crevel dizia que o que mais lhe espantava em Ernst era a simplicidade de sua criação, um despojamento, de algum modo contraposto aos falsos artificios de complexidade defendidos por uma arte contemporânea que, longe do alcance ontológico que encontramos em Ernst, não passa de uma fugacidade torpe com ares de grande obra. Esse deslocamento conceitual, de causa a efeito, me parece definir muito bem a falsidade ideológica da arte que se produz hoje, em sua quase totalidade arregimentada pelas leis de mercado.

CML | Descobri o *collage* ainda bem jovem, ao mesmo tempo em que o Surrealismo (devido à compra que fiz do livro de Cirici Pellicer sobre esse tema em uma feira do livro de Havana, quando tinha apenas 16 anos) e o Socialismo (nesse mesmo dia adquiri também o panfleto de Engels, *Do socialismo utópico ao socialismo científico*). Para mim foi *le coup de foudre*. Sigo acreditando que os *collages* de Max Ernst foram a descoberta poética mais importante de seu momento. O que vejo hoje neles?

Vejo, antes de tudo, uma disponibilidade, ou seja, uma abertura constante para ir acrescentando novos espaços imaginários habitáveis. Vejo também neles

²⁴⁷ Jorge Camacho (Cuba, 1934-2011), além de sua obra plástica escreveu e publicou um livro de poemas, *L'arbre acide* (1968). Em 2011, através de Carlos M. Luis, mantive breve correspondência com sua viúva, Margarita Camacho, que generosamente me enviou a 2ª edição deste livro (2002).

a essência do jogo, desde o ato inicial de buscar e encontrar lâminas com reproduções que saltem ao nosso olhar como possíveis *collages*, até o manual de como utilizar as tesouras e a cola. O *collage* descobre um mundo dado e o transforma a seu prazer, convertendo-o então na melhor tradução de nossos sonhos. E até de nossa loucura, já que neles mesmos existe um elemento esquizoide do qual, em definitivo, todos participamos.

FM | Ainda residindo em Cuba, em 1951, participas da formação do grupo Orígenes. Lorenzo García Vega disse que *Orígenes foi o grupo mais contra-revolucionário que existiu, do começo ao fim*. Necessito entender a aplicação desse conceito, porque o que se sabe a respeito de Lezama Lima é que foi exilado no próprio país, e também se poderia pensar em Lorenzo, que exilou-se na Espanha, e tu mesmo saíste de Cuba para Nova York por razões políticas, contraposições ao governo revolucionário de Fidel Castro.

CML | Antes de tudo um esclarecimento: eu não fiz parte da criação do grupo Orígenes. Este foi fundado em 1946, quando eu tinha 14 anos. Conheci Lezama e Lorenzo García Vega na casa daquele, creio que ao final de 1951. Depois travei amizade com os dois e mais tarde com os demais membros do grupo.

Agora vamos à tua pergunta que exige uma elaboração cuidadosa.

Para entender a frase de Lorenzo teríamos que nos situar no contexto histórico em que Orígenes se desenvolveu. Lorenzo e eu (a quem vejo praticamente todos os dias) falamos até a saciedade de tudo isto. Para ser justo, então, a frase teria que ser composta da seguinte maneira: *Orígenes foi um grupo revolucionário que utilizou os meios mais contra-revolucionários existentes*. Como isto é possível?

Em primeiro lugar entendendo que, quando surge Orígenes, Cuba era um país desintegrado em seu aspecto político e medíocre no plano cultural. Diante de um panorama desolado, de indiferença total a toda manifestação cultural séria, com uma *vanguarda* maltrapilha entregue a uma política rasteira, Orígenes se ergueu como o defensor da criatividade e do não-conformismo frente aos poderes políticos estabelecidos. Simplesmente deu as costas às tentações de uma sociedade corrompida até os ossos e de uma superficialidade a toda prova. Os *origenistas* desprezaram a política e apostaram na poesia. Neste sentido, e dentro do contexto cubano, foram revolucionários.

Vamos agora ao revés do assunto. A poesia e a arte em geral que os *origenistas* escolheram como via de expressão (salvo Lorenzo García Vega e Lezama, que é um mundo à parte) foi essencialmente conservadora e até reacionária. Rejeitaram a vanguarda e todo o pensamento moderno de sua época em favor de um catolicismo de câmara-ardente. Por exemplo, Fina García Marruz recentemente afirmou que *Freud lhes entediava*, enquanto que Cintio Vitier sempre se referiu acerca do existencialismo com displicência. Do marxismo, nem falar, Lezama me

disse um dia que todo o marxismo cabia na parte interna de uma tampinha de Coca-cola. Tampouco o Surrealismo teve acolhida favorável. Claudel e Chesterton foram, entre outros, seus guias espirituais. É certo que as esquerdas estavam representadas naquele momento, em Cuba, por um partido comunista vulgar e estalinista, porém os *origenistas* jamais fizeram o menor esforço para somar-se ou interessar-se por outro tipo de alternativa. Quanto às experimentações que vinham sendo feitas nas artes em todas as grandes capitais do mundo, os *origenistas* as menosprezavam. O culto a uma tradição espanhola com reflexos de grandeza formava parte da poética do grupo como se pode escutar nas composições de Julian Orbón, que nunca acolheu com beneplácito uma linguagem musical de vanguarda. Com respeito a Lorenzo García Vega, sua poesia anunciou desde seu primeiro livro, *Suite para la espera*, um idioma que nada tinha que ver com a linha oficial do *origenismo*. Isto o viu com clareza Lezama. Porém, por seu lado, Lezama se deixou envolver por uma capela que lhe pôs um colete de ferro, que o impediu de abrir-se totalmente em seus aspectos mais criativos: o lúdico e o erótico. Neste sentido os *origenistas* foram reacionários, embora o caso de Lezama, por sua complexidade, deva ser tratado à parte.

Você me diz que Lezama era um exilado na Cuba republicana e teríamos que acrescentar que até certo ponto na revolucionária. Na realidade, éramos todos. Lezama, no entanto, era o mais desdenhado de todos. Um intelectual oficial e débil como Jorge Mañach (agora reinvidicado pelos oficialistas da revolução) nunca o aceitou. Lezama sempre viveu na pobreza, enquanto que os outros *origenistas* (incluindo sua irmã Eloisa, que estava casada com um homem rico) viviam com maior ou menor abundância econômica.

Mas veja, o exílio, tanto o de Lorenzo quanto o meu, é de outra natureza. Simplesmente tudo aquilo nos saturou e saímos do país. Como em dado momento, em suas respectivas etapas contra-revolucionárias, Cintio Vitier e Eliseo Diego também trataram de fazê-lo e, ao fracassar o segundo e não decidir-se, na última hora, o primeiro, optaram, passando o tempo, por *converterem-se* à fé marxista-leninista interpretada por seu novo São Paulo: Fidel Castro. Tenho em meu poder cartas reveladoras de todos eles – no número 1-2 da revista *Újule* (verão-outono 1994) que dirigia Lorenzo García Vega foi publicada uma série de cartas de Eliseo Diego dirigidas a mim que revelam o que alguns *origenistas* pensavam antes de sua *conversão* – acerca do que pensavam durante esse tempo.

FM | Tua experiência junto ao Museu Cubano, me parece, permitia esse diálogo essencial entre uma confirmação estética e sua renovação, a julgar pelas exposições ali realizadas durante a época em que estavas como seu diretor executivo. De que maneira se deu a interferência política que provocou a tua saída?

CML | O Museu Cubano de Miami foi um reflexo da mentalidade que prevalecia durante a Cuba republicana. Fundado por uma série de pessoas com mais nostalgia de seu passado do que com rigor investigativo acerca do mesmo, o museu languidesceu em meio a uma cidade como Miami, pouco dada às manifestações culturais sérias, sobretudo entre os cubanos. Como diretor do museu tentei fazer uma série de exposições que dessem relevo, por exemplo, às obras de muitos dos grandes mestres da pintura cubana, alguns dos quais haviam permanecido em Cuba. Não vou relatar aqui todos os detalhes do que ocorreu. Em suma, parte da junta diretora do museu se opôs a que pintores ou outro tipo de criadores que vivessem em Cuba fossem representados no museu, o que equivalia a uma censura inaceitável. A crise rompeu durante um leilão onde havia quadros desses pintores. Os diretores que apoiávamos o leilão fomos acusados de agentes de Castro, ao ponto da polícia da Receita Federal dos Estados Unidos nos investigar e mesmo confiscar coleções de arte privadas. Eu tive que aparecer diante de um grande júri depois que a polícia veio à minha casa acusando-me de todo tipo de macomunicação com o *inimigo*. Tudo isto coincidiu com o momento em que Gustavo Arcos Bergnes lançou de Cuba uma convocatória ao diálogo que era – e em grande medida continua sendo – um tabu para as classes dominantes cubanas do exílio. O resultado foi que às acusações se somaram ameaças de morte e duas bombas explodiram danificando consideravelmente uma das salas do museu.

O assunto se dirimiu nas cortes e quase dois anos depois um juiz determinou que as obras de arte estavam protegidas pela 1ª Emenda da Constituição dos Estados Unidos e que, portanto, trazê-las de Cuba não violava a lei do embargo, lei que, diga-se de passagem, é uma das tantas infâmias que o exílio elaborou conjuntamente com os governos deste país. Foi assim então que após mais de dois anos de controvérsias terminei adoecendo e decidi renunciar à diretoria do museu, e começar minha carreira de professor em um seminário para onde certamente foram feitas chamadas telefônicas para impedir que me aceitassem por minha condição de *comunista*.

Coisas de Miami ou da Praia Albina, como a chama Lorenzo García Vega.

FM | A mudança para Nova York te levou ao contato com uma perspectiva democrática que não encontravas em Cuba. Um grande momento explosivo onde os Estados Unidos provocam uma comoção mundial por uma liberdade extrema, uma conjugação irrepetível de fatores expansivos, algo bem distinto da ideia que se tem hoje da realidade estadunidense. Mas ali estavas, nos anos 1950, com o pessoal do *New Politics*. De que maneira participaste de uma crítica ao processo revolucionário cubano?

CML | Cheguei a Nova York com minha esposa e filhos em princípios de 1962. Tinha início então a famosa década dos '60 que tantas mudanças sociais e de

sensibilidade traria ao mundo. Enquanto que uma esquerda de corte libertário ia se formando, existia outra de raiz mais tradicional alimentada pelo maltrapilho discurso do socialismo soviético. Ali estavam também os heterodoxos: trotskistas, anarquistas etc., que continuavam uma linha de pensamento ancorada nas décadas de '30 e '40. Em meio a tudo isso observei que a nova esquerda, ou parte da mesma, tinha como ídolo Che Guevara, e Fidel Castro em segundo plano. Era, até certo ponto, compreensível, porém difícil de engolir por alguém que havia saído de Cuba cheirando já a emanção totalitária que largamente haveria de emporcalhar a ilha. Foi assim então que para minha surpresa encontrei uma revista, *New Politics*, que analisava criticamente a revolução cubana desde um ângulo socialista. De imediato me pus em contato com eles. Seus diretores me abriram as portas e até nos ajudaram economicamente, dentro do que podiam. Tive então oportunidade de debater o tema cubano com organizações de esquerda, algumas delas bastante dogmáticas, claro. Com o passar do tempo me dei conta que os temas que se discutiam no seio da revista tinham mais a ver com a *pureza* do dogma socialista do que com as novas ideias que vinham sendo expostas pelos jovens rebeldes tanto nos Estados Unidos como em outras partes do mundo. Na França, por exemplo, muitos dos princípios que promoveram os surrealistas foram adotados pelos situacionistas. De maneira que eu fui me afastando do grupo, embora conservasse um grande apreço pela generosidade com que me trataram. Hoje, com a perspectiva dos anos, me dou conta que todos os sonhos daquelas gerações foram simplesmente manipulados pelo poder. As agências publicitárias de Madison Avenue uniformizaram os rebeldes (ainda lembro o dia em que vi entrar na livraria onde eu trabalhava a filha dos Kennedy disfarçada de hippie), enquanto que a droga foi repartida livremente pelas classes despossuídas. Os afro-americanos, por exemplo, foram neutralizados (quando não assassinados), assim como também o foi a esquerda em geral, até chegar ao panorama cinzento de hoje. Quanto a Cuba, o que eu poderia dizer... Tudo foi um desastre. Hoje em Cuba, desabado o dogma marxista, querem preencher o vazio com um origenismo passado por Cintio Vitier que se vestiu como seu máximo sacerdote. Este, por sua vez, revive o século XIX cubano, criando um culto pseudo-religioso em torno de José Martí e mesmo de Lezama Lima. Questionar em Cuba o que diz Cintio Vitier ou fazer uma crítica a fundo de Orígenes é correr o risco de ser acusado de praticar um delito de lesa pátria com as desagradáveis consequências que isso poderia provocar.

FM | Essa passagem tua de um convívio com o Barroco e o Surrealismo para o Abstracionismo, me deixa bastante curioso. Te referes ao alemão Wols, por exemplo, que esteve ligado brevemente ao brasileiro Antonio Bandeira, quando este residia em Paris – Bandeira menciona que sua aproximação do existencialismo sartriano foi propiciada justamente por Wols. Houve uma encruzilhada envolvendo Abstracionismo e Surrealismo, e aqui poderíamos

pensar em Jackson Pollock ou Jean Paul Riopelle. Recordando outros nomes que sempre menciona com destaque – Satie, Michaux, Klee –, cresce minha curiosidade: o que a arte contemporânea teria acrescentado – não me refiro a confirmação – a esses excessos propiciados pelo Surrealismo?

CML | Houve um momento, já há alguns anos, em que me senti sobrecarregado de imagens que provinham do Surrealismo ou do barroquismo lezamiano. Necessitava tirar de cima de mim esse peso e um bom dia em Aix-em-Provence comecei a escrever uns textos que me aproximavam do que eu via naquele momento. Um autor que resultou ser providencial para mim foi Beckett, e outro, em certa medida, foi George Perec. Porém foi sobretudo a música que veio ao meu auxílio: Bach, sempre. Depois Anton von Webern, Morton Feldman, Harry Partch, John Cage, Giacinto Scelsi, Erik Satie e também o jazz: Thelonius Monk, Keith Jarrett, Charles Mingus, Uri Cain, entre outros. A música foi para mim um elemento catalizador que se introduziu nas obras visuais de artistas como Wols, Tobey, Michaux, Deggotex, Baruj Salinas (com quem mantenho uma amizade próxima), o grafismo Zen etc. Atualmente em minhas obra gráficas que realizo em computador, a música é como uma mão invisível que vai me guiando.

FM | Ao escrever a teu respeito, Aldo Menéndez observa que a tua *poesia visual é meditada, de ideias bem trabalhadas, negação do poema de Arp, que surge do acaso*. Há quem defenda que na criação artística o que importa não é o que se busca, mas sim o que se alcança. Nos textos de *Si/no/si/da/rio* e *Contraoquios y peritextos*, ambos de 2002, algo a todo tempo me recorda o encontro de Arp com o chileno Vicente Huidobro, que resultou no livro *Tres novelas ejemplares* (1955), uma raridade editorial que tive a oportunidade de apresentar a leitores brasileiros nos anos 1980.²⁴⁸ Pois bem, em que consiste essa tua relação com uma construção/destruição da linguagem?

CML | Chega um momento em que, como um autista, te encontras trancado na linguagem. Para mim o exemplo de Harry Partch ou John Cage muito me serviram. Ambos compositores, sobretudo o primeiro, em dado momento se encontraram diante de um beco sem saída. Partch o que fez foi inventar novos instrumentos, enquanto que Cage, diante do dilema de escrever para um balé sem a possibilidade de uma orquestra, introduz entre as cordas do piano distintos objetos e com os mesmos alcançou extraordinárias sonoridades. Eu creio que este é o exemplo que devemos seguir. Inventar, explorar novas possibilidades e, sobretudo, nunca perder o sentido lúdico como substrato da criação. Romper o

²⁴⁸ Uma dessas novelas foi publicada, nos anos 1980, no SLMG – *Suplemento Literário Minas Gerais*. Posteriormente preparei o volume *III novelas ejemplares e 20 poemas intransigentes*, de Vicente Huidobro e Hans Arp (Natal: Sol Negro Edições, 2012).

cânone. Para mim, então, que não me proponho descobrir o Mediterrâneo, o que faço é entrar e debruçar-me nesse outro lado do espelho. Um artista de origem brasileira, Oyvind Fahlstrom, criou uma série de obras onde a participação do outro consistia em deslocar as distintas figuras que o pintor havia colocado sobre uma superfície magnética. Dessa forma sua obra poderia ser feita e refeita continuamente sem perder, por isto, sua identidade. Esse tipo de jogo me interessa, como também os *Chance operations* de Cage.

FM | E aqui estamos a falar em poesia visual, pensando no letrismo de Twombly ou nas experiências do uruguaio Clemente Padín. O termo *poesia visual* me parece inapropriado, pois toda poesia é essencialmente visual. Recordo aqui aquele preconceito de Breton em relação à música. Imaginemos o equívoco de uma poesia musical. A ser piorado: uma poesia textual. Nisto se perde toda a essência da criação: o sentido humanístico, a relação intrínseca com o homem, dentro e fora de seu tempo. Nisto se esquece que não é o homem que está a serviço da técnica, mas sim o contrário.

CML | O tema exige uma reflexão de caráter filosófico que eu não possuo. Posso dizer o seguinte: no que diz respeito à poesia visual esta, na minha opinião, libertou a linguagem de suas ataduras significantes. Muito além da palavra escrita o signo aparece como uma saída visual que se traduz em palavras conceitualmente, mas que continua sendo uma adivinhação. Ou seja, a ambivalência de um signo como substituto da palavra cria novas possibilidades interpretativas e, portanto, abre outros espaços por onde andar. No fundo, tudo é questão de: como abrir novos espaços. Breton não quis ver na música uma abertura e, nisto, se limitou. Tampouco os surrealistas se lançaram de cheio a desconstruir a linguagem, pois no fundo eram demasiado clássicos, salvo talvez Benjamin Péret, que foi uma espécie de selvagem da poesia. A prosa de Breton, por sua vez, é uma boa prova do que acabo de afirmar.

FM | Tratando especificamente de tua criação, certa vez me disseste que *hoje em dia tento fazer uma síntese entre certo tipo de automatismo e os produtos da poesia visual*, logo concluindo que teu interesse maior era então transcender esses cânones. De que maneira acreditas havê-lo conseguido?

CML | Sim, quero transcender todo cânone e deixá-lo aos professores em busca de poder como Harold Bloom, que pontifica sobre o *Cânone Ocidental*. A palavra *cânone* me soa como *canhão*: convencer alguém a tiro de canhão. Há que dizer que neste sentido Lezama era muito mais maestro do que Bloom: jamais impôs um cânone. Pelo contrário, o transgredia quando se tratava de recomendar leitura importante. Por exemplo, a Lorenzo García Vega lhe aconselhou como primeira leitura *Os cantos de Maldoror*. Não há professor nem crítico no mundo a

quem tivesse ocorrido semelhante eleição. Isto é o que tornou Lezama grande e os demais pequenos. André Breton – que conserva, apesar de tudo, certas afinidades com Lezama e vice-versa – tinha também seu anti-cânone. De minha parte não sei se pude transcender de todo o cânone, porém trato de fazê-lo na medida em que os meios que tenho à minha disposição assim o favoreçam. O computador tem sido para mim um objeto libertador que me permitiu utilizar a técnica a serviço de minha imaginação. Para muitos é um instrumento de dominação, porém eu sigo acreditando, como os surrealistas, que há que mudar o destino dos objetos. Recordas a tábua de engomar dentada de Man Ray? Pois bem, há que buscar a maneira de que do computador saiam cravos ou algo no mesmo estilo.

Manuel Mora Serrano²⁴⁹

FM | Começo por uma observação que fez o chileno Enrique Gómez-Correa em uma conversa nossa, de que *o grupo dominicano de La poesía sorprendida foi, de certo modo, uma projeção da Mandrágora, graças ao escritor e poeta chileno Alberto Baeza Flores*. Aqui há dois temas: o das origens de *La poesía sorprendida* e seus postulados, inclusive a relação com o Surrealismo.

MMS | A primeira coisa em que devemos nos fixar, na história da literatura, é no que eu chamaria de *efeito estufa cultural*. É constante que em certo tempo apareçam juntos, como se houvessem se reunido para isto, grupos díspares de intelectuais que renovam e modificam tudo em um país. Em seguida damos nomes a essas coincidências, como ocorreu com o Romantismo europeu na música e na literatura, que ocorreu ao mesmo tempo em que a sensação de grandeza e decadência na política. Tiranias e impérios ou pseudodemocracias, como sucedeu em Roma na era de Augusto ou na Grécia de Péricles. Às vezes duram um século inteiro, como ocorreu na França e na Alemanha, porém essas coisas têm explicação pelo *clima* que existe e o fervor que desperta na sociedade. Pelo *efeito estufa cultural*.

Em outra oportunidade, eu me referi a uma série de circunstâncias que propiciaram o surgimento deste grupo dinâmico, que segundo é comentário crítico quase unânime *pôs em hora certa os relógios atrasados de nossa literatura*. Já em meu livro *Postumismo y Vedrinismo – Primeras vanguardias dominicanas* (2011), eu me referia a algo certo, e que regularmente se esquece, que nenhum movimento, nenhum grupo literário ou artístico surge do ar ou é um fenômeno violento e isolado como um raio em um céu sem nuvens, porque sempre é possível rastreá-lo na história, na própria sociedade onde ocorre ou nas obras dos anteriores, seus antecedentes e suas gestações; daí que é necessário rastrear o passado, sobretudo o imediato, para encontrá-los; até agora não se sabe de alguém que tenha realizado esse rastreamento para ir observando os sinais de fumaça desde as colinas do passado na existência de *La poesía sorprendida*, como fizemos com o Postumismo. Recentemente li em um opúsculo intitulado *Los Granell de André Breton – Sueños de amistad*, a propósito da exposição de suas obras na galeria Guillermo de Osma em Madri, de 8 de abril ao 28 de maio de 2010, no qual se diz que este havia fundado a revista *La poesía sorprendida*. Isto não é certo, já que a

²⁴⁹ Manuel Mora Serrano (República Dominicana, 1933-2023). Escritor, jornalista e pesquisador de literatura, com intensa trajetória de atuação na vida cultural de seu país. Em 2011, publicou um amplo e indispensável volume crítico: *Postumismo y vedrinismo – Primeras vanguardias dominicanas*. Entrevista realizada em fevereiro de 2012, Santo Domingo/Fortaleza.

origem esteve nos *Triálogos*, umas conversações entre Domingo Moreno Jimenes, Alberto Baeza Flores e Mariano Lebrón Saviñón, uns meses antes do surgimento da revista que, por seus repentismos já tinham o selo de experimentos surrealistas. Inclusive o nome surgiu da parte deste último quando disse daqueles diálogos que eram uma forma de *surprender a poesia*. Se bem que não há dúvida alguma de que a presença, tanto de Granell quando de Baeza, aponte claramente qual foi a origem dessa marca vanguardista.

Embora o Surrealismo já fosse algo literariamente adulto, com quase 20 anos de vigência, quando André Breton passa por Santo Domingo, em 1941, e Granell, sendo repórter do jornal *La Nación* o entrevista anonimamente, de tal modo que mais tarde Benjamin Péret (que o havia conhecido na Espanha durante a guerra), comenta algo sobre ele com Breton, que estava em Nova York, e este não recordava o nome do entrevistador, no entanto, esse contato fortuito foi uma experiência extraordinária que lhe fez mudar para sempre e o converteu em um surrealista total. A presença de uma personalidade literária universal de vanguarda como era Breton deve ter impactado os jovens intelectuais dominicanos que leram a entrevista e viram a foto em primeira página. Desse modo, se para muitos era ignorado, *para a minoria sempre* (como dizia Juan Jamón Jiménez), o termo *Surrealismo* ganhava espaço na cultura nacional. Em geral se esquece que havia muitos intelectuais, além de Granell, que naquele momento era um comunista exilado da guerra civil e vivia no país do jornalismo e sua profissão de músico clássico, o que lhe permitiu ser membro da primeira Orquestra Sinfônica Nacional fundada por Enrique Casals Chapí, enfim, que havia outros exilados conhecedores do que se passava na Europa, nas vanguardas, e a prova irrefutável é que em uma foto aparecia junto a Breton ninguém menos do que um dos poetas da Geração do '27. Refiro-me ao poeta Pedro Salinas. De modo que o ambiente cultural era de um efeito estufa, por isto e pela necessidade de experimentar coisas que estivessem proibidas pelo regime, provocado por tantos talentos próprios e estranhos naquela grande aldeia que era a Santo Domingo de então (devastada há 11 anos por um furacão e apenas em processo de reconstrução), deve ter provocado uma grande curiosidade e o desejo de conhecer mais sobre os movimentos literários de ultramar. Isto indica que a terra estava suficientemente abonada para que esta semente literária não tardasse em frutificar; havia *uma estufa*, um clima cultural sob a ditadura necessitado de falar e escrever outras coisas que não fossem as loas ao tirano.

Além do mais, a Geração do '27, com nomes emblemáticos como o de Federico García Lorca, profusamente citado em jornais e revistas, estimulava admirações. Pedro René Contín Aybar deu uma conferência sobre o poeta granadino e os declamadores incluíam seus romances no repertório. Desde os anos 1920 há vários exemplos na imprensa diária e na revista dos postumistas, e um poeta importante como Tomás Hernández Franco, que havia vivido na França em meio à euforia vanguardista Dadá e do Surrealismo, havia publicado no jornal *Patria*

(que se opunha à intervenção norte-americana de 1916 a 1924), poemas inovadores que poderiam ser considerados, senão proto-surrealistas, decididamente *ultraístas*.

Manuel Rueda, em sua *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea 1921-1962*, e outros críticos e historiadores da literatura, omitem que *El día estético*, a revista dos postumistas que começa a ser publicada em 1928, tinha como subtítulo *Revista indo-universal de vanguardia*, e não podia ser, certamente, um movimento fechado nacionalista ou *criollista* como sempre disseram os *sorprendidos* (este epíteto é da autoria de Ramón Francisco, um poeta e crítico nosso, que não tomou parte do grupo), isto porque a divisa destes, de *Poesia com o homem universal*, não era mais universalista nem mais vanguardista do que aquela e denota que longe de ser o que lhe acusava, era um movimento muito aberto ao que acontecia no país e no mundo, sem desprezar o *criollo*, e ao usar o termo de vanguarda tirava-lhe o aspecto de tabu que o mesmo poderia ter no meio conservadoramente modernista do país.

E há mais, em entrevistas e artigos e em suas práxis, tanto Moreno Jimenes como Rafael Augusto Zorrilla, dois dos três fundadores do movimento postumista, paqueravam com o subjetivo, mesmo que Manuel Rueda tratasse de dizer que foi uma conquista dos *sorprendidos*; além do mais, eles estiveram abertos às ideias socialistas e há correspondência com Víctor Raúl Haya de la Torre e mostras amplas e difusas dos poemas de protesto que eram editados em diversos países, especialmente Peru e Cuba. Vivíamos em uma ilha, porém não estávamos fora do mapa e os jovens que publicaram ao princípio da ditadura de Trujillo em San Pedro de Macorís, La Vega, Santiago e Moca, eram abertamente socialistas, porque no país houve epígonos, tanto do subjetivismo, no Ricardo Pérez Alfonseca de *Oda de um Yo*, como sociais, no Federico Bermúdez de *Los humildes*, ambos livros da segunda década do século passado (1913 e 1916). De modo que urge revisar qualquer afirmação cortante de dentro ou de fora acerca das origens do movimento dos *sorprendidos* e sobre quem ou quantos influenciaram para que o Surrealismo, que era o movimento mais poderoso internacionalmente, sobretudo na América Hispânica naquele momento, fosse a vanguarda esgrimida por eles.

Já vimos que quando André Breton visitou Santo Domingo pela primeira vez, então Ciudad Trujillo, infectou Granell, que era jornalista e músico, com o vírus do Surrealismo. Em seguida, existe a confissão de Alberto Baeza Flores, que chega dois anos depois à delegação chilena, de que ele trouxe e difundiu entre seus amigos literatos dominicanos textos surrealistas.

De modo que Granell foi o representante da diáspora que se aproximou deles e formou parte do grupo inicial que se reunia na casa do poeta mais notável que era Franklin Mieses Burgos, que logo tornou-se consagrada como *a casa da poesia sorprendida*, primeiro como desenhista e logo como colaborador literário, sendo

já surrealista bretoniano, e que ele e Baeza formaram a ponta de lança; inclusive o próprio Baeza, em um prólogo datado de 1984, na Espanha, para a edição de *Los Triálogos* (recompilação de Maria Lebrón, filho de Mariano, em 2003), disse coisas que não deixam lugar a dúvidas: *Aqueles que bem rapidamente e sem conhecer a órbita do movimento surrealista, costumam escrever que La poesía sorprendida chegava atrasada com um Surrealismo que já havia deixado de existir, esquecem que o movimento surrealista vivia, na Europa e na América, com motivo da segunda grande guerra mundial, uma etapa profundamente criadora, uma nova dimensão, da anterior [...] Estas expressões eram mais paralelas ou simultâneas de Mandrágora, expressão do Surrealismo chileno. Com isto não desejo indicar que La poesía sorprendida fosse uma expressão surrealista exclusiva, nem mesmo em sua primeira etapa, pois deu espaço a outras expressões da poesia, embora sua simpatia pelo Surrealismo – especialmente em sua etapa inicial – tenha sido evidente, em atos, textos e homenagens. A presença constante de Eugenio Fernández Granell, desde as vinhetas e seus textos, era uma fé de vida surrealista.* Assim que, do mesmo modo que já vimos que encarregaram a criação da revista a Granell, isto que disse Gómez-Correa é da mesma estirpe apaixonada.

O detonante foi a visita de Breton unida à conversação de Granell que havia optado pela pintura e a literatura e a presença excitante de um agitador cultural da categoria de Alberto Baeza Flores, que vinha de Havana, onde o futuro grupo de Orígenes, com José Lezama Lima à frente, vivia em plena euforia vanguardista. Sem dúvida alguma, como se vê nos primeiros números de *La poesía sorprendida* a inclusão de poemas do grupo *Mandrágora* contribuiu a dar mais vigência ao Surrealismo, porém não foi o detonante principal, mas sim a visita de Breton, a presença de Granell e a chegada de Baeza.

FM | Eu creio em duas coisas: o acaso objetivo que atuou por trás dos acontecimentos políticos, no caso dominicano com a presença de Eugenio Granell e Alberto Baeza Flores; e a necessidade orgânica de criação de algo novo, de fazer com que através da arte e da cultura a ilha participasse da realidade continental. Havia no espírito uma ponte preparada para a comunicação entre dois mundos e ali estava a oportunidade para tanto. O que quero definir aqui é que a relação entre Surrealismo e *La poesía sorprendida* não está dada como uma sequência ou aceitação ou projeção da praça de armas parisiense. É o mesmo que penso acerca da revista *Tropiques*, da Martinica, ou dos poetas argentinos ao redor das revistas *Ciclo*, *Letra y Línea* etc. Sem o preconceito católico que impediu a presença do Surrealismo em Cuba e Brasil, certamente que em tons distintos, o que vimos é a gestação de um Surrealismo outro, que não é a submissão às ortodoxias europeias, mas sim o avanço natural das entrelinhas dos manifestos originais. Como, a partir da vigência de *La poesía sorprendida*, se desenvolve a lírica dominicana?

MMS | A primeira coisa que omiti foi o fato da *continuidade lírica rebelde*. É curioso que tanto Domingo Moreno Jimenes como Rafael Américo Henríquez e Manuel Llanes foram militantes postumistas. Trata-se de poetas que haviam se rebelado contra o modernismo. De Moreno não vou falar muito porque sua participação principal foi como animador do futuro movimento, por puro acaso. Sua amizade com o então caçula do movimento (Mariano Lebrón Saviñón, nascido em 1922 e o único que ainda vive)²⁵⁰ é o que o conecta com Baeza Flores na experiência dos *Triálogos*; Miseses Burgos vem de *La Cueva*. Entre ele e Rafael América há outro tipo de rebeldia: ambos rimam de vez em quando e sempre medem seus versos. Enquanto Moreno e Llanes são poetas livres. Baeza militou no Chile e em Cuba, em distintos cenáculos, desde os dois Pablos de sua pátria até Lezama em Havana; Granell é herdeiro de uma rica tradição cultural e conheceu bem os poetas do '27, por ser pessoa culta. De modo que a princípio apenas Freddy Gatón Arce (1920), que também é estudante universitário como Lebrón, está virgem de pecados porque vem da prosa e pode assimilar melhor esse namoro com o Surrealismo, ao extremo de converter-se, com o passar do tempo, no poeta surrealista nacional por excelência em seu extenso poema *Vlía*. Existe a anedota de que Miseses Burgos lhe fez desistir de seu automatismo porque acreditava que ele ia se tornar louco; comentário que demonstra que tratou de experimentar de acordo com o Manifesto de Breton e talvez de forma mais ortodoxa que muitos dos nomes mais soados do movimento.

Como já foi dito, *La poesía sorprendida* foi aberta. Rastros surrealistas podem ser encontrados em todos, como na *Elegía por la muerte de Tomás Sandoval*, de Miseses Burgos, que contém as metáforas e imagens mais inovadoras:

Para teus olhos?... Sombras dos corais mudos!
Areia e apenas areia
para enterrar teus sonhos
marítimos de nuvens e de gaivotas brancas,
sobre um céu de coco nublado de sardinhas.

Se buscamos encontramos tanto em Baeza Flores como em “Rosa de tierra”, poema de Rafael Américo; nos versos de Manuel Llanes que sustentava que tomava um ano fazendo um poema porque os seus eram partos de elefoas. Creio que em todos há traços surrealistas, porque aqui cabe o que disse Rubén sobre o Romantismo, *quem é que não é surrealista?* Porém, em realidade, o que podia ser surreal na Europa era o natural no Caribe moreno como esse *céu de coco nublado de sardinhas*. Em Césaire, nos poetas haitianos, nos dominicanos, o Surrealismo podia se confundir com a realidade, sobretudo entre nós com um governo como o de Trujillo, já que o ditador, pouco menos que analfabeto, acreditava-se um

²⁵⁰ Mariano Lebrón Saviñón morreu em 2014.

intelectual e, simpatizando como simpatizava com Hitler e Mussolini, tinha que fazer o papel de homem aberto às ideias, aceitando os judeus e os exilados que fugiam de quem logo seria seu grande amigo: Francisco Franco; o fato de que o país estivesse impregnado de socialistas militantes, sendo ele o campeão anticomunista da América. Queres mais Surrealismo especial?

Agora bem, a chamada Geração do '48 se seguiu aos *surpreendidos*, porém em sua maioria não conheceram a revista e curiosamente colaboraram na do governo, *Los Cuadernos Dominicanos de Cultura*, que foi a contrapartida dos intelectuais do regime encabeçados por Pedro René Contín Aybar, e contou com a co-direção de Tomás Hernández Franco e Héctor Incháustegui Cabral, e a colaboração de Pedro Mir e outros que não foram partidários do sistema, porém eram amigos dos mencionados; ao final os *surpreendidos*, atraídos por Contín Aybar quando desapareceu sua revista, acabaram colaborando também. As edições de *La poesía sorprendida* eram de poucos exemplares e desapareceram; nós que viemos imediatamente após os de '48, nos '50, a desconhecíamos e se tivemos acesso foi graças às relações com alguns, como em meu caso com Gatón Arce. Não houve a continuidade de uma corrente para outra, mas sim o *efeito estufa*, o clima deixado por eles; além do mais, as suas obras apareciam em antologias, nos suplementos e em algumas revistas, como *Ágora*; daí que a marca surrealista não se manteve. Aparece em alguns como ecos distantes, porém já então o importante era a temática social. Esses jovens nascidos no início da tirania ou bem próximo dessa época vieram com outras ideologias e, como eram jovens, uns foram neoromânticos ou materialistas como Neruda. Embora seja curioso que as primeiras *Residências na terra* não tenham despertado, como a terceira, as mesmas paixões que os *20 poemas*. Lidas agora as nossas produções, ou seja, daqueles que tínhamos uns poucos anos e dos nascidos após 1930, nota-se a diferença com os *surpreendidos* em uma clara adscrição ao socialismo lírico. Inclusive, os *surpreendidos* mais conotados também haviam mudado. Uma temática necessária implicou em martírios: a maioria desses poetas padeceu cárcere, exílios e alguns, como no caso de Juan Carlos Jiménez, um dos mais promissores, foram assassinados e seus corpos não apareceram jamais. De modo que por isso a aventura surrealista em Santo Domingo não teve continuidade naqueles que vieram depois, porque então a ordem que havia era a do protesto político e social e a maioria seguiu essa corrente. E outra vez nós ficamos isolados na ilha. Já não tínhamos um Baeza para a difusão.

FM | É inquestionável o internacionalismo de *La poesía sorprendida*, com a publicação de autores de quase 30 países, muitos deles sem relação direta ou mesmo indireta com o Surrealismo. Porém uma vez mais se configura a quase completa ausência do Brasil em ambientes culturais em nosso continente. O único brasileiro publicado na revista é Ronald de Carvalho (1893-1935), voz

poética inexpressiva em nosso modernismo. Qual te parece – como bom observador – ser a razão desse isolamento do Brasil em seu próprio continente?

MMS | Sem dúvida, os intelectuais da diáspora espanhola e muitos dos *surpreendidos* eram pessoas cultas e bem informadas. Na capital existia um cenáculo rebelde chamado *La Cueva*, na casa do poeta Rafael Américo Henríquez, que editou um jornal e do qual formaram parte Juan Bosch, Franklin Mieses Burgos e outros que logo entraram em *La poesía sorprendida*. Naturalmente, Bosch, que havia iniciado um movimento que encontrou eco e seguidores para resgatar o romance seguindo as trajetórias lorquianas em seu *Romancero gitano*, com exemplos próprios excelentes e de outros, muito bons, sob a mesma influência, que foram publicados na revista *Bahoruco*, do venezuelano Horacio Blanco Fombona, era um prosista já consagrado como contista. No interior, na cidade de La Vega, em 1936, Rubén e Darío Suro, Luis Manuel Despradel, Mario Concepción, Van Elder Espinal e outros jovens iconoclastas, fundaram o grupo *Los Nuevos*. Nessa cidade havia um fervor socialista muito relatado, dirigido por espanhóis como o pai de Juan Bosch e logo por exilados da diáspora.

Tudo isto está documentado profusamente e o mesmo ocorreu em quase todo o país, especialmente na capital.

Quanto ao que ocorria com o Brasil, devo apontar que nunca tivemos relações estreitas com Portugal ou Brasil (apesar de vários literatos *criollos*, como Max Henríquez Ureña e Héctor Incháustegui Cabral, entre outros, terem sido diplomatas no Rio de Janeiro), como se o português que se fala nesses países não fosse latino e tão familiar ao castelhano. Ignorávamos, os jovens estudantes, tudo o que fosse relativo ao grande país sul-americano, exceto alguns nomes de jogadores ou de artistas, como a graciosa Carmen Miranda. Nos livros de literatura não aparecia a brasileira, pois estudávamos apenas a hispano-americana. Não recordo se Arturo Torres Rioseco, em sua história literária – que era texto oficial –, mencionava poetas brasileiros, porém se o fazia os professores saltavam esse tema.

De certa forma vivíamos e seguimos vivendo de costas para o grande irmão, apesar das facilidades tecnológicas, embora os meios de difusão, as viagens, os contatos e a existência da *globalização* tenham ido apagando fronteiras e destruindo preconceitos, poucos escritores nossos poderiam apontar que, à parte Guimarães Rosa, Jorge Amado, Murilo Mendes e agora Paulo Coelho, tenham lido mais cinco ou seis escritores brasileiros.

É certo que quando a revista *O Cruzeiro*, editada em espanhol, passou a ser vendida no país, fomos tendo conhecimento do *Modernismo brasileiro* como algo diferente do hispano-americano, porém isto se deu muitos anos depois dos *surpreendidos*.

Como dado curioso eu te digo que na minha história da literatura latino-americana destaco a influência da diáspora espanhola em nossa cultura, pela

primeira vez em um texto para estudantes do ensino médio e faço um pequeno resumo da brasileira.

Resulta muito estranho o fato de que apenas Carvalho tenha sido citado e não em originais, mas sim em versões. Não conheço as razões dessa desconexão com o resto do continente que não falava castelhano, porém reconheço que era realmente grave. E me parece que essas foram algumas delas.

FM | Lendo o conjunto de cartas enviadas à redação da revista *La poesía sorprendida* me parecem sempre curiosas as palavras de estímulo de André Breton: *Este trabalho há que dar-lhe a conhecer na Europa. Vocês podem estar seguros de que na América Hispânica não existe uma revista de tão nobre qualidade. Muitos de seus colaboradores gozam de renome universal.* Bem, não fala de *Mandrágora*, suponho porque estava bem informado de que a revista chilena já não se publicava desde 1944. Quando andou por terras hispano-americanas a comunicação de Breton com os nativos se deu graças a sua mulher, Elisa Breton, chilena de nascimento, e Eugenio Granell, que atuavam como seus intérpretes, uma vez que não falava espanhol. A verdade é que não tinha como avaliar a importância de *La poesía sorprendida*, tampouco tinha conhecimento do que se passava em todo o continente hispano-falante. De que modo acredita que as palavras de Breton influíram em algum tipo de recepção do movimento dominicano na Europa?

MMS | O que me parece é que o fato de não haver traduções de nossos poetas para o francês é uma das razões mais poderosas. A ausência de tradutores em nossa literatura impediu tradicionalmente que os poetas mais importantes sejam conhecidos internacionalmente, inclusive nos meios hispanos. É curioso que essa declaração do *sumo pontífice do Surrealismo* não tenha despertado mais interesse; porém também é certo que até as últimas gerações a apatia por se dar a conhecer fora do território nacional era o frequente entre nossos literatos. Salvo Manuel del Cabral, que era seu primeiro propagandista, e dois ou três mais tradicionais que foram difundidos por Pedro e Max Henríquez Ureña, os manuais de uso de universidades e escolas secundárias não passavam de três ou quatro nomes e dois ou três exemplos, se muito, ou eram olímpicamente esquecidos. Enquanto que no Haiti, Martinica e outras ilhas que eram então colônias francesas, seus intelectuais se formavam na França e escreviam nessa língua, nos mantínhamos quase orgulhosamente unilíngues.

Há um fato que é preciso destacar. Durante 22 anos, de 1822 a 1844, os haitianos ocuparam a parte da ilha Hispaniola que depois se chamou República Dominicana e o francês foi o idioma oficial, e até finais desse século os códigos e os textos de estudo das carreiras profissionais estavam redigidos em francês e nossos profissionais se formavam em Paris ou na Bélgica, e por isso os poetas românticos e muitos dos modernistas falavam francês com fluência e quase todo o mundo lia os livros nesse idioma, de modo que se recebia a influência

diretamente. A partir das nossas vanguardas, um nacionalismo talvez necessário frente à invasão norte-americana se concentrou na língua-mãe e se acaso aprendíamos outra era o inglês, por se tratar do idioma do invasor imperial.

Quando Breton chega em 1941 não creio que fizesse contatos com os falantes da língua gala como Tomás Hernández Franco e outros, que haviam se formado em Paris, daí que, lamentavelmente, em 1946, quando regressa, tem apenas a Granell e sua nova mulher chilena com quem se casou após viver em Nova York e no Havaí, como bem dizes, para traduzir-lhe. Para mim, essa ausência não se trata de uma questão de qualidade, mas sim que a falta de tradutores é a chave. Se tu não tens acesso a um texto em tua língua, poderia ser a *Iliada*, porém se estivesse em grego, jamais poderias ler nem difundir.

FM | Um pouco antes de *La poesía sorprendida*, nasce na Martinica a revista *Tropiques*, criada em 1941, por Aimé Césaire, René Ménil e Aristide Maugée. No Haiti temos a publicação de dois livros de Magloire Saint-Aude: *Dialogue de mes lampes* e *Tabou*. No mesmo ano, Breton descobre, encantado, a poesia de Césaire, chegando a escrever, anos depois, o prólogo à edição de *Les armes miraculeuses* (1943). A revista alcança quatro anos de publicação – com 14 edições, circulando até 1945 –, porém algo se nota de tentativa de recuperação de seu patrimônio cultural nas ilhas do Caribe francês – aqui talvez o fato mais importante tenha sido a criação do movimento Négritude, graças a Aimé Césaire, Léopold Sedar Senghor e León-Gontran Damas. É incrível o que me contas, de que na República Dominicana não houvesse uma aproximação de tudo isso. Inclusive alguma relação com o Surrealismo havia sido antecipada pela amizade entre León-Gontran Damas e Robert Desnos que, em 1937, havia assinado o prólogo do livro *Pigments*, de Damas.

MMS | Podes estar completamente seguro de não sabíamos de nada e que isto se devia entre outras coisas à barreira da língua, que foi algo tremendo, juntamente com o isolamento que provocava a ditadura e a censura de toda correspondência que viesse do exterior, porque vivíamos de costas para o mundo, até mesmo o Haiti, nosso vizinho mais próximo, pela ideia absurda de que era um país selvagem cuja literatura não nos importava para nada. Não recorro que Gatón Arce, antes de ser *surpreendido*, nem mesmo Mieses Burgos, tenham me falado do conhecimento que se tinha desses poetas. Embora jamais tenhamos admitido, nós nos sentíamos diferentes, mais espanhóis ou hispano-americanos do que geograficamente caribenhos reais, o que não deixa também de ser surrealista que precisamente os que ganharam o Nobel nascidos no Caribe não falavam espanhol, embora as Antilhas Maiores, Porto Rico, Cuba e Santo Domingo tivessem talentos que poderiam merecê-lo. Do mesmo modo, tanto os haitianos como os demais caribenhos de fala francesa, inglesa ou holandesa ignoravam totalmente a literatura dominicana. É exatamente *La poesía sorprendida*

que abre essas portas e essas curiosidades. Em nosso país somente após a morte de Trujillo é que foram traduzidos os romances haitianos e ainda não temos uma boa antologia da excelente lírica deles em espanhol. Pensa apenas no isolado que estava Brasil, precisamente pela língua, dos países do Sul e não estranhe nossa realidade insular, que ainda se mantém. É muito pouco o que conhecemos de tudo o que se continua fazendo, salvo os casos citados e o de Dereck Walcott, após ganhar o Nobel. Quando tu pertences a uma literatura, como nós à hispânica, regularmente não importam as de outras línguas.

FM | Fala um pouco dos *Triálogos*. É certo o que disse Alberto Baeza Flores de que, ainda que seja uma experiência de criação poética coletiva, há uma diferença orgânica em comparação com outros casos surrealistas – de que são exemplos *Les champs magnétiques* (Breton & Soupault) e *L'immaculée conception* (Breton & Éluard) –, pois “existia uma compenetração, um clima de criação de conjunto, porém o que buscávamos era que se perdessem as individualidades”.²⁵¹ Além dos textos que foram originalmente publicados em 1943 – vale recordar que são anteriores à criação do grupo e da revista *La poesía sorprendida* –, me parece que seguiram outras experiências iguais, inclusive homenagens a César Vallejo e Pablo de Rokha.

MMS | A respeito dos *Triálogos*, são a porta de entrada ao reino de *La poesía sorprendida*. Aquelas conversações meses antes da aparição da revista que logo teria esse nome, em plena rua e nas praças públicas, de três personalidades tão distintas entre si como Domingo Moreno Jimenes, Alberto Baeza Flores e o jovem Mariano Lebrón Saviñón, onde tomavam um tema e começavam a improvisar e anotar as expressões de cada um, que logo foram editadas duas dessas sessões e a outra se extraviou entre os papéis de Baeza em um avião a caminho da Europa, pois bem, elas se converteram em uma experiência surrealista, já que assim o foram em ação; nada mais surrealista, com certeza, do que andar pelas ruas de uma cidade anotando o que falavam de poesia ou de temas poéticos. A imagem que oferece esse cenáculo ambulante naquele país com um alto índice de analfabetismo, é nada mais, nada menos, que o de um filme surrealista. As pessoas os viam, apesar de sua envoltura senhorial, como três loucos disparatados se acaso se aproximassem deles para escutá-los.

Em certo sentido, falamos que a presença de Baeza, que era um homem muito bem informado, é o que abre os olhos aos nossos jovens de então e é ele quem, juntamente com Granell, internacionalizam a revista. Porém há mais, sem eles dois é muito difícil que tudo aquilo tivesse sido aceito e houvesse toda essa abertura. Então teria sido quase impossível, para os insulares pegados pela férrea ditadura, obter os endereços e saber da existência dessas publicações. Inclusive

²⁵¹ Alberto Baeza Flores, *La poesía dominicana en el siglo XX*. Santo Domingo: Universidad Católica Madre y Maestra, 1976.

muitas coisas chegaram porque vinham nas malas diplomáticas. Quem não viveu aquela tirania não pode fazer ideia do que era, e como uma mostra eu te dou dois exemplos: Moreno Jimenes, embora recebesse convites de diversos países, só viajou a Porto Rico; Mieses Burgos também, sua única saída foi até a ilha vizinha. Ter um passaporte não era direito, era um privilégio diretamente concedido pelo ditador e sua maquinaria terrorista. Eles te submetiam a uma investigação e se acaso tinhas algum familiar *desafeto* ou inimigo do regime, de imediato te negavam sem direito a protesto.

Sem o Baeza diplomata é impossível imaginar *La poesía sorprendida*.

FM | Há pouco me falaste que Breton, quando Péret conversa com ele sobre o jornalista que lhe havia entrevistado em Santo Domingo, ele já não recorda seu nome. O jornalista era exatamente Eugenio Granell, bem o sabemos. Isto me recorda outra coisa. Em entrevista que lhe fez Stefan Baciu, destaca Alberto Baeza Flores: *No extenso estudo de Jean-Louis Bédouin no tomo dedicado a André Breton em Poètes d'Aujourd'hui (Paris: Pierre Seghers, 1963), não encontrei a informação desta viagem de Breton às Antilhas, em 1945-46. Ali se diz que no final de fevereiro de 1945, Elisa e André Breton abandonaram Port-au-Prince a caminho da Martinica. Se consultamos as rotas de navegação nas Antilhas, até a Martinica, veremos que a capital dominicana – tanto nas rotas aéreas como marítimas – era um ponto ou escala do trajeto. E me parece que Breton passa por Santo Domingo e vê os poetas de La poesía sorprendida então e não em dezembro de 1945, antes de sua chegada ao Haiti.*²⁵² O que me parece, afinal, é que a relação de Breton com o continente americano considerou a paisagem, como podemos ler em alguns de seus livros, porém jamais seus poetas e seus artistas.

MMS | É curioso, porém realmente Breton não cita nenhum dos poetas em particular. Quando se referiu a eles o fez generalizando. Não sei se por causa da língua ou por qual outro motivo. Suponho que lhe presentearam os exemplares da revista até então publicados, e que tudo se deu como pensa Baeza. Há provas de que sua viagem foi em 1946, acompanhado de sua nova esposa.

FM | Esquecemos algo?

MMS | Realmente não sabemos tudo o que ocorreu. Baeza é quem mais escreveu sobre essa experiência, mas sempre restam coisas no tinteiro. Inclusive recordo sua preocupação por publicar seus artigos de *La Opinión* que ninguém se preocupou de resgatar e ainda hoje é missão pendente. Mieses Burgos me disse que tinha vários livros inéditos, entre eles um de memórias. Quando indaguei a

²⁵² “André Breton y *La poesía sorprendida* – Alberto Baeza Flores y el Surrealismo en el Caribe”, entrevista incluída em *Surrealismo latinoamericano – Preguntas y respuestas*, de Stefan Baciu. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

seu filho Franklin Manuel este me respondeu que não os havia encontrado. Quem sabe, qualquer dia, como por vezes tantas coisas são encontradas, topemos com algum detalhe iluminador como este de Baeza de que trouxe um número de *Minotaure* e outras novidades sobre o Surrealismo a Santo Domingo. Porém não vamos entrar no território das conjecturas.

Zuca Sardan²⁵³

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 dum 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, sua mãe vai morrer... Seu 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

²⁵³ Zuca Sardan (Brasil, 1933). Poeta, prosador e desenhista. Autor de *Cadeira de Bronze* (1957), *Le Visage de Tuli* (1959), *Os Mistérios* (1979), *Visões do Bardo* (1980), *Osso do Coração* (1993), *Ás de Colete* (1994), *Cartas Portuguesas (de Soror Mariana)* (2011), e *Circo Cyclame* (teatro automático, a quatro mãos com Floriano Martins, 2016). Entrevista realizada em janeiro de 2016.

Pyrâmides, o Soberano é unguído 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... Míndubim ou... Mortel!... 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, acirram-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 Sergio 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 Claudío 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... Bravooooooooo!

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 refletes 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 pra criar uma nova Realidade, de Amor e Liberdade.

FM | Esquecemos algo?

ZS | É sempre bom esquecer qualquer coisa.

Sergio Lima²⁵⁴

FM | Metáforas colhidas ao céu dos séculos: *poesia como fonte de conhecimento, poesia como um artifício consciente de si, poesia como objeto de conversão religiosa, meditação moral ou ação heróica, poesia como fusão dos contrários* etc. De que maneira a poesia toca o poeta Sergio Lima? De onde surge o teu diálogo com o mundo?

SL | A Poesia é um canto. Um momento ou uma passagem, ou melhor, uma ultrapassagem, um encanto que é em si mesmo provocação, chamamento para: um movimento do espírito, certa *emoção* que co-move. Vale lembrar que os primeiros cantos confundem-se com as frases balbuciantes das pitonisas ou ainda com as recitações mágicas. A Poesia conserva por definição o seu fundamento de relação e/ou transformação com o outro, o seu sentido, pois, de transgressão e de excessivo na própria expressão do ser. A Poesia sendo, nas palavras de René Char, *amor que permanece ainda desejo* mesmo após a sua própria fruição. É por ele que entramos em contato com a nossa possibilidade do absoluto, pois *o desejo é a medida do humano* (Spinoza). Aliás, Poesia é inseparável de filosofia –*O lugar particular que a Poesia ocupa entre as artes decorre de sua articulação com a filosofia*, cf. Gérard Legrand em *Dicionário de filosofia*. E mais: Poesia e Erotismo têm o mesmo ponto de partida e o mesmo fim: são transfigurações, por exemplo: *a analogia entre pintura e amor é que ambos começam em mecânicas e continuam em poesia [...] O todo está em saber o quanto é preciso para jogar a pessoa pela janela, para cair de quatro como um gato, em algum outro lugar*, cf. André Breton em *O Surrealismo e a pintura e Perspective cavalière*. Daí seu caráter de diálogo, de troca, de festa, que a constitui nessa fala entrecortada e sigilosa, nessa compreensão maravilhosa da beleza que nos ilumina.

FM | Disse o poeta irlandês Louis MacNeice que *o poeta é um especialista em alguma coisa que todo mundo pratica*, ao que acrescento Borges citando Enrique Banchs em um ensaio sobre Góngora: *Como é seu dever mágico dão flores / as árvores*. Há um *dever mágico* nos poetas?

SL | O poeta não é um especialista, Lautréamont já o advertira veementemente: *a poesia deve ser feita por todos* (e não para todos, como o traduzem). O especialista tem a ver com a noção grega de *idiote* que nos deu termos como

²⁵⁴ Sergio Lima (Brasil, 1939-2024). Entrevista originalmente publicada no jornal *Resto do Mundo* # 3 (Fortaleza, janeiro de 1989). Foi parcialmente incluída em *El corazón del infinito (Tres poetas brasileños)* (Toledo: Cuadernos de Calandras, 1992), de Floriano Martins, e no *Diario de Poesía* # 57 (Buenos Aires, outono de 2001).

idiota, idioma etc. Pois é, os especialistas são os técnicos, quer seja técnico em gramas ou em gramática. O técnico é aquela pessoa informada por um conhecimento prático, por uma ciência específica, pelas funções e uso, dados do saber lógico-racional; informação carregada por um texto modelar, único, enquanto que o artista é formado pela multiplicidade do sensível como um todo: transparente aos múltiplos sentidos e/ou fazeres, através de um saber que é inicialmente sabor. O artista é formado assim pelo saber/fazer e conserva, portanto detém o sentido mais amplo da Arte = o que permeia a experiência (da relação) com o mundo. Mundo mágico é o mundo da Imagem.

Basta lembrar que toda discussão da Imagem implica, necessariamente, a discussão da visão de mundo – algo distante, convenhamos, para o contexto do especialista.

Ser artista é uma identidade e não uma obrigação ou um *dever*. O técnico deve agir em função de um fim ou um princípio exterior a si, enquanto o artista é, afirma-se em si e a partir de si. Neste sentido, entendo a magia como o universo da Arte, onde o artista é um mediador ou um *trabalhador do fundo do mar*, como queria Victor Hugo. Como ele mesmo frisou, a Poesia fala pela *boca da sombra*. O artista é o que dá passagem a esse dizer outro, ao débito inapreciável que nos chega, que flui dessa fala mágica.

Como Borges sabia, a magia de dar flores das árvores só seria um dever sob a Inquisição e suas premissas e/ou conceituações extra-árvore, ou seja, desde que se coloque um fazedor metafísico especialista em flores. Dever é a ênfase moral dada a *obrigação*.

FM | Concordas com Bachelard ao afirmar que a imaginação é deformadora, que *a atividade poética consiste em desfazer as imagens*?

SL | Sim, com o detalhe que Bachelard não diz *desfazer as imagens*, mas sim *deformar as imagens*, no sentido de dar-formas-de-novo. E mais: Bachelard indica que esse *deformar* é a expressão própria da imaginação, entendida como a atividade específica da ação do imaginário, o qual não é uma categoria do conhecimento, mas, isto sim, a própria essência da mobilidade do espírito humano. É justamente a condição de deformar imagens, de descobrir imagens novas, que caracteriza o *movimento* de busca, ou seja, de errâncias do nosso desejo, essa luz que a tudo ilumina. A propósito, Bachelard, nesse trecho que você menciona, cita a afirmação de Blake: *A imaginação não é um estado, é a própria existência humana* (no *Segundo livro profético*), ao que Bachelard complementa: *Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário deposita imagens, porém se apresenta sempre como algo além de suas imagens, está sempre um pouco mais além do que elas. (Um trabalho de imaginação) é essencialmente uma aspiração por imagens novas. Corresponde a essa necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano. [...] A imagem só pode ser estudada por meio de*

imagem, sonhando imagens, tal como elas se compõem na sonhação. [...] o que nos interessa é o trabalho contínuo do real ao imaginário [...] diremos que um elemento material é o princípio de um dado conturbador que presta continuidade a um psiquismo imaginante [...] importa persuadir-se do fato de que um objeto pode sucessivamente mudar de sentido e de aspecto segundo a chama poética o alcance, o consuma ou o respeite. [...] O imaginário é a ação de deformar (dar forma) às imagens. Cito o trecho mencionado porque as traduções brasileiras têm omitido certas passagens, além de traduzirem *revêrie* como sonho, fantasia ou devaneio, descartando a própria característica de ação, de *gesto de sonhar* que o termo *sonhação* pode explicitar mais, como o indicamos nos comentários de *O corpo significa* (1976).

E, se me permite, costumo acrescentar ao trecho de Bachelard, nos seminários sobre “A Imagem como conhecimento sensível”, a seguinte declaração de Novalis, destacada de suas anotações para a inacabada *Enciclopédia: Teoria da imaginação*. Ela é o poder de tornar plástico. [...] A imaginação é a força fenomenológica.

FM | Escreveste *Sete cadernos de escrita automática* (1957/1958). Se aceitarmos que não há escrita que não passe pelo imaginário, poderemos então nos referir à escrita automática (*uma intoxicação no espírito*, diria Artaud) como um simples jorro de estereótipos?

SL | Primeiro estabeleçamos o que se entende por automatismo quando se fala de *escrita automática* ou *écriture automatique*, na terminologia francesa.

Desde o primeiro manifesto, dezembro de 1924, Breton especifica que o automatismo psíquico (e não psicológico, como em geral o mal entendem) é responsável pelo fluxo da escritura, e mecanismo primeiro de todo o pensamento; o nosso pensamento articula-se assim, em processos semelhantes de fluxos e analogias, encadeamentos e rasgos inesperados – aspectos que foram corroborados, assim, por todos os enunciados da psicanálise até aquela data e mesmo depois. O pensamento humano é automático, antes de ser educado para o racional e lógico.

De mais a mais, o fluxo automático vinha de se destacar nas terapias clínicas justamente por não serem discursos estereotipados, mas, sim, por apresentarem singularidades e afloramentos manifestos de um extrato anterior às censuras. A escrita convencional responde às restrições, aos modelos da escrita permitida, domada e racionalizada (tipo monólogo interior), *accita*, seja literária ou outra. Assim, o que não era aceito ainda era a desordem brotando, livre e selvagem do caos da escrita mesma. A novidade, portanto, não era o automatismo, mas a ênfase no fluxo, nesse trajeto *contínuo do real ao imaginário* como vimos acima, em oposição aos *filtros* mais ou menos realistas então em voga, quase sempre implicando uma manipulação técnica de adequar o fluxo às normas e aos preconceitos existentes, por exemplo: reduzir o fluxo de *poesia* à métrica do verso, ou seja, dito de outra

forma, o automatismo psíquico denunciava uma censura sobre a escrita, fosse essa da Igreja, de um impressionismo ou de outro *-ismo* qualquer, quer dizer, de qualquer *a priori* moral ou formal, artístico ou não.

Ora, esse automatismo, contudo e fato notável, está sempre presente tanto num desenho como numa cópia caligrafada, numa carta ou num poema, embora encoberto pela convenção que o qualificará segundo seus meios – enquanto desenho, caligrafia, carta ou poema por sua versificação. Acontece que tal estágio inicial (de automatismo) é encoberto, sucessivamente, por conceituações e normas e deveres outros que o seu *sensu* inicial, ou seja, o seu sentido primeiro de contato com o todo, com o fundamento sensível/mágico de que se origina.

A psicanálise já o demonstrou, a bom tempo e *a posteriori* dos poetas (é bom frisar) que desde muito se ocuparam desse jorro, que tal fluir vem de uma região anterior àquela do discurso codificado, ou seja, o texto linear. Vem de um substrato comum ao mágico, entendido por uma região primeva onde o Desejo é soberano.

Como se sabe, a escrita perdeu todos os sentidos que detinha anteriormente, como o demonstram suas formas arcaicas (ou criptogramas em tabuletas de argila ou cera e, séculos depois, os hieróglifos e os ideogramas), ficando reduzida a um código linear, com a pobreza do abecedário. André Breton, nos Manifestos do Surrealismo, acentua que a proposta do Surrealismo (a escritura automática ou o débito de automatismo sendo uma de suas mecânicas ou artificios) é a de resgatar o sentido primeiro das palavras para que as mesmas *cessem de se comportar como destroços num mar morto*, ao sabor das ondas e dos modismos. É uma volta à palavra inaugural e ao seu sentido de oráculo, de revelação de uma verdade outra que a dos conceitos e da utilidade imediata. A rigor, pois, é mais do que uma volta, é uma re-volta. As baterias do Surrealismo eram contra a mediocridade dos filtros, fossem eles cubistas, futuristas ou construtivistas, visto que impedem o livre fluxo das imagens, emergentes no débito dessa fonte perturbadora. O Surrealismo, com a prática do automatismo, reinveste da palavra mágica a Poesia.

A escritura automática é aquela que depende de um automatismo e não de um *saber teórico*. Ela se opõe, por exemplo, à intelectualização *tout court*.

O que vale dizer: os estereótipos são justamente o lugar comum do texto linear, ou seja, as *figuras* da escrita convencional. As palavras em liberdade, intuídas pelo Futurismo em seu primeiro momento, logo seguidas pela *imaginação sem fio*, darão lugar no Surrealismo às imagens em liberdade, essa expressão do Desejo em seu absoluto.

Depois de precisar que *o amor é incompatível com a leitura dos jornais em voz alta*, Breton sinalizava que *o amor e a pintura começam em mecânicas que acabam em poesia* (*La Route de San Romano*).

FM | Em Andrés Sánchez Robayna – entrelaçamentos de Vico, Góngora, Novalis, Barthes, Paz, Derrida etc. – sublinho: *O livro é a natureza pensando-se a si mesma, vendo-se; é a natureza que se escreve e se lê a si mesma*. Estás de acordo?

SL | Não conheço a obra do autor citado, mas concordo, valendo a ressalva, contudo, de que a natureza é *visão* (fascínio) antes de ser leitura ou um texto. Quando a natureza se escreve, ela desenha. Os gregos chamavam a isto exatamente de *desenho*, ou seja, *a grafia do vivente* (*zoographikê*). Ora, é essa grafia sinuosa e ondulante que a forma e a conforma e a extravasa. É esse rio de cristal que dá às árvores suas raízes no céu (Saint-Pol Roux). É essa linfa mágica que embebe todo o seu ser e nos embriaga. Costumo dizer que o desenho é a exposição de um pensamento e, como tal, a sua figuração na desordem da beleza. Arte é a mediação desse fluir e, como tal, enunciadora da natureza em sua cólera primeira, em seu *mordente* criador (Bachelard). O mundo é encantamento, é beleza antes de ser pensado. Em tempo, convém reiterar um dos aforismos contundentes de Nietzsche: *Toda linha reta é uma mentira*.

FM | Recordo aqui um ensaio sobre T. S. Eliot, em que Ezra Pound o conclui com a seguinte afirmação: *Toda arte autêntica é realismo, de uma ou de outra espécie*.

SL | Faço reservas aos dois autores citados, sobretudo quando entendem a arte/a poesia como invenção, porque justamente para mim arte é a expressão do real. De outra realidade ou da realidade toda, inteira, não apenas da parte dada, consumida e aceita – só a face objetiva e a mais imediata – quero tudo e não só o permitido, o já dado. Novamente me apoio numa constatação de Gérard Legrand: *(A invenção) é real na ordem técnica, mas duvidosa na ordem científica, ilusória no domínio artístico e inútil em filosofia. [...] A psicologia da invenção é do foro da descrição literária (Dicionário de filosofia)*.

Como invenção faz parte da ordem técnica, ou seja, da lógica racionalista e não das artes, colocaria esta questão de forma mais radical. Arte não é invenção, mas sim descobrimento.

Arte é descobrimento porque revela algo que existe, que é, e não depende do resultado da invenção, do inventado. O invento depende de fórmulas e regras, de uma informação ou de um código, pois é fruto da técnica, do fazer informado por uma teoria. A arte de um templo egípcio não é a sua redução a valores formais ou matemáticos (inventados, construtivos) mas aquilo que abre para seu sentido extrarreligioso ou mágico. E mesmo do inventado poderíamos dizer que vale a sua *realidade* e não a relojoaria do invento. Como o sublinhava mais recentemente Marcel Duchamp, *a arte não é atividade criativa, mas um meio de expandir a consciência*.

Existem centenas de definições para Arte. Sugerimos, ou melhor, preferimos aquelas que incidam no seu processo de *mais consciência – mais luz*, disse Goethe.

Assim, arte é consciência da realidade em seu sentido maior, da realidade que engloba o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente, o todo e o duplo, o único e o diverso, o mágico e o circunstancial. Arte é a expressão de *mais consciência* e, por conseguinte, do excessivo de mais-realidade, e não de um modismo, tampouco do *realismo* acadêmico ou literário. Arte é sempre autêntica e como tal uma realidade. O seu realismo ou não é *a posteriori*, pois não é a escola que faz a realidade. (Vale frisar que a mais-consciência implica não-escola, não-norma, não-código etc.) Os surrealistas sempre recusaram a versão ou a tradução de *Surrealismo* como *super-realismo* (termo singularmente impróprio, como já o observara o próprio Breton), dado que a tradução mais correta seria *mais* (consciência da) *realidade*.

Não é por acaso que um dos primeiros textos teóricos de maior fôlego de Breton, contemporâneo por assim dizer do Primeiro Manifesto, é seu “Introdução ao discurso sobre o pouco de realidade”. O poeta sempre quer tudo, como as crianças e as amadas. Já o sabia Novalis, que afirmou: *Poesia é o real absoluto*.

FM | Dirias que o acaso deva ser constantemente objeto de um cálculo rigoroso?

SL | O termo cálculo reenvia-me imediatamente a Karl Marx e à sua constatação sobre *as águas gélidas do cálculo egoísta*. O cálculo será sempre uma economia, a começar da sujeição do sensível a um sentido restrito, *one way* ou mão única. Aliás, o termo *cálculo* vem do grego *pedrinha*, que eram as contas que permitiam aos mercadores fazer os seus negócios, e foram essas mesmas pedrinhas que, ligadas por um fio, supõe-se que deram origem ao que se entende por escrita ou texto, já que introduziram, com esse artifício, a linearidade e/ou o discursivo, ou seja, a história como historicismo linear, e toda a economia.

Ora, o acaso (*forma interior da necessidade*, segundo Engels) é entendido no Surrealismo como fruto do desejo e, portanto, estranho a cálculos. E como tal, como acaso-objetivo, faz parte das relações, já que se instaura como elo de ligação entre *a necessidade interna e a urgência externa* (Breton).

FM | De acordo com Vilém Flusser, *a intenção da colagem é fazer lixo*. Entre o que se suprime e aquilo que se escolhe, onde reside o *collage*, essa *linguagem do excesso*, de acordo com tuas palavras?

SL | A linguagem do excesso, do excessivo, dessa mais-consciência que nos extravasa e se dá entre, na brecha, na entre-aberta-fenda da visão (e não da técnica) operatória mágica, da descoberta do envolvimento, no descobrimento do ser é reveladora, pois *entre o que eu reconheço e o que eu não reconheço, há o eu* (Breton).

Esse descobrimento é um *des/cobrir* erótico. O erótico entendido sempre como um questionamento do ser, e não como uma complacência, seja ela culposa ou não. Daí a sua linguagem de rupturas, de transgressão, de excesso.

A tensão reveladora do eu profundo é o excesso, diz Georges Bataille.

A intenção da colagem é fazer lixo, mas não a do *collage* que, no mínimo, para manter a terminologia da teoria das comunicações empregada por Flusser, seria uma reciclagem, e uma reciclagem onde se embrica um *salto qualitativo* (Hegel) e uma *nova superfície*, aspectos ausentes da colagem convencional. Outras questões, ausentes da prática da colagem, falam expressamente do *collage*, por assim dizer um ramal plástico da Poesia. Por exemplo, a) *collage* é descontínuo; b) *collage* parte de um automatismo (analogia mais imprevisível e acaso-objetivo) e não de um planejamento, construção ou de uma proposição formal; c) *collage* é interferência e se articula enquanto linguagem; como tal é território da imagem e não do texto etc.

Enquanto linguagem que excede e análoga ao transbordamento da Poesia no poético (no caso, no plástico), o *collage* é uma linguagem característica do Surrealismo – tendo sido enunciada primeiramente por Max Ernst, em 1919, aplicando métodos e/ou recursos da imagem *poética* (Reverdy) no âmbito das artes plásticas. O mesmo já não vale para a colagem, que se dá ao nível do material (justaposição de coisas coladas) e não da linguagem. Sublinhemos que antes da colocação de Max Ernst não existia o termo *collage* e, como ele mesmo disse, *não é cola que faz o collage*. Quer dizer, colagem, que tem como princípio o mosaico, existe, enquanto expressão plástica de materiais diversos, desde o século VIII (vejamos: colagem de tecidos de seda, tipo gravatas, e madeiras de origem chinesa, no Museu de Antropologia de Nova Dhéli, representando uma paisagem); sua expressão moderna veio a cristalizar-se nos papéis-colados do Cubismo (via Braque, Matisse, Juan Gris e Picasso) e do Dada (via Schwitters), ou do Pop Art. No Surrealismo e no *collage* trata-se de outra coisa – não mais se parte de um mosaico ou da ideia de um todo exemplar, de um cosmos perfeito, e nem se usa fragmentos – pois se afirma a descontinuidade e a própria concepção de um todo, visto que afirmamos a proeminência das partes, dos pedaços numa grande e nova dinâmica do múltiplo, espécie de desordem que é sobretudo amálgama da diferença, de mestiçagem ou pluralidade.

FM | Quando dizes que *a intenção é que qualifica a arte*, isto acaso dá à intenção um valor superior ao do objeto em si?

SL | Uso intenção no sentido de intencionalidade, de projeto (pulsão-jato-para) e não de programa, e menos ainda de intenção moral. A intenção, sendo a in-tensão-para, é que caracteriza o movimento do espírito. Como se sabe, a natureza das intenções varia em função da ideia que se tenha das relações

possíveis entre o sujeito e o objeto. Remeto a Hegel ou Kant, ou ainda a Husserl (note-se o empenho deste último contra o *psicologismo*). O objeto possui uma articulação com o inconsciente, outra que aquela de sujeito-e-objeto. A Arte e/ou Poesia, sendo um processo de relação e de mais-consciência dessa relação, é seu movimento que a qualifica e não sua forma (que ela *deforma*, aliás). Quando Apollinaire fala: *Poesia, razão ardente*, ele não está indicando uma forma e nem um formalismo, entretanto sua afirmação vale tanto para o formal, como para o informal, para o verso-livre ou para o automatismo, ou mesmo para qualquer outro tipo de expressão, porque ele enuncia uma razão outra que a do racionalismo, ou seja, com outro sentido, com outra intenção. (Abro um parêntese para frisar que o Surrealismo é o contrário do irracional, do fantástico etc.)

Na mesma medida que Arte é razão ardente, reflexão e gesto, portanto, num campo de relações o objeto (o feito) não preexiste à relação que o institui: é o uso que faz o objeto, pois o objeto é fruto de. E mais, o objeto não é o real, mas é apenas *um bom condutor do real* (M. Fondane). Ampliando um pouco a questão, coloco que o Surrealismo, como nos disse Breton, é *uma certa filosofia de imanências*, onde prevalece o campo de relações sobre a coisa em si, onde prevalece, pois, o humano e seu desejo como natureza intensa sobre as coisas. Assim, no amor, por exemplo, o Surrealismo privilegia a relação e não o objeto em si, como também não aceita a Arte como um fim em si, mesmo que fosse a *arte do amor*, vide o caso de Don Juan. A explanação de Ferdinand Alquié (*Filosofia do Surrealismo*) é categórica: *Porém, diferentemente do além religioso, o além-outro, a mais-realidade surrealista não pode se situar fora do nosso mundo e nem após a nossa vida. Esse além-outro, esse mais é, paradoxalmente, um au-delà imanente, interior aos próprios seres cuja experiência nos livra a aparência, cuja percepção nos livra a presença. Só poderíamos descobrir a manifestação sua em estados desse mundo mesmo, que todos os homens podem experimentar e onde o objeto, parecendo ultrapassar a si mesmo, revela-se simultaneamente como cotidiano e quase sagrado, natural e perturbador. [...] É do amor que os surrealistas esperam a grande revelação. [...] A concepção surrealista é, pois, perfeitamente clara no que recusa a ridícula explicação do amor pelo instinto sexual, no que afirma que o amor longe de ser uma vã e enganadora exaltação a serviço dos interesses da espécie (como dizem os amadores da biologia), possui um sentido, traz uma válida revelação, exprime o que Breton, renunciando ao vocabulário materialista, chama, em Arcane 17, a vida espiritual. [...] o amor não pode ser um fim em si porque em sua intenção mais profunda é o amor daquilo que se ama* (passagem transcrita do livro *Collage*, 1984).

FM | De acordo com Barthes, os surrealistas *falharam o corpo*. É por isto que deles *sobra demasiada literatura*. É certo que não houve no Surrealismo uma preocupação maior com a *desconstrução* da língua? A que atribuirias tal fato?

SL | O corpo é uma falha que se entre-diz, balbuciante e entrecortada, para sempre iluminado pelo Desejo: o corpo é a expressão *do feminino* no ser e a memória do sexo – essa matriz da forma, essa des-orientação e luminescência, essa luz central do amoroso que o configura. Artaud já o disse com a devida veemência: *A potência de abismo que me fascina em ti não é tua alma mas esse corpo do teu ser.*

O corpo é o nosso projeto, a nossa apetência sensorial do mundo e no diverso mágico, como *teatro simbólico e/ou arte-da-memória* do Desejo. É bom lembrar que Georges Bataille (intimamente ligado ao Surrealismo, antes e depois de sua dissidência) apontara o fato do corpo ser justamente a nossa experiência de descontinuidade. Não custa repetir que as polêmicas colocações de Bataille originam-se da sua militância no Surrealismo, digamos de 1924 a 1928 circa, somado ao fato de que a proposição definitiva de sua tese, *L'Érotisme* (1955), será saudada como a expressão mesma da perspectiva surrealista nesse vórtice do humano. Fato corroborado publicamente pelo próprio Breton, tanto em 1955 como em 1959, por ocasião da mostra internacional dos surrealistas dedicada ao Erotismo, que se chama corpo da vertigem amorosa, então intitulada “E.R.O.S”.

Ou seja, a colocação de Barthes é uma falácia. Pois é facciosa, ou, no mínimo, tendenciosa. Barthes mantém a mesma discriminação já avançada por Sartre, década antes. Desde as *recherches sur la sexualité* (1929/1931) que os surrealistas denunciavam as ingerências do literário e suas nódoas no campo do erótico. Tanto os stalinistas (Y. Erenburgh) quanto Sartre, optaram por acusar o Surrealismo de “capricho literário” com práticas de perversão e de exclusividade homossexual, o que é falso, além de desviar da atenção o fato do Movimento ser o único a exaltar sistematicamente a mulher e o feminino em todas as suas instâncias radicais. Em seu ensaio sobre o Imaginário, Sartre, de quem Barthes é continuador, chegara a eliminar a questão do inconsciente na discussão da Imagem (!). Mas fiquemos na pergunta, nesta colocação de Barthes.

Digo que é tendenciosa e situa-se num plano incompetente para *avaliar* a expressão do Surrealismo, dado que se situa no plano das conceituações e da codificação da dita Teoria Literária. Teórico por teórico, como em toda ciência ou conhecimento oficial, o código sempre fala, no fundo, de si mesmo e não do que lhe é exterior. O próprio Barthes já o anunciava: *Todo texto é um discurso autoritário*. Assim, no seu caso, o texto (vale dizer: a mídia) é a mensagem. E no caso do Surrealismo não – a sua essência é a Imagem ou, se quiserem, a Poesia.

Acrescentemos: em termos de corpo, os próprios franceses sempre preferiram o *bardismo* ao *barthismo*, a *BB* ao *B*, visto que Barthes *parece* ignorar ou silenciar, providencialmente, as contribuições daquilo que se entende por Erótico. Aliás, por que ele não comenta Sade e Bataille e o que ambos representam no Surrealismo? Ou os corpos transfigurados em personagens por Gustave Moreau (Salomé, Galateia, Messalina, Penélope, Safo, Helena de Troia)? E as mulheres de Paul Gauguin, em relação às de Breton (Nadja, Mélusina, Fata Morgana,

Jacqueline Lamba – a *nadadora no aquário do cabaré-music-hall*, ou Elisa e seus objetos mágicos), de Péret (Elsie Houston e Remédios Varo), ou de Éluard, de Desnos, de Aragon, de Man Ray? Ao mencionar que *falharam o corpo*, por que ele não fala então das mulheres atuantes no Surrealismo – e das inequívocas contribuições que trouxeram à visão do corpo – à afirmação decisiva que trouxeram ao escândalo do corpo desejante? Por outro lado, como sói acontecer, ignora-se tudo o que trouxeram Meret Oppenheim, Nora Mitrani, Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Joyce Mansour, Mimi Parent, Dorothea Tanning, Valentine Hugo, Kay Sage, Toyen, Lee Miller, Claude Cahun, Micheline Bounoure, Claire Markale, Nelly Kaplan, Unica Zürn, Nicole Espagnole, Natália Correia e outras tantas autoras extraordinárias, assim como seus questionamentos sobre o corpo, e suas proposições verticais e *beântes* de corpo? A lista é longa porque de todos os demais movimentos no século XX, o Surrealismo é, sem dúvida, o que mais congregou mulheres em suas linhas de ação. Será que o *corpo* abordado por Barthes não é o corpo vivido, nem a carne da fascinação ou tampouco a casa do desejo?

A nível de conceituação e análise de codificações (e de descodificações também), as abordagens de Barthes podem ter algum interesse, mas estão bem distantes do que entendo por Poesia. Não se aproximam jamais daquelas que verdadeira e penetrantemente se debruçaram sobre o Surrealismo em aberto, como as aproximações de um Blanchot, Walter Benjamin ou mesmo Marcuse. As observações de Barthes (e dos existencialistas em geral) não estão desprovidas de preconceitos ou de *partis-pris*, pois se apresentam sujeitas às *igrejas* literárias locais – digo *sobre o Surrealismo em aberto* no que ele é e foi, e não no que *deveria ser* segundo os analistas de literatura, como aquele tipo que diz que o navio que está passando na barra (ao pôr do sol ou não) está errado! Ora, é notório que todas as abordagens em profundidade da questão do Surrealismo – que não são tantas assim mas também não são poucas, como por exemplo as de Maurice Blanchot, Ferdinand Alquié, Gaston Bachelard, Nicolas Calas, Jules Monnerot, Octavio Paz e outros tantos do mesmo porte, incluso aquelas de seus dissidentes (como Artaud, Bataille, Desnos, Éluard, Dalí, Marcel Jean, Michel Carrouges etc.) – não deixam, em quaisquer dos casos, de apontar que a Aventura do Surrealismo processa-se às bordas, nesse transbordar dos limites da realidade possível.

Aventura que se quer num extremo onde as medidas de segurança e as amarras falham, nessa combustão incessante da errância, da busca, nessa perdição do maravilhoso, nessa revolução permanente que se chama Liberdade; nessa margem enfim onde o corpo, sobretudo o corpo, se faz e se fez presente.

Complementando: Barthes, além do mais, pretende ser moralista-religioso, pois sabemos que o pensamento teológico identificou a presença do Mal no mundo com uma falta, com uma *falha* ou diminuição do ser; porém, sabemos também, e Baudelaire já o disse, que *o homem sabe desde a nascença que no Mal reside toda a volúpia* a que temos direito. Ora, a posição do Surrealismo, que tem a ver

com o Existencialismo, não se confunde, em hipótese alguma, com o pensamento judaico-cristão e menos ainda com o *existencialismo cristão* (Sartre etc.), pois reenvia a outro tipo de *sagrado*, no caso; quando Simone de Beauvoir aborda a figura do feminino no Surrealismo e a identifica com um ideal, ela omite precisa e intencionalmente os próprios princípios que fazem do feminino e da mulher, e do desregramento do corpo amoroso no Desejo, a *ligne du coeur* da aventura surrealista.

No Surrealismo a experiência do corpo, em todo seu espectro iridescente, é vida, é aventura da carne não separada da vertigem do espírito. É a revelação do corpo que propicia a busca, que permitiu Breton enunciar, de modo categórico em *Arcane 17*, que *a grande maldição está suspensa – é no amor humano que reside todo o poder de regeneração do mundo*. Assim sendo, o Surrealismo é uma proposição de vida, lugar da vigência amorosa em oposição ao literário.

Entre outras coisas, publicou-se durante 1919/1924 uma revista expressamente neste sentido. Revista cujo título (proposto por Valéry como ironia) era *Littérature*, dirigida por André Breton e com a colaboração daqueles que iriam constituir o primeiro núcleo surrealista de Paris – basta ver as capas ilustradas por Picabia (uma delas é um borrão de nanquim intitulado “A santa virgem”; outra é o jogo com o título *lit-et-rature/leito-e-rasura* etc.). Todos os surrealistas sabem de cor o dito radical, publicado ainda em 1933 nas *Notes sur la Poésie* de Breton/Éluard: *ao começar a construção do poema acaba a Poesia*, ou seja, por desdobramento, *ao começar a literatura acaba a Vida*.

O fato de determinadas publicações passarem a ser consumidas como *littérature*, ou seja, apenas como produto literário, fala de seus consumidores e não do Surrealismo, e não do princípio que lhes deu origem e os colocaram como ruptura do discurso linear e redutor dos literatos, dos *reprodutores culturais*. O mesmo vale, por exemplo, para a *visão plástica* das formas-matemáticas da geometria no espaço, tipo as *figurações de Heisenberg*, que não correspondem necessariamente à *leitura* matemática das mesmas.

O Surrealismo não se ocupou e nem se preocupa com o corpo abstrato da linguagem, pois se ocupa de sua carne, da sua fala e do seu sentido de conjugação, de profanação e de revelação. Ao Surrealismo diz respeito o canto das sibilas de Dodona ou de Delfos e não a gramática grega. Para o Surrealismo a Arte, a pintura, por exemplo, é uma janela onde o que importa é onde ela dá, para onde ela se abre e não as técnicas dos caixilhos de sua construção. A Arte necessita estar em contato com os ventos (*com os ventos da rua*, precisou Breton), é uma relação exposta e não uma marcenaria e nem um *design*. Como se subentende, os virtuosismos e as relojoarias das *invenções* estão nos devidos escaninhos acadêmicos, dimensionados pelo *muro* que os guia.

Porque o Surrealismo sempre se ocupa do coração das coisas e de toda essa linguagem incandescente é que se liga e endossa a afirmação de Rimbaud: *la vraie*

vie est ailleurs, está em outro domínio e não do lado *de fora* das coisas. Por isso, não se situa nem como construção e nem como des-construção, mas como escultura de luz, de Desejo, ou seja, como um *anaglyphe*, diria Saint-Yves d'Alveidre, um dos grandes mestres do conhecimento analógico e do ocultismo.

Quero dizer com isto que discutir construção ou desconstrução, língua ou linguagem, a nível de códigos, é uma discussão acadêmica (que só vai até à semiologia) e também uma maneira de se deter num circuito-fechado, o do conhecimento discursivo lógico, racional, formalista, simplista, redutor. A ciência não questiona as coisas pois paralisa-se na rigidez mesma de seu saber conceitual. O Surrealismo não é uma conceituação, mas sim uma proposição mágica de Vida e, como tal, é aventura em seu sentido extremo.

FM | De qualquer maneira, quero lembrar aqui a existência de dois extensos estudos de Barthes sobre o Marquês de Sade, reunidos no livro *Sade, Fourier, Loyola*.

SL | É verdade que Barthes escreveu sobre o Marquês de Sade e menciona Bataille. Todavia, trata-se de algo menor ou pouco expressivo a meu ver (me nego a discutir sua visão de Fourier, que beira o anedótico!). Mas, o que realmente incomoda, é o fato de Barthes passar ao largo da *razão ardente* que movia a ambos e iluminava, certamente, seus encontros, seus encantos. Ao privilegiar o lado literário, estratificado ou codificado, como queriam, Barthes deixa de se deter no inquietante, na flor da pele do corpo que fala, e grita e geme e clama – acentos daquilo que faz toda a diferença nestes dois enormes vultos debruçados em graus diversos mas ardentes, sobre os liames-limites da experiência do humano, pois abismados em seus pedaços de êxtase.

Ora, tanto Sade quanto um Barba-Azul (ou Gilles de Rais, a quem Bataille dedicou também estudos e um alentado ensaio) são figuras capitais da transgressão do corpo e no corpo, do êxtase e do desejante, do *desiderio continuum* na descontinuidade mesma do nosso ser, como postulara Bataille.

Da mesma forma – igualmente, portanto – é o próprio Bataille que nos traz e dá extraordinário destaque aos artistas do Surrealismo (em outro ensaio definitivo que foi seu *Les l'armes d'Éros*, Paris: J. J. Pauvert, 1958) – justo aqueles que reiventaram o corpo do amor desejante, como já anunciara Rimbaud em sua famosa carta, libelo e proclama de um senso libertário que nos seria dado pelas *mulheres do porvir*, pelo feminino enfim desbragado e plenamente triunfante, apesar da nossa sociedade.

Assim, *mais além do texto literário* ou *além da pintura*, seja o Divino Marquês ou Georges Bataille (última expressão, este *além da pintura* que o autor de *L'Histoire de l'OEil* e *Madame Edwarda* retoma de Max Ernst), ambos, portanto, apresentam-se enquanto as mais altas personificações do excesso, do excessivo e do fulgor negro,

e, como tal, expoentes seminais do corpo, do carnal e sua trajetória arquejante de volúpias em mil noites.

E mais: não se deve esquecer que Sade, após as louvações de Apollinaire, teve seu resgate determinante nas próprias páginas da *Revolução Surrealista*, a primeira revista oficial do grupo parisiense, e nos estudos e pesquisas de Maurice Heine, ocasião, aliás, do acesso de Bataille aos meandros incríveis do autor de *Juliette* ou *a prosperidade do vício*, circa 1924/25. Se Bataille soube se entregar às perdições do corpo amado, Sade levou a experiência do corpo-e-alma até os mais extremos limites, às bordas da loucura mesma, e não aos anteparos e simulacros literários de um vazio anódino, de uma *desconstrução* ou *elocubração* ilustrada/letrada. Da mesma forma ainda que, em 1995, a edição do centenário da Biennale de Venezia trouxe como tema central “Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995” – não teria sido um grande espanto para os detratores da arte no Surrealismo a presença incontornável de praticamente todos os seus nomes mais destacados na referida Bienal, dedicada ao corpo e sua representação, e não à sua *falha*? O que dizer então das reinvenções da *anatomia da imagem* de Bellmer, ou do *sex-appeal spectral* de Dalí, ou da *bela da tarde* de Buñuel? Ou do corpo da Pandora/Ava em *The Flying Dutchman*, de Albert Levin? O que dizer do “Le Temple dans l’Homme” de Schwaller de Lubicz? Ou então, dos *corps tournants* de Lee Miller e Kiki, incensados até o abismado, até a boca-de-flor e o violão por Man Ray?

Por último, reitero que uma das contribuições máximas do Surrealismo ao pensamento contemporâneo e suas formas de expressão é, sem dúvida, uma noção absolutamente moderna como a de um *sagrado extrarreligioso*, a qual, como bem observou por umas tantas vezes o próprio Breton, parte de uma concepção do corpo e do *homem do desejo* em sua realidade mesma – noção que, como é sabido, está no fulcro mesmo das cogitações e brilhantes desenvolvimentos de Georges Bataille ao longo das décadas seguintes, de seus anos surrealistas aos da polêmica com seu *l’Érotisme*, apoiadíssimo por todo o Movimento do Surrealismo. E *l’Érotisme* não se ocupa da ausência mas sim da presença do corpo, do desejo e do corpo amado.

FM | Quais as circunstâncias que envolveram o lançamento da revista *A Phala* (1967)? Havia, naquela ocasião, um grupo surrealista atuante no Brasil ou estavas sozinho tocando o barco?

SL | Em São Paulo, nos fins de 1962, dei início a um núcleo surrealista nos moldes de um grupo de questionamentos e estudos e atividades ligadas ao Surrealismo, ou seja, nos moldes dos famosos *bureau de recherches sur le surréalisme* dos anos 1920 e 1930 (que ressurgiram também agora nos anos 1960, 1970 e 1980, sobretudo em Amsterdam, Bruxelas, Londres, Chicago e mesmo, nos últimos anos, em Paris e Praga), ligados ao Surrealismo. Participavam então, comigo,

Claudio Willer, Roberto Piva, Roberto Ruggiero, Ralph Camargo, Rengastein Rocha, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, e outros com presenças episódicas (como Rodrigo de Haro, Guilherme Faria, Yara Yavelberg, Argus Machado etc.) – realizamos jogos (como *cadáveres-deliciosos*, *um-dentro-do-outro*, *pergunta-e-resposta*, sessões coletivas de automatismo etc.), manifestos e panfletos, e se publicaram os primeiros livros de poesias de Piva, meu e de Willer. Os próprios questionamentos e debates sobre o Surrealismo, bem como a leitura dos Manifestos, provocaram uma cisão ao fim de algumas crises. As diferenças ficaram afloradas e sensíveis com a questão capital do feminino, ressaltada perante a misoginia flagrante da turma (em sua maioria identificada com a *beat generation*), mais a chegada de novos participantes em 1964 e novas prioridades. Começava a surgir um grupo, com característica distinta dos empenhos anteriores.

Em 1965, organiza-se um primeiro grupo, abrangendo participantes de São Paulo e Rio de Janeiro, formado pela minha pessoa, Paulo Antonio de Paranaguá, Raul Fiker, Leila Ferraz, Carlos Felipe Saldanha e Paulo Martins (os dois últimos saíram do núcleo ainda em fins de 1965). É esse segundo núcleo que forma o primeiro Grupo Surrealista de São Paulo, e que vai propor e realizar a *XIII Exposição Internacional do Movimento Surrealista*, organizando-a em estreita colaboração com André Breton (1965-1966), Vincent Bounoure, Robert Benayoun, Gérard Legrand, e os demais amigos de Paris. Realização que contou com as ajudas decisivas de Maria Martins e Flávio de Carvalho, mais Osório César e Cássio M'Boy. Em razão do falecimento de Breton em meio ao projeto que iniciara, Elisa Breton assume a continuidade da realização da mostra em comum com todo o grupo atuante então em Paris.

A mostra, inicialmente programada para maio no Museu de Arte de São Paulo, passa para setembro/outubro de 1967, na Fundação Armando Alvarez Penteadó, por gestão de Flávio de Carvalho. Em agosto é lançada a revista *A Phala* #1 (Edição F.A.A.P/S. Lima, São Paulo), apresentada como catálogo da *XIII Exposição Internacional do Movimento Surrealista* (e 1ª exposição surrealista no Brasil).

Esta publicação do Grupo Surrealista de São Paulo, contou com colaborações coordenadas por Vincent Bounoure (Paris), Aldo Pellegrini (Argentina) e Mario Cesariny (Lisboa), de artistas e poetas do Brasil, Argentina, México, Portugal, Peru, Uruguai, Espanha, França, Bélgica, Suécia, Inglaterra, Egito, Iugoslávia, Alemanha, Canadá, Chile, Haiti, Holanda, Martinica; com textos inéditos de Charles Fourier (apresentados por sua historiógrafa, Simone Debout) ao lado de outras colaborações também inéditas em francês, português e espanhol, bem como a primeira reedição, na íntegra, do poema de Benjamin Péret dedicado a Breton, *Toute une vie*, e da primeira monografia sobre Benjamin Péret publicada nas Américas, *Je ne mange pàs de ce pain-là*, onde se assinala as suas duas estadas no Brasil (1929-1931 e 1955-1956) e sua contribuição ao sentido do moderno e da presença do Surrealismo no Brasil – fatos até então silenciados pelos

historiadores locais, além de inúmeras ilustrações e da listagem dos artistas com obras plásticas expostas, na contracapa. Note-se que a exposição comportava também várias exposições de filmes sobre as obras de Leonora Carrington (com depoimentos de Octavio Paz), Pierre Molinier (com depoimentos de Breton e Joyce Mansour), Gustave Moreau, Max Ernst, Magritte, Pollock, De Chirico, Miró, Calder etc., e a montagem de um programa radiofônico em homenagem a André Breton, com sua voz e depoimentos do grupo de Paris, bem como a amostragem das vertentes de *arte de alienados*, *arte infantil* e *arte indígena* no Brasil, e mais de trezentos títulos de publicações ligadas ao Surrealismo, a preço-de-capa, fornecidas pelas editoras Le Terrain Vague e J. J. Pauvert, de Paris, coeditores do catálogo-revista *A Phala*. O pôster da mostra consta de vários catálogos internacionais, bem como os dados sobre a revista em questão, *A Phala*.

Houve, portanto, todo um conjunto de atuações voltadas à questão do Surrealismo e de sua colocação, que culminaram em nosso meio e naquele momento com a realização dessa primeira mostra.

Convém dizer ou lembrar que todos esses fatos têm sido religiosamente omitidos pelos nossos historiadores, ou seja, pelos historiadores brasileiros e cronistas que se ocupam do período contemporâneo posterior aos anos 1950 (as exceções até agora são quatro: Walter Zanini, Antônio R. Medina, e dois críticos do *Jornal da Tarde*, Jacob Klintowitz e C. Giobbi). Como se pode prever, tais referências são documentadas e comentadas em publicações do exterior mas não aqui, talvez porque não era nem uma atitude e nem uma mostra nacionalista ou colonialista, além de não estar vinculada ao mercado-de-arte.

Existem também as omissões por erro histórico ou por falta de atualização de dados e fontes, circunstâncias essas mais agudas porém não exclusivas do meio brasileiro, para não falar daquelas que se inscrevem declaradamente no rol dos sectarismos e da má vontade *a priori* quanto aos fatos. A falácia da inexistência do Movimento Surrealista no Brasil é via de regra promovida, com base em testemunhos discutíveis e dados errados, como, por exemplo, no caso notório de Stefan Baciú. Ou mesmo toda uma linha de historiadores contrários ao Movimento, onde desponta Antônio Cândido (para não nos determos em anteriores omissões e encobrimentos gerados por nomes de grande vulto, a começar por Mário de Andrade, Tristão de Athayde e Otto Maria Carpeaux, dentre outros). Igualmente adversos ao Movimento, precedidos que foram pelos literários, os historiadores das artes plásticas também aderiram ao silêncio sistemático destes... Todavia, para nos atermos ao *grupo de São Paulo/Rio de Janeiro* ou ao segundo grupo surrealista, na década de 1990, haveria que constar dos recenseamentos da produção de obras significativas de diversos nomes, entre poetas e artistas, a realização de uma revista histórica e uma segunda, também específica do grupo intitulada *Escrituras Surrealistas*, assim como uma mostra de âmbito internacional com a participação do Movimento, mormente com obras de Paris, Lisboa, Buenos Aires, Madri, Rio e São Paulo. Além de várias atividades

coletivas, desde a publicação de manifestos, panfletos, jogos e atividades em grupo, particularmente no período de 1965 a 1969, ou, depois, de 1992 a 1998. Sendo que de 1989/90 para cá, você, Floriano, pôde não só acompanhar de perto como se destacou na qualidade de um dos participantes do Movimento. E um participante especial, pois eminentemente questionador e polêmico, nos termos mesmos de uma contraparte masculina à figura seminal de Max Ernst, *Perturbation ma Soeur*.

FM | São conhecidas as tuas relações com os surrealistas franceses (Breton, Péret) e o português Mario Cesariny. Em relação aos hispano-americanos (Moro, Pellegrini, Arenas), chegaste a conhecê-los? Há um fator específico responsável pela total ausência desses poetas no cenário da cultura brasileira?

SL | Justamente. Sem querer me estender muito numa possível análise, creio poder indicar como um dos fatores da ausência dos poetas hispano-americanos no cenário da cultura brasileira o fato de que, sobretudo, as gestações do *moderno* sempre estiveram vinculadas, aqui no Brasil, a um culto local, a um culto do nacionalismo e do verde-amarelismo, para não dizer do ufanismo anedótico. Não nos esqueçamos que o *modelo* na América Latina é insular e não continental, pois se trata de *ilhas culturais*; a experiência pan-americana é quase inexistente, pelo menos em termos de cultura brasileira (vide os infortúnios de Manoel Bomfim e Graça Aranha). Digamos que os artistas e poetas brasileiros, em sua maioria, ocuparam-se de *x* aspectos, tudo bem, mas sempre voltados ou reduzidos à *ordem e progresso* local – isto é a famosa *inércia* da física ou, se quiserem, o lema do positivismo.

Outro fator, esse a meu ver fundamental e base de qualquer questionamento mais rigoroso da cultura brasileira (essa cultura em formação, não nos esqueçamos!), é a mestiçagem, a qual assume entre nós características particulares e distintas dos outros meios latino-americanos. Acho que não é necessário dizer que se trata de uma mestiçagem ainda não assumida e cujos primeiros estudos são muito recentes. Embora um nome abalizado como Wilson Martins possa afirmar que *intelectualmente e até psicologicamente, o problema negro deixou de existir para nós depois de Casa Grande & Senzala e da biblioteca de estudos negros que se lhe seguiu na década de 1930 (Jornal da Tarde, 16/01/88)* – isto não implicou, contudo, na compreensão e no entendimento de nossa sociedade e nossa cultura como frutos de mestiçagem, de uma formação plural. Veja-se a figura do mulato que, por exemplo, inexistiu e cuja diferença é sumariamente desqualificada nessa mesma *Casa Grande & Senzala*, elogio da dominação estabelecido por Gilberto Freyre.

E outras dificuldades. Dificuldades essas impostas como destino e que visam o isolacionismo e a falta de educação, alimentadas e institucionalizadas pela retórica da demagogia, pela indústria da mentira e pelo tráfico de interesses que

visam a anulação do ser individual em uma massa sem identidades (é claro que a única identidade da massa tem a ver com o nacionalismo, já que os outros itens lhe são negados ou manipulados em uma espécie de *cleptocracia* desenfreada). Diante da falência das políticas partidárias, o que continua a imperar é o regime do poder econômico, do mercado e dos interesses, com seus correspondentes consumismo e alienação, alimentados pela *mass-media*. E mais: hoje já se fala abertamente o quanto a dita globalização (roupa modernosa da bem conhecida uniformização) promoveu a fragmentação, a pulverização de todos os valores que pode atingir – atrelada às manobras autoritárias, que passam ao largo de qualquer desejável democratização (e que penalizam fortemente as diferenças, sejam elas artísticas ou não!). Padronização é o próprio modelo e objetivo da globalização. Ser igual em todas as partes do mundo é não ser ou ser nada. Se de um lado é notória a série regular de mal-entendidos, desde confundir alfabetização com educação, o Moderno com modernismo, chegando a confusões mais sutis e até intencionais, como a do Surrealismo com o fantástico ou da Poesia com o verso, por exemplo, temos, por outro lado, o bloqueio regular de verdadeiras buscas – imediatamente substituíveis pelas diversas modas emergentes.

Prevalecendo sempre a institucionalização de uma *identidade nacional*, chave-mestra do Modernismo brasileiro e de todo um processo de domínio, de centralização, pode-se avançar que o modelo dominante, a centralização do poder, impõe seu discurso e impede as relações e as trocas. O Brasil era sabidamente muito mais relacionado com os países vizinhos, com a América Latina, do início do Século à II Guerra, do que nas décadas seguintes... onde se desenvolvem tanto o mercado quanto as comunicações, mas não as relações e diálogos. Nossa situação é quase uma decorrência direta da ausência de trocas, de mescla e amálgama das interações e inter-relações (de identidades) entre culturas comuns – tendo como resultado o isolamento.

Distância promovida por esses mesmos meios de poder centralizador ou nacionalista, quaisquer que sejam seus princípios: econômico, político ou religioso –, ou seja, a autossuficiência e o elogio da mediocridade vão gerar o isolacionismo, a falta de relação, sobremaneira a nível humano, e, por extensão, a miséria cultural. Curiosamente, no Brasil ainda não se fez nenhuma campanha contra a imbecilidade, contra o festivo, contra o exotismo da *cor local*, contra o mau caráter, contra a pessoa que só vê televisão, contra o consumismo, contra a vulgarização. Passemos.

Conheci Aldo Pellegrini, mas não Moro e também não Arenas. Embora não tenha conhecido pessoalmente outros hispano-americanos que muito admiro, todavia conheci Lam, Cardenas, Elisa Breton, Camacho, Julio del Mar, Silvia (Grenier) Guiard, Ricardo Robotnik, Juan Calzadilla, Arias, Madariaga, Andralis e mais alguns, cujos nomes me escapam no momento, além dos brasileiros, é claro, ainda atuantes nos anos 1960, como Maria Martins, Clarice Lispector, Teresa

D'Amico. Meu relacionamento com Pagu foi muito breve e episódico, enquanto não tive a honra de conhecer Aníbal Machado e tampouco Murilo Mendes.

Aldo Pellegrini esteve em São Paulo, como convidado nosso, participando da XIII *Exposição Internacional do Movimento Surrealista* (acabara de realizar uma mostra plástica voltada ao Surrealismo em Buenos Aires, e estava lançando o primeiro número da revista *Rueda*, ele que fora o diretor e editor da primeira revista surrealista na América Latina, *Qué*, isto em 1926). Assim, mantivemos correspondência com ele, Latorre, mais Enrique Molina, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga e outros poetas hispano-americanos, entre 1963 e 1968, tais como o pessoal do *Techo de la ballena* (que também estiveram em São Paulo, Edmundo Aray e Juan Calzadilla), do *Corno emplumado* do México, Raquel Jorodovsky de Lima, Magloire Sainte-Aude de Port-au-Prince, André Coyné (então em Buenos Aires), Ludwig Zeller (ainda em Santiago, antes de se fixar em Toronto), Leonora Carrington (México), com o pessoal também da revista *Eco contemporáneo*, e da *City Lights* (San Francisco). Essas duas últimas, via Willer, que lá estivera. Porém todos esses contatos esbarraram no fato de não pertencermos ao *círculo do mercado cultural* (atrelado ao meio oficial e/ou universitário, portanto acadêmico), e por estarmos também desvinculados dos *circuitos de (manipulação de) informações*. Pois bem, esses vínculos que nos faltavam, essas áreas de poder que declaradamente não ocupamos, explicam um pouco a falta de um desdobramento desses relacionamentos numa atuação possível em comum. Quero frisar que digo atuação e não produção cultural, quesito do mercado... Na mesma ordem de ideias – a do autoritarismo de um epicentro nacional/nacionalista e seu poder centralizador, no qual me detive linhas acima – cito agora uma das muitas ponderações incisivas de Milton Santos, geógrafo e pensador do Brasil atual, pois tem-se mostrado muito atento às nossas mazelas e às decorrências de um processo centralizador como o nosso, que vigora desde a nossa República: *Na verdade, sempre houve dois brasis. O que a globalização fez foi dar a esse fenômeno uma dimensão maior porque ela conduz à exclusão. [...] A política deixou de ser feita por institutos, instituições, governos e passou a ser feita por grandes empresas... Mas o poder sobre a produção, sobre o trabalho e a vida das pessoas é potencializado nas mãos de um número de empresas cada vez menor. E aí essa globalização que deveria ser democrática entre aspás, com uma produção da humanidade igualitária, acaba sendo exatamente o contrário.* (cf. “Grandes empresas dominam política, diz Milton Santos”. *Folha de S. Paulo* 8/01/2001). Não custa acrescentar que Milton Santos, na citada entrevista, denuncia igualmente o consumismo e o culto desenfreado ao tecnicismo, ou seja, como diz, *há um entendimento da coisa técnica que me parece equivocado no trabalho do Ministério da Educação. É a valorização da técnica em si e não do fenômeno técnico. Isso conduz a dar ênfase no treinamento, que não é educação.* Desnecessário observar que as leis do mercado de arte ou dos livros (de poesia incluso), seguem a mesma ótica centralizadora da

exclusão, do nacionalismo e da propaganda, do consumismo, da ênfase no imediatismo e na *valorização da técnica*.

Seria curioso também, caso não fosse previsível, estabelecer-se um levantamento de todos os poetas e artistas modernos brasileiros ligados a vínculos institucionais e oficiais com o Estado, com a Igreja e com os poderes públicos da oligarquia econômica, e fazer um paralelo com o âmbito de suas áreas de atuação e presença no cenário cultural local. Sabe-se muito bem que *vínculo é uma coisa e relação é outra*. Continuemos.

O segundo número da revista *A Phala* foi pautado, mas não publicado; porque logo depois houve a Primavera de Praga e o Maio de 68. Acontecimentos marcantes que culminaram com vários rompimentos e mesmo a desarticulação do grupo de Paris (em 1969, e rearticulado em dois segmentos a partir de 1970 e 1973), acontecendo o mesmo com o grupo de São Paulo, quase na mesma circunstância, muito embora a desarticulação aqui tenha se processado por outros motivos.

Assim, desde 1970/71 retomamos a aventura do Surrealismo em sua radicalização mesma, ou seja, gerando novos núcleos e novas atividades, ora individualmente, ora ligados a outros artistas e poetas. Posso citar os seminários sobre “A Imagem como conhecimento sensível”, que tenho organizado como atividade de questionamento em grupos, ou estabelecimento de oficinas de texto e de imagens (*collage* etc.). Há também um certo número de atividades de caráter grupal, como o relacionamento mais recente com o grupo surrealista de Buenos Aires, *Signo ascendente* (a partir de 1983) etc., bem como as publicações centradas na esfera do Surrealismo e por nós escritas, como *O corpo significa* e *A festa (deitada)* – ambas de 1976 –, *Collage* (1984) e *A alta licenciosidade* (1985); além de exposições plásticas, as quais sempre estiveram ligadas a um questionamento público, através de manifestos e panfletos que as acompanham. Ao que se somam retomadas de vários contatos, via correspondência com outros polos, inclusive hispano-americanos: Franklin Rosemont e o grupo de Chicago, mais J. L. Matthews nos Estados Unidos, Mario Cesariny (Lisboa), Vancrevel (Amsterdã), Miguel Pérez Corrales (Tenerife), Eduard Jaguer e José Pierre (Paris), Arturo Schwarz (Milão), Ludwig Zeller e poucos mais. Entretanto, talvez fruto desta margem onde navegamos, os nossos contatos em âmbito brasileiro tornaram-se limitados e poucos.

Penso oportuno deixar claro que a nossa posição, como poeta e artista, é à *margem* da sociedade como sistema opressor e não de marginal, de marginalizado por essa mesma sociedade – não compactuamos, pois, com o aval das instituições e nem com o marketing cultural que as sustentam. Como rebelde, confesso romântico e surrealista, contrapomos ao marketing cultural e a qualquer discurso do poder que vigora, nada mais que as rosas da intuição.

Enfim, creio que a ausência dos outros poetas em nosso meio fale também de nossa ausência e, sobretudo, da ausência no Brasil de um espaço de reflexão, que

chamo de *espaço plástico*, bem entendido fora daquele proposto e viciado pelo campus universitário e pelas engrenagens do marketing cultural. Um bom exemplo dessa ausência e de sua imediata malversação, foi a recente Semana Surrealista realizada em novembro de 1985 pela Aliança Francesa em São Paulo: apesar de significativas presenças e atuações, ao ter que decidir entre a simples comunicação acadêmica e a instauração de um questionamento vertical e deflagrador, a sua organização preferiu não ser nada. Ou seja, lutamos pela instauração de um espaço de reflexão e de seu questionamento incessante a partir do Surrealismo e, nessa luta, a relação com os outros poetas é fundamental. A Poesia é um indicador dessa possibilidade e não os versos do nacionalismo, tropical ou não, em língua portuguesa ou não.

FM | Fale-nos deste teu levantamento das relações entre o Surrealismo e a América Latina.

SL | No momento presente, estou completando o levantamento que me propus em 1985/6. Sua última parte, que agora último é justamente uma Antologia do Surrealismo no Brasil, onde apresento perto de 60 nomes, entre poetas e artistas, dos anos 1920 aos 1990, à atualidade. As relações entre Surrealismo e América Latina – incluso o Brasil e mais as vertentes colonizadoras de Espanha, Portugal e Estados Unidos – são o foco principal deste trabalho de pesquisa, cobrindo principalmente de 1912 a 1988 (o termo *surréalisme* surge inicialmente em 1912, empregado por Apollinaire em sua primeira visita ao atelier do jovem russo Marc Chagall).

Existem publicações sobre o Surrealismo e a América Espanhola, no âmbito dos *-ismos* e dos aspectos formais. Existem estudos sobre os autores latino-americanos-espanhóis (sempre excluindo o Brasil) do Surrealismo, tanto poetas como artistas plásticos. Mas não existem trabalhos sobre as ideias e as proposições desses autores, e nem sob o ângulo de suas contribuições ao Surrealismo como um todo. E tampouco sobre as relações que entretecem as raízes de suas obras com as matrizes e vertentes da arte mágica, privilegiada no Surrealismo.

Como também não existe corpo crítico consistente sobre o Surrealismo no Brasil. Os poucos artigos publicados pecam pela intenção declarada de uma visão genérica, panorâmica e jornalística, além de não se aprofundarem quanto às relações com o Movimento, o que logo sublinham. Quase todos os comentários omitem tanto seus formadores como também todos os fatos e eventos que marcaram os anos 1960 e o grupo surrealista de São Paulo, além de desconhecerem a *XIII Exposição Internacional do Movimento Surrealista* que aqui se realizou e mesmo as implicações das duas estadas de Benjamin Péret em nosso meio e de suas publicações em português! A própria restrição aos âmbitos de gênero, do *plástico* ou do *poético* dentro dos cânones das escolas vigentes ou dos –

ismos formais, revela os limites de tais abordagens, via de regra a partir de princípios diversos daqueles propostos pelo próprio Surrealismo.

Ou seja, nesta pesquisa que chamei de *A Aventura Surrealista*, procuro estabelecer as fontes de uma relação, entre a América Latina como um todo (inclusive o Brasil) e o aporte de suas raízes de Poesia, tanto na área plástica como naquela da poética, ao Surrealismo como um movimento específico, de postura distinta daquelas que se possam reduzir ao formalismo das vanguardas (do datado e do circunscrito ao modismo histórico), com o qual o Surrealismo não tem nada a ver, aliás.

As poucas exceções, do vulto dos estudos de um Octavio Paz (*O arco e a lira*, traduzido entre nós em 1982, mas já mencionado com destaque em *A Phala*), ou de J. H. Matthews (*The imagery of the surrealism*, e mais seus estudos sobre o cinema, o conto e o automatismo, a linguagem do Surrealismo etc.), ou ainda C. B. Morris (*Surrealism and Spain*), por exemplo, também indicam a necessidade de uma leitura comum dessas raízes e de sua pertinência na configuração dessa contribuição e qualificação latino-americana, a nível de fundamentos de uma relação vertical e não do episódico, quer dizer, do anedótico. Igualmente poderíamos indicar a tese de Carlos Martín (sobre o Surrealismo e o mito latino-americano) ou abordagens mais recentes que incluem o Brasil, como as de Michael Richardson, Penélope Rosemont, de Perfecto E. Quadrado ou de J. M. Pérez Corrales.

O estabelecimento dessas relações, via de regra, portanto, vem sendo obra de arqueologia, quem sabe se circunscrevendo parcial e limitadamente a um modelo europeu, ou seja, do Surrealismo entendido como epicentro, vale dizer: grupo de Paris e/ou André Breton. Ora, tal enfoque que circula em geral, não coincide com a realidade histórica do Movimento, que se propôs e se fez internacional (e policêntrico) desde seu início nos anos 1920, passando a se organizar com polo diretor no exterior a partir de 1934. E também não corresponde ao sentido que tiveram para o Surrealismo (e para o próprio Breton, é bom que se sublinhe) as contribuições dos poetas e artistas originários do Chile, México, Argentina, Haiti, Brasil, Peru, Equador, Canadá etc. (para não falarmos das contribuições decisivas da Espanha, Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, Itália, Suécia, Dinamarca, Iugoslávia, Checoslováquia, Egito, Ilhas Maurício etc. – aliás, Lautréamont é natural do Uruguai). Ora, tais contribuições não são redutíveis a uma mera conceituação de periferia, mesmo porque poder-se-ia lembrar que em todo movimento é a periferia que o transforma. Breton ou Péret, quando se reportaram a Svanberg (Suécia), Lam (Cuba) ou Chazal (Ilhas Maurício), ou ainda a Aimé Césaire (e suas raízes africanas), nunca falaram de algo periférico ao Movimento, mas sim de identidades as mais altas e reveladoras, mas sim dessas vozes (das raízes) que *nos chegam das florestas* (Breton, em sua apresentação de Maria Martins).

Pois bem, esse meu levantamento é uma tentativa de mapeamento (incluindo uma cronologia comentada do período pesquisado) e do rastreamento dessas

raízes, a partir dessa linhagem fundante, seminal do Surrealismo que Breton chama *la ligne du coeur*, onde o feminino surge como a pedra-de-toque, dessa linhagem da fascinação e do erótico e do simbólico, enfim, que desemboca na Aventura Surrealista.

Claudio Willer²⁵⁵

FM | São palavras tuas: *A criação literária é, sempre, uma releitura, e não se cria no vazio.* Apenas para situar este nosso início de conversa, gostaria de um inventário de tuas identificações, principalmente em termos de textos.

CW | Em um poema de fins de anos 1970, do *Jardins da provocação*, fiz um bloco que aqui transcrevo:

*Os poetas que eu li / se quiserem saber /
fernandopessoa pierrereverdy saintjohnperserobertdesnosvinciusginsbergcorsoferlinghettibrettonpa
ulÉluardmallarméartaudrilkerousselpongepoundcarlosdrummondoswaldmáriomichauxlautreám
ontnerudanovalisblakebenjaminpéretkleisthöelderlinnietzschesenghorcézaireoctaviopazpivamacha
doalberticernudajarryeliotstephangeorgerimbaudcummingcabraltzaracrevelmuriloapollinaireso
upaulttraklbennbaudelaire / porradas na mente com muita força / agulhões no cérebro / o lixo da
memória pega fogo / imagens poéticas libertam-se em quartos de hotel / é como a história de
Raymond Roussel / que viajou pelo Índico sem sair do camarote do navio / e achou elegante furar
um pneu na Pérsia*

Tenho poemas que permanecerão engavetados, por serem epigonais com relação a Saint-John Perse. Idem, quanto a Jorge de Lima, ou o Lorca do *Poeta em Nova York*, que me fez a cabeça, mostrou possibilidades da escrita. Na época de *Anotações para um apocalipse*, meu primeiro livro (1964), escrevia estimulado, entre outras coisas, por um coquetel do Robert Desnos de *Liberté ou l'amour* (que ainda pretendo traduzir), Michaux e Bataille. Além de modernistas, surrealistas, beats, rebeldes & malditos, nos anos 1970 passei a ler mais T. S. Eliot, dar mais atenção à revolução literária do *Wasteland* e à extraordinária fluência do *Quatro Quartetos*. Acrescentaria ao bloco acima, atualizando-o, Herberto Helder (tem poemas que, francamente, gostaria do ter escrito), Cesariny, outros portugueses, vários contemporâneos meus, Bonnefoy, Malcolm de Chazal – e outros, poesia de qualidade, felizmente, não falta.

Literatura em prosa, também. Acho impossível algum brasileiro sensível não se haver abalado com a descoberta do Guimarães Rosa e de Clarice. Henry Miller tem ótima prosa poética. Paul Bowles. Cortázar. Malcolm Lowry. Borges. Lezama Lima. Sarduy. E tantos outros... Textos teóricos também inspiram poesia,

²⁵⁵ Claudio Willer (Brasil, 1940-2023). Poeta, ensaísta e tradutor. Traduziu a obra completa de Lautréamont e parcial de Allen Ginsberg e Antonin Artaud. Publicou livros como *Jardins da provocação* (1981), *Volta* (1996), *Estranhas experiências* (2004) e *Geração Beat* (2009). Dividiu com Floriano Martins, no período 2000-2009, a editoria da primeira fase da *Agulha Revista de Cultura*. Entrevista originalmente publicada em *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Wilhelm Reich, Norman Brown (que fez um livro de filosofia em prosa poética, *Love's Body*), Bataille, Foucault, Walter Benjamin, Octavio Paz (principalmente). Ao longo desta entrevista retomarei alguns desses e outros autores. Em meu livro em prosa, *Volta*, em boa parte, repasso isso.

FM | Começas a publicar em meados dos anos 1960, em um grande ambiente cultural: Surrealismo, as reuniões na casa de Vicente Ferreira da Silva, a coleção “Novíssimos” do Massao Ohno, Teatro Oficina etc. Havia toda uma geração que se reunia, discutia e produzia. Contudo, mesmo que tenhas participado de um grupo surrealista, dizes que *não poderíamos e nunca conseguiríamos formar o tipo de movimento do Surrealismo*. Há naturalmente razões específicas para isto. Quais? Acaso estariam vinculadas a uma outra afirmação tua, a de que o Surrealismo é *um empreendimento impossível, é evidente, e fracassado, mas grandioso, e de uma extraordinária riqueza*? Dentro do possível, o que destacarias então na produção artística daquela época?

CW | Foi mesmo um grande ambiente cultural, onde circulava boa parte do que mencionei acima. Éramos atualizados. Íamos comprando a obra completa do Artaud na Livraria Francesa à medida que os volumes saíam na França. Recebemos *Kaddish* e *Reality Sandwiches* de Ginsberg em primeira mão, recém-lançados lá. Podíamos formar grupos de estudo, ler poemas uns para os outros, organizar eventos e programações, a par da mais desenfreada boêmia e provocações, e até mais do que boêmia e provocações. Tenho um artigo, e pretendo escrever outros, mostrando como tudo isso era atualização cultural de São Paulo, cenário desses episódios, na direção do cosmopolitismo, da superação do provincianismo. O que se passava aqui no início dos anos 1960 era sincrônico com a inquietação mundial encarnada na geração Beat, juventude *existencialista* francesa, *angry young men* britânicos, a busca de alternativas ao panorama sufocante da Guerra Fria, ao impasse entre estalinismo e macarthismo, acabando por desaguar na contracultura do final da década. Por maiores que fossem suas diferenças, os poetas paulistas da geração “Novíssimos”, na qual teve participação decisiva o editor Massao Ohno, caracterizaram-se pela retomada do *eu*, da primeira pessoa, diferenciando-se dos formalismos e construtivismos, poesia concreta inclusive, e do nacional-populismo.

A esse ambiente aportou, em 1963, Sergio Lima, vindo de Paris e dois anos de participação efetiva no movimento surrealista francês. Como já éramos uma fração radical naquele contexto, procurou-nos para a formação de um grupo surrealista. Contatou primeiro a Roberto Piva, que havia acabado de lançar *Paranoia*. Reunimo-nos regularmente, toda semana, em 1963-64, em bares, no estilo do grupo francês. Praticamos jogos surrealistas, comentamos leituras, discutimos muito. Fizemos algumas manifestações, distribuímos um necrológio de autores de prestígio, mas não chegamos a realizar nenhuma publicação

coletiva. As obras do período são *Amore*, de Sérgio, meu *Anotações para um Apocalipse*, e *Piazzas*, o segundo livro de Piva.

Aos poucos, a ideia de um grupo surrealista foi sendo abandonada, embora continuássemos nos vendo e frequentando. Sergio Lima voltou a promover reuniões em 65, que resultaram na exposição surrealista de 1967 e na publicação coletiva *A Phala*. Mas já com outras pessoas, assim como encabeçou novas reuniões, na década de 90, da qual saiu o opúsculo de um movimento surrealista internacional, dessa vez com a tua participação, e um evento sobre o centenário de Breton, em 96.

O grupo de 1963/64 não teve continuidade por causa de sua heterogeneidade. O fato de sermos neo-românticos e antiburgueses, idiossincráticos (e vice-versa) com relação à ortodoxia do Partido, à poesia concreta e ao academicismo, não implicava a mesma identidade com o Surrealismo em todos. Por exemplo, De Franceschi nesta altura tem obra poética substancial, mas na qual não há mínimo rastro de identificação com Surrealismo. Rodrigo de Haro, que era do nosso grupo mas nem chegou a participar daquelas reuniões, é uma encarnação atualizada de um decadentista de fim de século, da inquietação anárquica que contribuiu para originar, entre outras coisas, o próprio Surrealismo (Huysmans, que especificou e valorizou o que seria decadentismo, foi um dos autores prediletos de Breton). Piva representa um encontro de Surrealismo, Beat, nosso modernismo, e muitas outras coisas.

Em 1968, em Paris, às vésperas da conflagração de maio, Paulo Paranaguá me levou a uma reunião do grupo surrealista, já sem Breton, morto em 66. Fomos depois à casa de Vincent Bounure, integrante ativo do grupo, com quem tive uma prolongada discussão por causa de geração Beat, cujo valor literário não admitia. Provavelmente, me entenderia melhor com a ponte entre contribuição surrealista e contracultura que intelectuais como Alain Jouffroy estavam promovendo.

Piva, eu, e outros, com períodos de expansão e contração, distanciamento e aproximação, fomos um movimento literário informal. Tanto é que nos prefaciamos, posfaciamos, entrevistamos, fizemos poemas coletivos. Talvez fôssemos e sejamos anárquicos demais para caber em um movimento estruturado, surrealista ou qualquer que seja. Por nossa diversidade, comportamento, contexto geracional, até por nossas caras, como vejo em fotografias da época, éramos parecidos com a Beat.

Teria, em 1963/64, uma abordagem menos geracional, menos paulista, mais diacrônica e nacional, produzido mais resultados? Rosário Fusco, pivô de questionamentos sobre Surrealismo no Brasil (em 1942, Antonio Cândido etc.), ainda estava aí, errando por Cataguazes. Campos de Carvalho, que, antes de morrer declarou sua afinidade com Surrealismo, e a quem considero um prosador magnífico, podíamos tê-lo procurado. Manoel de Barros, outro que – ...e autores mais excêntricos ainda, como José Alcides Pinto; não sabíamos da existência deles, mas, também, nem procuramos saber.

Não me provoca qualquer constrangimento estar catalogado como integrante do trio surrealista brasileiro dos anos 1960, junto com Sergio Lima e Piva. Nem de estar em boa companhia, minha identidade com o Surrealismo é evidente no que escrevo, em poemas, ensaios como meu prefácio para Lautréamont, e minha narrativa *Volta*. Surrealismo ser um empreendimento impossível, em sua tentativa de unir símbolo e realidade, arte e vida, política e estética, só o torna mais instigante e atraente. Nunca hesitei, na opção entre pragmatismo e utopia. Sobre a ideia de busca impossível, lembro o ensaio de Bataille sobre Baudelaire, em *A Literatura e o Mal*, onde ele mostra que Baudelaire é grande por buscar o impossível, e que a *impossível unicidade* está ligada à própria essência da poesia. Restrições da *intelligentzia* brasileira ao Surrealismo, sua pouca circulação, sua influência menor que em outros países, só me fazem recrudescer nessa identificação.

Por carta, já me referi a alguns prefixos do Surrealismo, *paraSurrealismo* e *tardoSurrealismo*, que acabam rotulando e desqualificando autores. ParaSurrealismo, utilizado por Stefan Baciú (curioso, andou por São Paulo na época, frequentava Dora e Vicente Ferreira da Silva, que nós também etc., e nunca falou conosco, nem deu sinais de interesse por Surrealismo), se aplicaria a movimentos e manifestações dos anos 1930, como aqueles ao redor de Georges Daumal, ou Pierre Mabille e Michel Leiris, autores importantes que apresentaram divergências, e também notórias afinidades. Mas não a um panorama em movimento, rico, diversificado, de gradações, zonas cinzentas, em processo de transformação, como os anos 1960. É um modo de omissão, de não examinar com clareza as relações entre Surrealismo, Beat, a emergente contracultura, desconhecendo a especificidade e individualidade de movimentos e autores.

Quanto a tardoSurrealismo, em primeiro lugar lamento que a morte de José Paulo Paes (que utilizou o termo na resenha do seu *Escritura Conquistada*²⁵⁶ e outros lugares, além de questionar a pertinência do Surrealismo no Brasil já na década anterior, no ensaio publicado em *Gregos e Baianos*) impossibilitasse uma discussão que teria sido produtiva e estimulante, pelo nível do interlocutor. Em meu prefácio para os *Manifestos do Surrealismo*, refiro-me às proclamações de morte do Surrealismo, feitas desde os anos 1930. Cito as ironias de Breton em *Entrètiens*, seu livro de entrevistas. No plano da história, dez, vinte anos, um quarto de século, são quase nada, ou pouca coisa. Ao promovermos reuniões surrealistas em 1963, e até antes disso, ao escrever textos com afinidade ou identidade com Surrealismo (é importante frisar: reuniões, grupo, são algo complementar, o que importa é a produção, a poesia de cada um) estávamos sintonizados com manifestações contemporâneas. São do mesmo período, em termos históricos, o movimento português (Cesariny etc.) por volta de 1950, a participação de Octavio Paz no Surrealismo (também na mesma época), vários movimentos

²⁵⁶ Refere-se a uma edição anterior de *Escritura conquistada* em português. Fortaleza: Letras & Música Comunicação Ltda., 1998.

hispano-americanos, principalmente o Techo de la ballena venezuelano (1963), e o grupo americano com Franklin Rosemont e o surrealista-beat Philip Lamantia (idem, 1963). Participamos de um processo de renovação e ampliação de fronteiras do Surrealismo. Éramos atualizados, e não tardígrafos.

FM | Anoto observações tuas: *Minha poesia valoriza as imagens. Imagens visuais. Mas a prosódia, ritmo, musicalidade, têm que estar presentes.* E há esta ênfase na leitura em voz alta, onde inclusive dizes ter ficado *mais sensível à prosódia ao traduzir Ginsberg.* É interessante lembrar aqui o que disse Enrique Molina sobre o fato da poesia exigir um recolhimento para seu entendimento. Defendia que a poesia somente era transmitida em silêncio, embora costumasse ler poemas em público. Como abordarias uma dimensão filosófica em tua poesia? consideras que haja mesmo algum comprometimento dessa dimensão em sua transmissão em voz alta?

CW | Há paralelos e analogias possíveis entre poesia, ou literatura de qualidade poética, e música. Imaginemos uma audição da 10ª Sinfonia de Maller no Teatro Municipal lotado. Aquela do adágio, que se tornou fundo musical de *Morte em Veneza* de Visconti. As 1.500 pessoas no Municipal, ou 3.000 se fosse no Royal Festival Hall, mais o regente, a orquestra, todos estariam em recolhimento, completa concentração. Exteriorização sonora e audição pública não comprometem dimensão filosófica de obra nenhuma.

Mudando de repertório, um dos discos-fetichê de 1980 foi *In a silent way* de Miles Davis. Menciono-o em um poema. Observe a inteligência do título: música para ser ouvida, para execução pública, ao mesmo tempo, *in a silent way*. A criação literária tem várias dimensões. Algumas, presentes na página, no texto impresso, outras na exteriorização oral. A literatura, ou isso que hoje entendemos por literatura, primeiro foi oral, depois escrita. Som é sentido, embora o sentido não se esgote no som.

FM | O livro *Estranhas experiências* (ainda inédito)²⁵⁷ inclui uma seleção do que já foi publicado e mais textos novos. O que acentua ou renova em tua poética? Outro aspecto: segue sendo uma mescla de versos, prosa poética e textos críticos (depoimentos, manifestos). Em uma entrevista à filósofa espanhola María Zambrano, ela refere-se a essa fusão de prosa e verso em livros como *Vita nuova* (Dante) e os *Cânticos* (San Juan de la Cruz) como um *exemplo de unidade de pensamento*.

CW | Gostei dessa ideia, de *unidade do pensamento*, evidente em escritores-ensaístas, sem dúvida em Breton, em Octavio Paz, e também em Ginsberg, que publicou grande quantidade de ensaios, depoimentos e transcrições de palestras.

²⁵⁷ Este livro seria publicado em 2004, pela Lamparina Editora, no Rio de Janeiro.

Nos clássicos, que expressavam um sistema mais fechado, a unidade é evidente. Torna-se problemática no Romantismo; daí talvez a enorme produção de Goethe em todos os campos, da investigação científica à poesia. É mais problemática ainda na modernidade, de Baudelaire, o poeta-crítico, para cá. Daí, no ciclo iniciado pelas vanguardas, tanta poesia acompanhada por uma poética, manifestos, filosofia, política etc.

Como faço poesia, ensaio, e publiquei uma narrativa, impressionam-me obras nas quais há um trânsito entre as três modalidades: Breton de *Nadja* e *L'Amour Fou*; Octavio Paz, que fez um livro no qual funde e integra gêneros, *El Mono Gramatical*.

Comecei escrevendo poemas em prosa, na fronteira do automatismo psíquico. Na década de 70, introduzi temas: poema sobre Dashiell Hammett, sobre García Lorca, sobre a noite anterior etc. Em *Jardins da Provocação* há um poema em prosa, sobre a luz filtrada pela persiana do quarto durante um encontro amoroso, cena que ficou na minha cabeça por um bom tempo, até eu escrevê-la do modo como queria. Mas esses textos mais temáticos, intencionais, coexistem com outros assemelhados à escrita automática, inclusive o extenso poema sobre a espécie humana escrito a seis mãos (com Piva e Juan Hernández), de modo direto, como nos jogos surrealistas. Em *Estranhas Experiências*, também há poemas mais ou menos explicitamente temáticos, mais ou menos elaborados, colagens de textos, compondo, espero, uma unidade. Continuo escrevendo espontaneamente. O poema sobre ruínas romanas, que você publicou na revista *Blanco Móvil*, foi anotado lá mesmo, na hora, diante do Senado Romano.

FM | Duas observações tuas em torno do poema em prosa: o fato de que, como gênero autônomo, só surge a partir de Rimbaud, e o entendimento de que se trata de algo verdadeiramente subversivo *por, sendo uma coisa, ser outra*. O que faz com que não seja abertamente discutido como gênero entre nós?

CW | Poesia em prosa é exceção, gênero minoritário na literatura brasileira. E no mundo todo, exceto na poesia francesa do século XX, onde adquire maior peso com Char, Michaux, Ponge, Breton, Artaud. Herança de Baudelaire e Rimbaud, consolidada pelo modo como o Surrealismo rompeu a fronteira entre gêneros e modalidades. Em nossa literatura, basta comparar a quantidade do que se produz e publica de poesia em versos e em prosa, para eliminar dúvidas.

Para mim, poesia em prosa é não-discursiva, não pode ser prosaica. Por dispensar versificação, métrica e rima, a dimensão poética do poema em prosa é conferida pela imagem. Daí entender que foi iniciada, como gênero autônomo, por Rimbaud, com *Uma temporada no inferno* e, em especial, as *Iluminuras* ou *Iluminações*, exercício da liberdade traduzido em imagens poéticas. Essa opinião é controvertida (provocou controvérsia), mas Baudelaire, ao intitular de *Pequenos poemas em prosa* crônicas e narrativas curtas, escolheu esse título com uma intenção crítica. Depois de haver ampliado o campo do poético em *As Flores do*

Mal, ao escrever sobre o horror, morte e decomposição, acrescentou, nos textos em prosa, o cotidiano em seus detalhes e misérias, em contraposição ao sublime, então associados à poesia. Quis, também nisso, dessacralizar, fazendo prosa e chamando-a de poesia (e até inventando uma genealogia, as narrativas curtas de Aloysius Bertrand). A mesma intenção pode ser atribuída a Lautréamont, ao chamar de *Poesias* a reflexões e adulterações de outros autores.

FM | Em uma de suas colunas semanais, Wilson Martins traçou uma síntese dos penúltimos momentos da literatura brasileira, conformada pelo *regionalismo pitoresco dos modernistas*, a *nostalgia retórica da Geração de 45* e a *esquizofrenia concretista que, para salvar a poesia, achou necessário destruí-la*. Drummond reportou-se várias vezes a uma vulgarização da linguagem, segundo ele uma decorrência da massificação dos meios de comunicação. Contudo, ainda são os poetas, recorrendo a Elias Canetti, os guardiães da metamorfose. A conclusão é simples?: não temos mais poesia no Brasil?

CW | Wilson Martins, ao fazer essas observações, fala da poesia brasileira atual como se estivéssemos em 1958. Ou fala de 1958 como se fosse hoje. Na presente altura, não dá mais para ver poesia concreta como *destruição da poesia* através da redução ao ícone, ao visual, a que for. Nem que seja para criticá-lo, situá-lo na devida perspectiva, é preciso reconhecer que o Concretismo, na teorização, divulgação e criação, abrange muito mais do que a fase eufórica de Noigandres, manifestos dos anos 1950, deslumbramento com o futuro traduzido em *bites*, texto substituído por figurinhas etc.

Está cheio de bons poetas no Brasil, hoje. Há, isso sim, crise das mediações, da crítica e ensino de literatura, que se burocratizaram. E uma dificuldade, por não ser mais possível a mesma delimitação de territórios, tendências fechadas: poesia concreta, Violão de Rua, geração de 45, marginais. A diversidade e complexidade do panorama atual criou um problema para a crítica, incapaz de mapeá-lo, seja na descrição de tendências, seja no exame de valores individuais.

FM | Em entrevista que fiz ao Donizete Galvão, ele menciona certa obsessão pela vanguarda que tem pautado nossos poetas: *Todos se valem da máxima do Make it new, sem se lembrar que ele se referia ao novo reinventado a partir da tradição. Todos repetem o mesmo mantra do obstinado rigore, como se todos os outros poetas fossem desleixados que deixam a escrita correr solta. Essa obrigação da inovação a qualquer custo, de se intitular poeta gráfico ou multimídia, é mesmo um beco sem saída*. Evidente que este é um recurso extremo de quem é tudo menos poeta. Contudo, é comum confundir-se no Brasil o recurso com o método.

CW | Não escrevo a frio, sou mais movido pela inspiração que pela reflexão, mas me acho rigoroso. Publiquei relativamente pouca poesia, por não confiar cegamente em tudo o que ultrapassa minha caixa craniana. Em termos menos pessoais, até na mais barroca das escritas, pautada pela estética do excesso, ou no mais frenético automatismo psíquico, se houver qualidade literária, então haverá rigor. Sempre, cada palavra obedece ao requisito da precisão e exatidão do famoso ensaio de Pound.

A edição comentada de *Howl, Uivo*, de Ginsberg, com as versões anteriores desse poema, é, sob esse aspecto, uma lição de poesia. Informalismo associado ao descuido, à facilidade, como insiste a crítica acadêmica e conservadora, coisa nenhuma! Por exemplo, detalhes como a substituição, logo na frase inicial, de *I saw the best minds of my generation, de mystical*, místicos, inicialmente, por *hysterical*, histéricos, na versão final, mostrando como se faz para que uma imagem ganhe força. Não se limitava a dar por terminado e publicar o que anotava. Seu elogio da espontaneidade, do *first thought, best thought*, nunca o impediu de reelaborar o texto.

O *make it new* poundiano é inseparável do valor, no sentido de que banalidade e redundância são incompatíveis com literatura de qualidade. Mas tem que ser entendido dialeticamente. Autores contemporâneos, como Ivan Junqueira ou Alexei Bueno, têm publicado poesia com rimas, versificação, modos tradicionais e clássicos. Mas o que tiverem feito de bom, merecedor de interesse, será original e novo (e vice-versa).

FM | Defende o poeta inglês A. Alvarez que a poesia é *um tipo de sonho involuntário*. Segundo ele, o Surrealismo, diretamente interessado nos mecanismos do cérebro que produziam as imagens oníricas, estreitou as fronteiras entre consciente e inconsciente, modificando *a maneira pela qual o mundo é percebido*. Diz ainda Alvarez que a Freud não interessava muito o Surrealismo, mas que este, por sua vez, teria influenciado de maneira decisiva a torná-lo *o que Auden chamava de todo um clima de opinião*. Qual a tua observação acerca das relações entre a aventura onírica desatada pelos surrealistas – afirma Alvarez que *a falácia do Surrealismo é considerar que todos os sonhos são interessantes* – e a expedição científica rumo ao inconsciente levada a termo pela psicanálise?

CW | Escrevi sobre essa questão, Freud vs. Surrealismo, no prefácio para a edição brasileira dos *Manifestos do Surrealismo* (Brasiliense, 1985), argumentando que Breton, e não Freud, tinha razão, a propósito da troca de cartas entre ambos, se não me engano em 1936. Foi quando Breton convidou Freud para uma das exposições internacionais do Surrealismo, cujo tema era o sonho e o inconsciente. Resumindo (e simplificando), Freud não quis participar, e afirmou que imagens dos sonhos eram conteúdos manifestos que o interessavam como cientista, por permitir-lhe chegar a um conteúdo latente, e não como fenômeno artístico. Eram

material a ser interpretado, dentro do procedimento analítico. Ele mostrou, penso, um viés cientificista e mecanicista. Tendências mais recentes da psicanálise, como a de Lacan (que começou como participante do Surrealismo), atribuem maior autonomia a símbolos e imagens do inconsciente. Hoje, há maior interesse, uma postura menos excludente, com relação a psicóticos e outros habitantes excêntricos de mundos paralelos, inclusive com o reconhecimento da contribuição artística de alguns (aliás, um interesse e reconhecimento inaugurados por Breton).

Uma contribuição inovadora do Surrealismo foi trazer ideias da psicanálise, como a de inconsciente, para a criação artística. Ao incorporar o pensamento freudiano, deu-lhe uma dimensão transgressiva, mais crítica, pelo modo como valorizou sonho, loucura, delírio, estados e condições habitualmente vistos e tratados como anomalia.

Sonhos, e a atividade do inconsciente em geral, são um reflexo da vida. Poetas terão sonhos poéticos. Contadores e administradores sonharão muito com planilhas e tabelas. Motoristas de taxi se sonharão ao volante.

FM | A propósito de Auden, o poeta inglês estabelecia uma distinção entre o artista e o apóstolo, ou seja, entre o indivíduo que cria e aquele que expressa uma mensagem, sugerindo que há alguns casos em que certos escritores são, a um só tempo, artistas e apóstolos, e que isto *torna difícil uma avaliação justa de sua obra*. Como exemplo, refere-se a William Blake e D. H. Lawrence. Alguns surrealistas, pensemos em Breton e Artaud, acaso não poderiam ser observados por essa mesma ótica de Auden? Até que ponto a leitura de sua obra não teria sido comprometida pelo peso da mensagem que a mesma expressa?

CW | Breton, Artaud etc., foram demiurgos, da linhagem dos poetas como porta-vozes de uma verdade, a exemplo de Blake. Neles, não é possível separar obra e mensagem. Artaud, por exemplo, é literariamente mais poderoso e expressivo ao invectivar psiquiatras e a burguesia, ao defender uma mudança radical da sociedade e do homem, em *Cartas de Rodez*, *Van Gogh* ou *Para acabar com o julgamento de Deus*, manifestações veementes de ideias.

FM | Ao conversar sobre certas tentativas frustradas de classificação de sua obra, disse Picasso, em conversa com Jerome Secker, não tratar-se de um surrealista, acrescentando: *Nunca estive fora da realidade. Sempre estive na essência da realidade*. Esta conversa se deu em 1945, quando Picasso já havia há muito se afastado do Surrealismo. Já em 1963, quando William Fifiield entrevistou Jean Cocteau, conversaram sobre a presença do outro na criação, declarando-se Cocteau *habitado por uma força ou ser – do qual conheço muito pouco*. Naquela ocasião, recorda o jornalista que Picasso lhe havia dito que esse outro seria *o verdadeiro agente de sua própria criação*. Por sua vez, Cocteau indagava-se, ao pensar na

presença do inconsciente na criação artística, se acaso a genialidade não seria *uma forma da memória ainda não descoberta*. Embora sabendo o quanto Picasso cultivava caprichosamente seu pomar de *boutades*, até que ponto são contraditórias entre si a presença do que ele chamou de *essência da realidade* e a ação do outro sobre a criação artística?

CW | Em 1945, Picasso, membro do PC, desenhava pombinhas da paz, e *essência da realidade*, para ele, era seguir os ditames do Camarada Stalin. Quanto ao outro, milhões de artistas já se pronunciaram sobre essa experiência da alteridade na criação. Alguns – como Derrida, naquele ensaio sobre Jabés publicado em *A Escritura e a Diferença*, ou Octavio Paz enfaticamente, em toda a sua obra – de modo mais consistente, apoiados em obra menos circunstancial que a de Cocteau.

FM | Ainda sobre o tema da realidade, para o poeta Yves Bonnefoy, embora tenha dito que *poetas como Breton nos levaram a um ponto em que a realidade poética está ao alcance da mão, misturada à vida*, por outro lado afirma que *quando chegaram a esse ponto, os escritores surrealistas, de certo modo, retrocederam*, exemplificando que *Breton trocou as imagens de um desejo universal e compartilhável por fantasmas privados que quis tornar absolutos*. Logo a seguir, em conversa telefônica com o jornalista Carlos Graieb, o poeta francês define: *A poesia tem a função de nos reunir aos nossos semelhantes e ao mundo. Por isso, ao longo de toda a vida, tenho destruído textos que sejam quimeras pessoais, textos que tenham um código por demasiado íntimo. A poesia é comunicação universal ou então não é.*

CW | Desde quando escrever poemas sobre Charles Fourier, sobre a mulher amada, falar de acaso objetivo, valorizar a loucura, delírio e sonho, mostrar que o maravilhoso pode ser real, querer unir revolução social e revolta individual, romantismo e socialismo, são *fantasmas privados*? Bonnefoy tem uma poesia sublime, mas fechada, personalíssima, que paira na estratosfera. Aceitas as categorias universal e particular, Breton é muito mais universal, Bonnefoy, mais particular!

O Surrealismo, pela quantidade de artistas que passaram por ele, Bonnefoy inclusive, teve um peso enorme na França. Acabou virando *mainstream*, veio central. Por isso, franceses têm mania de marcar posição, para *se* diferenciar, mostrando que estão trilhando *um* caminho diferente, próprio. Aqui no Brasil, onde o Surrealismo não exerceu essa influência, muita gente copia o mesmo questionamento, de modo inteiramente fora de contexto.

FM | Conversemos um pouco sobre ilegibilidade, sobre o indecifrável, ou seja, sobre a escrita cifrada, tomando aqui um exemplo sugerido por Blaise Cendrars: as profecias de Nostradamus. Segundo ele, Nostradamus encontra-se entre os

grandes poetas franceses, e acrescenta: *todas as suas transformações improvisadas a partir de uma linguagem convencional superam, de longe, as maluquices do Dadaísmo, a escrita automática dos surrealistas e a decalcomania dos Calligrammes de Apollinaire*. Sendo a escrita, como situa o próprio Cendrars, um *panorama do espírito*, uma representação do ser, não se deve ali buscar sua interpretação? Até que ponto o entendimento, a compreensão, deve determinar a apreciação (o gosto) de uma obra de arte, sobretudo no caso da poesia?

CW | Não, não e não! Cendrars nunca poderia ter feito essa comparação, nesses termos! Uma coisa é alguém, Nostradamus no caso, se por a produzir associações em um período anterior às revoluções científicas e ao cartesianismo, no qual o pensamento analógico era regularmente praticado, não havia dúvida sobre correspondências entre macro e microcosmos, astrologia e práticas divinatórias eram aceitos como meios de conhecimento, e a alquimia era herética, mas não anticientífica. Outra, produzir textos não discursivos, regidos pelo pensamento analógico, em uma era na qual predominam e são oficiais o cientificismo e a razão cartesiana. Não dá para descontextualizar desse jeito, desconsiderando a diferença da *episteme*. Hoje, é subversivo restaurar o pensamento mágico através da criação artística. Naquele tempo, os Nostradamus, Paracelso, Agripa von Nettesheim, Van Helmont, Boehme, eram personalidades públicas. Podiam cair em desgraça, processados como hereges, mas se apresentavam em cortes feudais e imperiais, e disputavam cargos nas universidades. Quem fizer o mesmo hoje, a não ser que se dilua bastante e faça toda sorte de compromissos (aí vira *best seller* de esoterismo e auto-ajuda, ou líder de seita), pode ir parar em um hospício.

FM | Esta conversa nos leva a um outro aspecto, que é o da precisão. De um lado Breton menosprezava Valéry em sua busca determinada *dos alexandrinos mais ou menos racinianos de A jovem Parca*. Por sua vez, declarou René Magritte que a precisão é uma qualidade que *falta com frequência em escritos que são apaixonantes, e que o seriam ainda mais se fossem mais precisos*. Mesmo uma série de fragmentos aparentemente desordenados e inconclusos, como em Novalis ou Schlegel, pode radicar em um cálculo obstinado da parte do poeta. Através da precisão, portanto, o poema melhor define seu conteúdo ontológico, mesmo que saibamos que o pensamento oculto em seus versos não cessará nunca de revelar-se. Em muitos casos confundida com uma emoção asfíxiada, a precisão tem sido francamente relegada por inúmeros poetas contemporâneos, inundando páginas e páginas de um borrão impenetrável, falsamente identificados com a transcendentalidade da linguagem poética. Até que ponto uma dissidência inicial entre Valéry e o Surrealismo teria influenciado nessa leitura simplista e equivocada da precisão na criação artística? Por sinal, neste aparente

antagonismo – o Surrealismo e Valéry – não haveria mais de confluência do que seu decantado revés?

CW | Valéry e restauração conservadora na revolução pós-simbolista. Diante do frenesi desencadeado por Jarry, Apollinaire e, logo em seguida, Dada e Surrealismo, quis a volta à criação contida, regrada, pensada. Sob esse aspecto, ele e Surrealismo são antagônicos. Agora, conforme havia observado acima, mesmo na escrita delirante, fragmentária, espontânea, do *outro*, cada palavra é exata. Hölderlin, em pleno surto de esquizofrenia, sem saber quem era, assinando-se Scardanelli, achando que estava na Grécia antiga, é perfeito, preciso no todo e nos detalhes.

FM | Observa Paul Éluard que *o gosto pelo infortúnio faz de Baudelaire um poeta fundamentalmente moderno, da mesma categoria que Lautréamont ou Rimbaud*, enquanto salienta Valéry que Rimbaud não teria sido o que foi sem a leitura de *As flores do mal, na idade decisiva*. Estas recordações me vêm a propósito da leitura de *Baudelaire o la vocación del poeta* (1963), de André Coyné, e aqui também acrescento a opinião de Ivan Junqueira, em torno do aspecto indiscutível que configura Baudelaire como o pai da modernidade, pontuando que ao proclamar em definitivo a *perda da aura do poeta*, teria criado assim o poeta francês *um impasse para as possibilidades de toda a poesia lírica contemporânea*. Já ao final do século XX, sob o rótulo evasivo do que se condicionou chamar pós-modernidade, encontramos-nos ainda diante dos mesmos problemas envolvendo o eu lírico – recorda Junqueira que a poesia de Baudelaire caracteriza-se como *a diluição do indivíduo na multidão* –, a figura do herói – segundo Walter Benjamin, *o verdadeiro objeto da modernidade* – e a vocação do poeta – o sentido primeiro de uma *transfiguração intermitente* que teu ensaio sugere identificar-se com a ascese. O que se pode vislumbrar hoje, portanto, diante do cenário que se mostra à nossa frente, no tocante a essas três forças essenciais para a poesia em todos os tempos?

CW | Sem dúvida. Quem *estabeleceu*, para usar o galicismo, Mallarmé, Rimbaud e Lautréamont como pilares da modernidade foi Jarry, naquela bibliografia do *Dr. Faustroll* e em outros lugares. Os três devem enormemente a Baudelaire. Se voltar a escrever sobre Lautréamont, será para mostrar a quantidade de apropriações e citações de Baudelaire em sua obra, muitas ainda não observadas pela crítica, até onde sei.

Devo citar-me? Sim! Transcrevo o final do meu ensaio sobre Lautréamont, parecido com trechos do que escrevi sobre Ginsberg e com tantos outros, valorizando a rebelião romântica: *A dimensão universal da singularidade é especialmente bem examinada por Bataille em seu ensaio sobre Baudelaire (em A Literatura e o Mal), outro personagem que foi pura exceção. Argumenta, rebatendo sua condenação por Sartre, que a*

destrutiva busca da impossível unidade, movida pelo desejo insensato de unir objetivamente o ser e a existência, invadindo o reino do impossível, da insaciabilidade, através da fusão do sujeito e do objeto, do homem e do mundo, não é apenas algo representado por Baudelaire, mas sim, o desejo de todo poeta. A poesia é o modo de escapar à condição de mero reflexo das coisas; por isso, quer o impossível. Semelhante busca da impossível síntese de contradições profundas e insolúveis – do imutável e do perecível, do ser e da existência, do objeto e do sujeito – também é exemplarmente representada por Lautréamont. [...] Atravessou o século XX uma enorme e importante discussão, que não se restringiu à atribuição do valor literário, sobre o sentido e alcance do eixo formado por Baudelaire, por Lautréamont e Rimbaud, e pelos surrealistas. Recebeu condenações e ataques, pela impossibilidade, infantilidade e caráter regressivo, pelo niilismo, por seu irracionalismo, de autores tão diversos e até divergentes como Sartre, Camus e Lukács. E foi valorizado como crítica e subversão, entre outros, por Walter Benjamin, Bataille e Octavio Paz. Assim, os dois polos, revolução social e rebelião individual, o transformar a sociedade e o mudar a vida, ora foram vistos como antagônicos, ora como complementares. Um deles, o da revolução, empalidece ou desaparece de vista no horizonte. Não é por isso que se deve descartar o outro, deixando à vista apenas uma paisagem de marasmo conformista. Dizer que é superestrutural e que só existe no plano simbólico não o diminui, pois a superestrutura é produtiva e constitutiva do real: esse, para estar presente, tem que ter sentido e existir simbolicamente.

FM | Há pouco conversávamos sobre uma declaração de Breton, de 1928: *Acuso os pederastas de proporem à tolerância humana uma carência mental e moral que busca erigir-se em sistema, paralisando todas as empresas que respeito.* Na ocasião me dizias que havia nele esse lado moralista, que o levava a dizer algumas coisas desnecessárias. Lembro que Artaud comentou que o Surrealismo *teve uma obsessão de nobreza, uma ideia fixa de pureza.* Mencionou ainda uma constância na expressão surrealista: a exasperação. Nos anos 1960 estive vinculado diretamente ao Surrealismo. Como se dava a convivência de vocês com essa *ideia fixa de pureza*? Indago isto pensando também em teu convívio com a *Beat generation*, onde a exasperação não conduzia a moralismos dessa mesma ordem.

CW | Lembro-me de uma discussão entre Piva e Sergio Lima, em 1964, que durou uma viagem de São Paulo a Nova Friburgo, onde fomos participar de manifestações artísticas promovidas por um grupo de tendência anarquista de Cataguazes, e acabamos todos, ao terceiro dia, na delegacia local (ainda não havia *happening*, intervenção, *performance*...). Discussão, justamente, a propósito de restrições a homossexualismo e idealização da mulher por Breton, inaceitáveis, notoriamente, para Piva.

Agora, idiossincrasias de Breton à parte, há uma questão que merece exame, a do signo ascendente, tão importante para ele que se tornou título de um de seus livros de poesia, *Signe Ascendant*. É tema de um ensaio, publicado na coletânea *La Clé des Champs*. Octavio Paz a comenta e utiliza, de modo inteligente, em *Conjunções e Disjunções*, como fundamento de sua dialética entre a cara e o cu. Resumindo, através do exemplo de Bashô, utilizado por Breton e por Paz: uma pimenta ganhar asas e transformar-se em libélula é signo ascendente, algo que sobe; a libélula perder as asas e virar pimenta é signo descendente. Não só nesse ensaio, mas no Surrealismo todo, há, então, uma defesa do signo ascendente, da sublimação, e uma desconfiança com relação à dessublimação, que pode ser limitadora, excludente. As polêmicas de Breton com Bataille e com Artaud, autores bem escatológicos, não são circunstanciais, a meu ver, porém ligadas a questões de fundo, por mais que os três, Breton, Bataille e Artaud, façam parte da mesma configuração cultural, da mesma revolução neorromântica. Daí, também, em Breton, Péret, Éluard, a idealização da mulher, o elogio do amor sublime, único, e a ambiguidade quanto à libertinagem, deboche e perversão, vistos com simpatia ou entusiasmo, mas quando sob forma de humor negro, de algo que nega a si mesmo. Tanto é, que em seu livro de entrevistas, *Entrétiens*, Breton faz o elogio de Sade, mas de modo esquisito: dialeticamente, é um *sol negro*: o desregramento seria o pano de fundo destacando mais ainda a claridade do amor sublime (será que estou citando corretamente? – o sentido é esse, tenho certeza).

Uma perspectiva dessas acaba deixando à margem, redundando em sua importância, a linhagem herética, subterrânea, neopagã, subversiva dentro da cultura ocidental, cujo início está nos gnósticos licenciosos dos primeiros séculos da nossa era, e cujas expressões são, entre outros, Sade e, de modo consciente, Bataille (que se via como continuador do gnosticismo licencioso). Penso que na geração Beat a relação entre amor sublime, de um lado, e deboche, sacanagem, farra, libertinagem, de outro, está melhor resolvida. Trato disso em meu prefácio para essa nova edição de Ginsberg. Também não há essa ordenação de signos. Talvez advenha daí a discussão Beat vs. Surrealismo, da qual presenciei um dos momentos, conforme relatei acima (devia ter perguntado a Ginsberg, já que me corrija com ele, por que, em suas estadas em Paris, foi conversar com Tzara e Michaux, e, aparentemente, não teve interesse em conhecer Breton e o grupo surrealista – pena, ter deixado passar a oportunidade de esclarecer isso).

FM | Dizes que até mesmo algumas vozes do academicismo destacam a contribuição poética de Allen Ginsberg, situando-o não como inovador, mas como *continuador de uma tradição*. Entre eles mencionas o Harold Bloom. Nas 550 páginas que compõem seu *O Cânone Ocidental*, encontramos apenas duas referências ao poeta estadunidense (*Ginsberg e outros rebeldes profissionais*, e *Allen Ginsberg deriva mais de Henry Miller que de Whitman*), ao passo em que não é incluído naquela lista final de principais autores, dentro do que Bloom catalogou como *era*

do caos. Octavio Paz, sim, o insere em uma tradição, porém o faz em um texto impreciso, onde nos dá a entender que a poesia dos anos 1960 na América Hispânica é uma diluição das duas gerações anteriores, ao mesmo tempo em que uma repetição de Charles Olson ou Allen Ginsberg, isto sem dar nome a esses poetas supostamente diluidores. Então gostaria de maior precisão nessa correlação entre vanguarda e tradição no que diz respeito à poética de Ginsberg.

CW | Li um artigo de Harold Bloom, publicado em 1998 na *Folha de São Paulo*, sobre Ginsberg. Reconhecia qualidades em *Uivo* e *Kaddish*. Observava que uma das fontes de *Uivo* é o poeta barroco inglês Christopher Smart. Grande descoberta, já que o próprio Ginsberg disse isso e publicou *Jubilate Agno* de Smart como uma de suas fontes, na edição comentada de *Uivo*. Uma das restrições que Bloom fez a Ginsberg foi ser influenciado por Pound – alguém afirmar uma coisa dessas obriga a dar o assunto por encerrado, deixar para lá, diante da cega insistência do academicismo norte-americano em não reconhecê-lo. Acho brilhantes as análises que Ginsberg faz da prosódia em Pound. Enfim, nesse artigo Bloom estava chutando, ditando regras de modo superficial.

FM | A uma distância de praticamente um século e meio da publicação original de *Cantos de Maldoror*, Lautréamont sempre cumpriu na cultura brasileira a fatia obscura do mito, ou seja, a larga referência aliada ao parco conhecimento. Dezesete anos após a primeira edição de tua tradução deste livro (São Paulo: Vertente, 1970), nos chega agora a edição da *Obra Completa*, precedida de lúcido e extenso estudo introdutório. Quem foi mesmo o uruguaio Isidore Ducasse?

CW | Fiz 50 páginas de prefácio a *Lautréamont – Obra Completa*, tentando avançar nessa questão, quem foi Isidore Ducasse. Voltarei ao assunto, escreverei mais sobre Ducasse-Lautréamont. A bem da síntese, transcrevo um trecho de um dos últimos artigos de Marcos Faerman, publicado no jornal *O Escritor*, sobre *Lautréamont – Obra Completa: Como Arthur Rimbaud, Artaud ou Breton, o Conde é um dos signos da aventura literária – um inventor, na insuperada classificação de Ezra Pound. Mais do que outros personagens criadores da literatura contemporânea, Lautréamont (ou Ducasse? ou Maldoror?) dilui em termos absolutos a sua existência no plano da literatura. Seu livro é um jogo de amarelinha de construções e estruturas literárias. Um brinquedo nas mãos de um rapazinho que cultiva – no universo simbólico – tudo o que lhe parece mais inadequado aos bons costumes, à ordem, à moral...*

FM | Entre os célebres prefaciadores de Lautréamont encontram-se Remy de Gourmont, Léon Bloy, André Breton, Roger Caillois, Maurice Blanchot e Gaston Bachelard. Do susto provocado em Bloy, considerado por Mario Cesariny o primeiro lobo mau da bibliografia ducassiana à descoberta de um dinamizador arcangélico

consignada por Julien Gracq, nos deparamos quase sempre com uma leitura algo prejudicada pelo excesso de assombro diante do autor estudado. O que este teu alentado prefácio pode acrescentar ao entendimento da obra de Lautréamont?

CW | Reexamino essa bibliografia básica. Analiso em detalhe a sua coerência na negação, algo como sua coerência na incoerência radical. Examinoo como homem do seu tempo. Insinuo que pode ter-se suicidado, ao examinar *Poesias II* como suicídio simbólico, entre outras hipóteses sobre a pessoa Isidore Ducasse. Agora, a bibliografia sobre Lautréamont é gigantesca. São sites na internet, *Cahiers Lautréamont*, megaensaios, hipermonografias. Até que ponto acrescentei algo, é difícil dizer.

FM | Nos anos 1970 se publicou em Buenos Aires uma edição das *Obras Completas* de Lautréamont, com estudo preliminar, tradução e notas de Aldo Pellegrini, o poeta responsável pela formação do primeiro grupo surrealista no continente americano e também tradutor de Antonin Artaud. Sendo Lautréamont um francófono, a exemplo do também uruguaio Jules Laforgue, qual a primeira edição americana de sua obra e que impacto provocou?

CW | A primeira tradução completa em espanhol dos *Cantos de Maldoror*, que circulou na América Hispânica, é de 1925, de Julio Gómez de la Serna, irmão do vanguardista Ramón Gómez de la Serna, que escreveu aquele prefácio em que transforma Ducasse em personagem imaginário. Antes, desde Rubén Darío, ainda no século XIX, Lautréamont circulava no universo de língua espanhola, mas no original. Sua influência na geração espanhola de 27, e, por decorrência, nas vanguardas ibero-americanas, foi colossal. Nossos modernistas o citavam, mas o haviam lido em francês. Em português, a primeira tradução completa deve ser a minha, de 1970. A tradução do argentino Aldo Pellegrini, dos *Cantos de Maldoror* e de *Poesias*, é importante; mas me parece normalizar um pouco o texto, ao endireitar algumas ordens inversas, torná-lo menos arcaico, grandiloquente, mais coloquial. Fui na direção oposta, e procurei acompanhar Lautréamont no exagero retórico.

FM | Disse Aimé Césaire que Lautréamont foi o primeiro poeta *a compreender que a poesia começa com o excesso*. É curioso observar que, em *O Cânone Ocidental*, Harold Bloom não menciona uma só vez Lautréamont, deixando patente sua nenhuma relevância do ponto de vista canônico. Independente do fato de haver ali outras ausências questionáveis, diria que a importância de Lautréamont se resumiria ao que o próprio Bloom chama de *ansiedade da influência*?

CW | Bloom me parece corresponder ao neorretrô na crítica. Essa história de cânone é uma tentativa de reintroduzir o bom comportamento na literatura,

querer que nos prosternemos diante dos modelos. Angústia da influência é bobagem, decalque do *Totem e Tabu* de Freud feito para equiparar vanguardas e movimentos de ruptura à horda selvagem freudiana, invenção e instauração do novo reduzidos a parricídio simbólico, vanguardistas como neuróticos, Édipos mal-resolvidos.

FM | Outro crítico, a espanhola Fátima Gutiérrez, observa que o tema da *santidade do crime*, tocado logo no primeiro dos *Cantos de Maldoror*, na verdade define a obra como um todo, onde a perversão é abordada em um espectro amplo. Em ensaio justamente sobre a perversão, nos lembra Marcel Schwob que *o ponto de partida moral do homem é o egoísmo*. Em que sentido exato radica a transgressão da obra de Lautréamont?

CW | Nesse sentido, mesmo. Em meu prefácio, insisto em que se trata de obra perversa, mais que paródica. A proclamação da *santidade do crime* é uma metáfora da transgressão em todos os níveis, do todo aos detalhes. Marcel Schwob, escritor de formação ocultista e gnóstica, foi amigo e interlocutor de Jarry, por sua vez o primeiro lautréamontiano consciente, que não só entendeu Lautréamont, mas percebeu como era possível escrever daquele jeito.

FM | No plano ainda de uma rebelião poética, Bachelard observou muito bem o aspecto blasfematório da poesia de Lautréamont. Para situar melhor o leitor, poderias falar um pouco da relação deste poeta com seus pares, tanto europeus (Mallarmé, Rimbaud) como hispano-americanos (Rubén Darío, Ramón López Velarde, Julio Herrera y Reissig)?

CW | Rimbaud e Lautréamont nunca se conheceram. Mallarmé deve ter lido *Maldoror* já na década de 90, através dos simbolistas belgas que o redescobriram. Mas os três fazem parte da mesma configuração revolucionária, de superação dialética do Romantismo, do Esteticismo e do próprio Simbolismo, negados e ao mesmo tempo radicalizados.

Desde aquela época, Lautréamont impressionou a autores de língua espanhola, a começar por Rubén Darío. Observo que não dá para falar dessas literaturas ibero-americanas em si, isoladamente, sem lembrar seu extremo cosmopolitismo, o trânsito e as estadas de todos esses autores, até os mais regionalistas, pela Europa, especialmente Espanha e França. Fechar-se em sua província é coisa de brasileiro. Lautréamont nunca precisou chegar aos países hispano-americanos, pois, antes disso, seus autores já haviam chegado a ele.

FM | Tristan Tzara refere-se a Lautréamont como autor cuja poesia *parece haver superado a fase de atividade do espírito para chegar a ser verdadeiramente uma ditadura do espírito*. Na segunda metade do século XX, com a entrada em cena da

massificação cultural, o sentido da grande recusa em que implicava o Surrealismo, cedeu lugar a uma burocratização do *bund*, registrando-se um declínio daquilo que o Mario Cesariny chama de *espírito de seita*. Se é verdade, como afirmou Aldo Pellegrini, que a poesia *tem uma porta hermeticamente fechada para os imbecis*, o que se passa hoje com a poesia em um mundo definitivamente tomado por frivolidades?

CW | Na metade do século XIX, Baudelaire havia percebido e mostrado claramente que existia massificação. Termos como *indústria cultural* são mais recentes, mas então já havia lojas enormes cheias de gente, jornais que todo mundo lia, livros que se vendiam em larga escala, espetáculos que atraíam multidões. Mesmo com a substituição do megafone pela amplificação eletrônica, do telégrafo pela *net*, o confronto entre poesia e mediocridade continua fundamentalmente o mesmo.

FM | Situações temáticas como a fascinação pelo fracasso, o elogio da prostituição e da homossexualidade, a mulher fatal e a renúncia do amor, definem, mais do que um decadente gosto pelo escândalo, como alguns críticos apontam, uma discórdia fulminante diante dos padrões morais de seu tempo. Abolida toda espécie de refutação da moral estabelecida, que valores assumem a transgressão e o escândalo, em nossa sociedade finissecular?

CW | Em palestras, leituras e encenações teatrais de Lautréamont, reparei na consternação de alguns dos circunstantes, diante de algumas coisas que são até corriqueiras, noticiário de jornais, e outras flagrantemente impossíveis, como a história da fêmea do tubarão. Trechos de *Maldoror* ainda podem espantar e até chocar. Ainda bem. O que impressiona, obviamente, não é o objeto da narrativa, mas a exacerbação simbólica, o delírio. Felizmente, resta muito escândalo a ser provocado, muito a ser transgredido.

Quem disse que a moral estabelecida e sua refutação foram abolidas? Em 1988, *Uivo* de Ginsberg podia ser lido no rádio, nos Estados Unidos, só da meia noite às 6 da manhã. Na mesma época, aqui, a Rádio Cultura recebeu uma advertência do Dentel, Ministério das Comunicações, por causa de umas poucas coisas a mais que Piva falou em um programa de entrevistas de Maria Rita Kehl. A exposição de Maplethorpe, em 95, acusada de pornográfica, provocou corte de verbas do National Endowment for Arts. Na mesma época, tivemos um episódio semelhante com uma exposição de Nelson Leiner na Funarte do Rio, objeto de um processo por suposta pedofilia – como se figuras em quadros pudessem fazer sexo! E o episódio, em 97, da proibição de grupos musicais que estariam incentivando o consumo da maconha? Ainda pretendo voltar a essas confusões entre símbolos e acontecimentos reais, à esquizofrenia da censura e da repressão.

Não nos iludamos: eles estão aí, à espreita, aguardando o momento de intervir para retomar o controle da situação...

FM | Há uma prática corrente na publicação de antologias da poesia brasileira que é o deslocamento do eixo central, que deveria ser a própria poesia, para atender a tendências de toda ordem, gerando uma leitura desfocada, algo criminosa, de nossa produção literária. Casos assim verificamos nas publicações mais recentes: Pedro Lyra inventando uma Geração de 60 com enfoque puramente acadêmico, de catalogação geracional; Nelson Ascher e Régis Bonvicino reduzindo a poesia brasileira a um desdobramento do Concretismo; e mais recentemente a segunda dose de equívoco da Heloísa Buarque de Hollanda. Além disto, há aquela leviandade típica de aventureiros como Assis Brasil, mapeando o Brasil pelo ângulo da quantidade em oposição à qualidade, em uma leitura completamente despida de valoração crítica. A publicação de todos esses livros ao menos prova uma coisa: que há mercado para tanto. Então por que não se realizar um trabalho sério de reflexão sobre nossa produção literária?

CW | Escrevi um artigo extenso sobre antologias, na revista *Cult* de abril de 99. Há dificuldade, neste momento, em especificar tendências e movimentos. O valor poético parece estar sendo substituído por outra coisa, que não se sabe bem o que é. Quanto às antologias, gosto daquela de Massi, acho-a original. Lyra fez algo ambicioso, um trabalho de fôlego, objeto das críticas que se sabe, por esticar a década de 1960, traçar limites vagos, dissociar *geração* de movimento literário. Mas sua antologia contém informação, apresenta bem seus poetas, coisa que poucos fazem. Quanto à de Ascher e Bonvicino, até que é bem menos eufórica e excedente do que aquelas do Concretismo propriamente dito, décadas atrás. Heloísa é uma professora de literatura que raciocina como socióloga; dá a impressão, a julgar por sua última antologia, de haver entrado em um grave surto de pós-modernidade.

O panorama da poesia brasileira é complexo, muita gente escrevendo de modos diversos. Temos superexposição de alguns autores, obliteração de outros. Há pouco, toda vez que ligava o televisor, aparecia na tela o Waly Salomão. Nada contra, mas outros poetas da mesma *geração*, com características afins, poderiam receber a mesma atenção. Agora, por ordem nisso? – Santo Deus, não vejo como... Iniciativas setoriais, resgate da Dora Ferreira da Silva pelo próximo *Azougue*, do Sebastião Nunes pela *Medusa*, mais o que você anda fazendo, talvez apontem caminhos.

FM | Falas do absurdo que é a *pouca atenção da crítica e a pouca quantidade de estudos sobre poetas como Piva, Affonso Henriques, Rodrigo de Haro, entre outros*. A teu ver, quem faz crítica literária consistente neste país, e em razão de que acreditas que um poeta como Roberto Piva jamais tenha sido comentado com seriedade por

essa crítica? Como aplicar esse raciocínio a poetas como José Santiago Naud e Sérgio Lima, e até mesmo outros de gerações anteriores, a exemplo de Dora Ferreira da Silva e José Alcides Pinto, para ficarmos apenas entre os vivos?

CW | Ainda não conheço a poesia do Naud.²⁵⁸ Você me mandaria livros dele? Ou pediria para ele, ou o editor dele me mandarem? Mas tem mais. Você conhece a poesia do Pedro Garcia? Catarinense do Rio de Janeiro, conheci-o através do Rodrigo de Haro (outro da lista dos que etc.), e me parece extremamente consistente, com vários livros publicados. Talvez por não estar aí para badalação literária, ninguém fala nele. Já fiz, em outros lugares, listas de poetas que tinham que ser mais divulgados, comentados e discutidos. Age de Carvalho, por exemplo, quando saiu o livro dele, escrevi que estava começando onde João Cabral havia parado. Será que residir em Viena (reside em Viena) influi na quantidade de boquiabertos diante de sua obra? Se for isso, então, viva o provincianismo!

Crítica literária e pesquisa acadêmica são regidas, hoje, pelas mesmas normas e cacoetes da burocracia dos órgãos públicos: medo de arriscar, preguiça, tendência a rolar com a barriga, a eximir-se de responsabilidades, preferir pratos feitos, *releases* mastigados, *portfolios* preparados por agentes e corporações do setor, repetição ritualística das mesmas pautas. O registro sistemático de novos poetas nunca foi dessas maravilhas; mas, por essa razão, vem piorando.

FM | Ao contrário do México, onde a subvenção estatal para a publicação de revistas literárias é já uma tradição, aqui a figura do Estado-editor manifesta-se apenas no tocante à sua própria revista, no caso, a *Poesia Sempre*. Também no México e na Colômbia, por exemplo, verifica-se a sistematização de edições críticas e obras completas dos principais valores literários de cada país, o que é distinto desses programas de edições oriundo de convênio entre Biblioteca Nacional e Universidade Mogi das Cruzes. Além disto, temos algumas iniciativas isoladas, as chamadas leis estaduais de incentivo à cultura, que não cumprem com o real papel, não estabelecendo ação conjunta entre produção e distribuição. Como acredita que o Estado deva se portar no tocante ao assunto?

CW | Aqui você toca em um grave problema de política cultural. Talvez, o nó da questão. Acho que, para cada exemplar de *Poesia Sempre*, tinham que destinar uma verba no mínimo equivalente para iniciativas como as revistas do Guido de Uberaba (*Dimensão*), da Jurema de Santo André (*Cigarra*), do Sérgio da Barra Funda (*Azougue*), do Ricardo & Rodrigo de Curitiba (*Medusa*), e tantas outras. E por aí,

²⁵⁸ Após a entrevista, foram publicados dois volumes, I (2008) e II (2011) da poesia quase completa de José Santiago Naud (1930-2020), *Fábrica de ritos* (Brasília: Thesaurus), que conta com estudo introdutório de Floriano Martins, “Um outro nome do mistério – Sobre a poesia de JSN”.

através dos periódicos, que poesia e crítica respiram. No início do século, em lados opostos do Canal da Mancha, Pound e Breton faziam com que a literatura se movesse, através de revistas, veículo do melhor da criação e da crítica naquele momento. Esse é um dos muitos exemplos de como o periodismo cultural pode ser decisivo, definidor de movimentos e tendências. Pela dificuldade econômica, hoje, desse tipo de iniciativa, devia ser prioridade da administração cultural pública.

Temos alguns mecanismos de subvenção para espetáculos, teatro e cinema, e entendo que poderia haver mais ainda. Porém, considerando que palavra é mediação fundamental, constitutiva da cultura, deveria haver mecanismos equivalentes, no mínimo, em favor da circulação do livro, da literatura, de ideias. Fala-se (com razão) da importância da educação – pois bem; favorecer a palavra escrita faria, rapidamente, subir o nível educacional. Francamente, acho que a quantidade e qualidade do investimento nesse campo (livro e literatura) podem ser definidoras do futuro deste país. A inteligência não pode continuar entregue apenas ao miserabilíssimo oficial e à burocracia das corporações privadas, sob risco de agravar mais ainda o quadro que temos denunciado. Essa, para mim, é uma grande questão política, da qual a sociedade deve ser sensibilizada.

Armando Romero²⁵⁹

2006, PRIMEIRO ENCONTRO

FM | Eu estava lendo um poema enigmático de Oliverio Girondo, em que ele pergunta sobre um suspeito *eu* (*ele, outro*) desconfiado que o busca em vão, sem nunca encontrá-lo, mas que fica esperando. Começamos então o nosso diálogo com essa figura suspeita, o *outro* que todos procuramos, através da poesia. Quem é o interlocutor que procuras?

AR | Acho que a poesia é o sonho lindo e assustador de encontrar uma alma gêmea ao virar da esquina. Mas somos esse *outro*, ou somos *outro*, como queria Rimbaud? Esta pergunta é bonita porque não tem resposta, embora não seja uma pergunta retórica. Move-se nas aporias do mistério. Onde o óbvio se evapora para criar uma realidade diferente, pois nunca saberemos se ao virar a esquina vamos encontrar o *outro* ou a nós mesmos. O surrealismo, que acredito ser a maior tentativa da razão de compreender esses abismos, vê a imagem transformada em corpo ao virar a esquina e a descreve como uma beleza convulsiva. Um monge Zen jogaria um sapato pela janela, sem se importar se atingiria ou não o gato. Estou lá, esperando alguém jogar o sapato pela janela.

FM | Vários surrealistas repetiam aquela máxima de que a poesia está em *outro lugar*. No final de um poema, indagas: *Onde está então o poema / o olhar para dentro?* Se houver *outro lugar*, onde ele está? Poesia e poema, ação e objeto, distinguem-se ou não? Onde eles estão?

AR | Se há uma resposta para esta tua imensa pergunta, ela está nas próprias palavras e entre elas. Te referes ao poema “Devino misterio” de meu livro *Hagion Oros*, que é construído na forma de versos emparelhados onde perguntas quase retóricas, plantadas na feitura do poema, encontram como resposta uma imagem simples da realidade. Mas em sua passagem abrem caminho para a última questão que recai sobre o leitor quase como um enigma e um desafio, colocando-o diante do mesmo desafio que o orador lírico sente ao se deparar com o dilema de transformar aquela realidade externa em uma realidade interna, o que não nos leva ao pensamento, à reflexão, mas àquele *outro lugar* que os surrealistas apontam. Então o poema está onde está a poesia, como aquela imagem que se

²⁵⁹ Armando Romero (Colômbia, 1944). Poeta, ensayista y narrador. Autor de *Un día entre las cruces* (1995), *La piel por la piel* (1997) e *Lenguas de Juego – Divertimentos sobre temas conocidos* (1998).

concretiza na atividade religiosa. É por isso que este poema não se chama “Mistério Divino”, mas sim “Devino misterio”, porque não fala de um fato consumado, que é um fim em si mesmo, mas de um processo, de um devir. A resposta para tua pergunta está então nas palavras, porque são elas que constroem o poema, mas também está entre as palavras, naquele *outro lugar* de que falamos.

FM | No prólogo da antologia *A vista del tiempo* (2005), dizes que *narração e poesia, falando de sua forma em verso, sempre estiveram intimamente ligadas*. Há uma questão essencialmente técnica sobre a qual não hesito em perguntar: já te ocorreu que um poema originalmente arranjado em prosa poderia crescer arranjando-o em versos, ou vice-versa? Como finalmente lidas com o problema?

AR | O que dizes é muito importante para mim e às vezes não encontra uma solução clara. Por exemplo, há um poema em prosa meu em meu livro *Las combinaciones debidas* intitulado “De los asesinos”. Este poema, escrito em prosa e dividido em 5 partes, foi publicado em prosa e verso. Existe até uma tradução em inglês em verso. A decisão a este respeito foi arbitrária, por parte dos editores ou tradutores, mas não me opus porque considero que o poema funciona nos dois sentidos. Acho que muitos dos meus poemas, dos meus contos, puderam ver essa mudança, que abre duas portas de leitura e visão para um mesmo poema. Ora, isso também funciona nos meus poemas em prosa, e não apenas nos líricos, mas também nos narrativos, embora na verdade eu tenha que decidir por uma única entrada no poema, seja em verso ou em prosa, quando vou publicar o poema ou conto.

FM | Em algumas notas valiosas sobre a tua poesia, Juan Calzadilla escreveu: *A prosa ao serviço do poema leva-o a uma condensação extremamente elíptica, por vezes de natureza surreal ou automática, cuja concisão, não estando ao serviço do linear, é a mesma que busca o uso do verso livre*. Achas que esse recurso elíptico pode ser entendido como uma ponte essencial entre a narrativa e o lírico em tua obra?

AR | Sim, é verdade e esclarece o que te disse na resposta anterior. Talvez seja porque começo a criação dos meus poemas ou histórias poéticas a partir de um ponto obscuro, iluminado apenas por algumas palavras-chave que surgiram de pinceladas soltas na página, nem mesmo esboços, mas linhas de encontros de palavras, muitas vezes nem sequer formando uma frase. Não parto de um tema preconcebido. O que aquele poema ou história vai narrar, se as palavras me levam a algo narrativo, é feito esfregando essas palavras e fazendo-as soltar outras palavras que têm dentro, que vão dar forma ao texto. Muitas vezes há fios soltos, pedaços que um bom podador poderia facilmente eliminar, mas insisto em deixá-los ali como exemplos da imperfeição de meu método. Embora o admire muito, e

mais ainda, sempre o defenda como um grande poeta, sinto-me no extremo oposto de Borges, pois o seu labirinto textual e emocional funciona com a precisão de um relógio e o meu com a arbitrariedade de alguém que olha para o céu para ver que horas são.

FM | Como ingressas no Nadaísmo?

AR | Foi uma entrada lenta, tão lenta que ainda não sei se estou apenas entrando. Desde criança desenvolvi um amor louco pelas palavras, não só na sua relação com os sons e os silêncios, mas como parte integrante do ser, e por isso senti-me um homem de palavras, talvez na mesma medida que os outros se sentem homens de palavras, edifícios, elementos químicos, números, dinheiro. E isso me levou a conhecer, por acaso, os poetas nadaístas de Cali. Jotamario Arbeláez morava no Bairro Obrero, a poucos quarteirões da minha casa. Mas também conheci Jaime Jaramillo Escobar, que naquela época andava sobre as duas pernas do seu pseudônimo, X-504; a Alfredo Sánchez, que dirigiu *Esquirla*. Eu era muito mais jovem do que quase todos eles, então ouvia mais do que pregava. E um dia apareci diante de Alfredo Sánchez com uma prosa quebrada que chamei de *Diario*, e consegui que ele publicasse em *Esquirla*. Acho que a partir daquele momento alguns nadaístas me viram como um deles; era o ano de 1961. O nadaísmo era um grupo bastante fechado quando se consolidou como grupo literário, embora não tanto para Gonzalo Arango ou Jotamario, mas para Elmo Valencia ou Eduardo Escobar. Este fato de ser um movimento aberto e fechado ao mesmo tempo reflete muito da sociedade colombiana.

FM | Tu mesmo afirmaa que há uma afinidade, em teu primeiro livro, *El poeta de vidrio* (1976), com o que chamas de *experimentação metafórica próxima do Surrealismo*. Lembro-me de um ensaio de Peter P. Rohde sobre Henry Miller, publicado na revista argentina *Eco Contemporáneo*, no qual ele dizia: *Os surrealistas são demasiado intelectuais e demasiado chatos, de acordo com o gosto de Miller. Eles não vivem a vida de modo perigosamente suficiente. Eles esperam por um milagre, não fazem nada para produzi-lo. Falam em inaugurar uma desintegração geral, mas vivem como burgueses. Alguns deles cometeram suicídio, mas, até agora, nenhum deles matou um tirano. Eles acreditam em uma revolução, mas carecem da menor centelha de rebelião*. Em que aspecto os nadaístas reconheceram alguma familiaridade com o surrealismo?

AR | Não, não concordo com o que Rohde diz sobre os surrealistas. Miller era um lindo rebelde, mas não acho que ele tenha comido a mãe em pedaços, que eu saiba. Ninguém pode julgar tão levemente a obra poética e a vida dos outros, especialmente quando se trata de homens e mulheres que deixaram a pele e a alma em seus poemas e pinturas. Se a vida me ensinou alguma coisa, foi a ser humilde quando se trata de estar na poesia dos outros. Poetas ruins não são

poetas e isso é tudo. Ora, embora o Surrealismo tenha alcançado todos os poetas nadaístas através das suas leituras, nem todos incorporaram a imagem surreal nos seus poemas, ou enfrentaram o seu trabalho poético com os perigos do acaso fortuito. Acho que os únicos que viram isso de frente e se identificaram com o Surrealismo foram Jotamario, Darío Lemos, de certa forma Alberto Escobar, e eu. Explico: Jaime Jaramillo Escobar foi e continua sendo um grande leitor de Rimbaud, Lautréamont, Blake, Lewis Carroll, mas não vejo nele a mão tutelar dos surrealistas. Não sei se isso se deve à presença fundamental da mulher no Surrealismo no triunvirato do amor, da liberdade e da poesia, já que se trata de uma poetisa homossexual, ou simplesmente à falta de afinidade pela poesia surreal. Gonzalo Arango sempre levou o poema a uma imagem direta em relação ao meio envolvente, seja ele o amor, a política, a sociedade etc., mas não recorreu à imagem surrealista. Da mesma forma, Eduardo Escobar. Amilkar Osorio frequentava um lirismo cultista e barroco. Porém, e acredito que isso seja fundamental, a liberdade de ação que o Surrealismo trouxe ao fazer da poesia uma arma de jogo e uma arma de fogo para atacar o horror criado pela sociedade burguesa, foi totalmente abraçada pelo Nadaísmo, movimento que tentou combater a violência colombiana com a violência das palavras e da poesia.

FM | Eu não acredito nesse aspecto que mencionas em relação a Jaime Jaramillo Escobar, porque o peruano César Moro era homossexual e sua poesia é uma das mais intensamente surrealistas que conhecemos. Existe uma família clássica de homossexualidade velada que inclui poetas como José Lezama Lima e Xavier Villaurrutia, por exemplo. Porém, a homossexualidade de Federico García Lorca não impediu aquele maravilhoso transbordamento de imagens em um livro como *Poeta em Nova York*. De qualquer forma, é curioso observar esse preconceito interno do Surrealismo – Breton multiplicado em falsos moralismos, sem falar na sua miopia em relação à música e à narrativa, por exemplo – e a sua continuidade na América.

AR | Sim, tens razão no caso de Moro, um poeta maravilhoso não só no que diz respeito ao poema em si como texto, mas também na sua relação com as paixões amorosas. Todos lemos aquele poema inesquecível, “Carta de Amor”, que Westphalen tão bem traduziu. Mas a atitude de Breton, tão fechado à visão do amor como produto da união livre entre homem e mulher, certamente assustou alguns poetas homossexuais. Agora, no caso nadaísta, penso que também deveria ser mencionado que os poetas mais antigos, incluindo Jaramillo Escobar e Gonzalo Arango, chegaram ao movimento com uma escola que ainda carregava certos tons da poesia popular colombiana, ou de poetas que se tornaram populares pelo gosto massivo. Isso é resultado do caráter autodidata de alguns deles e de uma formação próxima do mundo camponês, e não tanto do mundo urbano. Muitos fatores podem ser considerados, mas em última análise o

Surrealismo como método, como forma de fazer literatura, não foi completamente aceito por uma parte significativa do Nadaísmo.

FM | Há um poema teu que começa com esta declaração cativante: *Não se pode ser sempre cara ou coroa ao mesmo tempo e depois dizer que a fortuna se mede pelos abismos.* De alguma forma voltamos ao tema discutido acima. Farei então uma pergunta cômica, sim, não a evitarei: Como medes tua fortuna poética? Claro que me refiro aos cordões umbilicais e suas rupturas, deslocamentos imprevisíveis, idas e vindas, decepções etc.

AR | Embora eu possa ser um pouco presunçoso nisso, acho que aquela frase inicial deste poema em prosa fala bem da minha filiação ao Surrealismo, onde as palavras parecem nos levar a um discurso claro e transparente, mas de forma surpreendente se distorcem entre si e escondem seu significado como uma frase. É aqui que acredito que o barroco clássico espanhol se funde com as premissas do romantismo que nos conduzem ao Surrealismo. Para mim, a poesia, assim como a vida, é algo que deve fluir constantemente, estar em movimento. É por isso que os meus cordões umbilicais estão ligados àqueles poetas viajantes que desenharam o mapa de uma geografia onde a imaginação voa com a realidade: Cendrars, Joyce, Michaux, Lowry são nomes que sempre me acompanham. Mas sou também dedicado a três peregrinos imóveis: Proust, Kafka, Lezama.

Falar de rompimentos, de afastamentos, me leva a reconsiderar o fato de que com o passar dos anos meu carinho por Octavio Paz, que foi fundamental em meus anos de formação, esfriou a ponto de não me identificar mais com ele, talvez apenas com a sua prosa ensaística, e isso apenas com alguns livros. Pelo contrário, Neruda, que odiei desde o nascimento, passa a ocupar uma posição de respeito e admiração pelas suas *Residencias* ou por alguns poemas do *Canto General*. O poeta Juan Sánchez Peláez, a quem um dia falei destas coisas, disse-me que o meu cérebro tinha amolecido. Porém, no final da vida, concordou comigo que a obra poética de Paz não se sustentava na dimensão que ele e os seus contemporâneos sempre lhe deram.

FM | O mexicano Eduardo Lizalde observa, em entrevista, que *a palavra é multivocal, não unívoca, como assumimos quando dissemos que a poesia deveria ter um significado universalmente comunicável, como uma crítica à dispersão e à anarquia que ocorre após o Surrealismo, e ao facilismo da invenção de um gênero literário e poético que se espalhou pelo mundo e no México, de uma poesia que não significa nada.* Isso me lembra um trecho de uma entrevista que concedeste ao Arturo Gutiérrez Plaza, onde mencionas a importância dos vários grupos que surgiram na América na década de 1960, entre eles os Nadaístas, e então fizeste esta ressalva: *Sem dúvida que não pode falar de qualidade literária porque isso faz parte de outra análise.* Podemos hoje considerar as

possíveis ligações entre a sua reserva e esta referência crítica à *dispersão e à anarquia* feita por Lizalde?

AR | Todos concordamos com Lizalde que desde Homero até hoje a palavra é multivocal quando plantada na poesia. Se voltarmos a Neruda, vemos que o unívoco neste poeta faz má poesia, panfleto poético, propaganda política. O mesmo são aqueles tristes epígonos como Ernesto Cardenal e seu lamentável *Canto Cósmico*. Não entendo muito bem o que diz Lizalde sobre a *poesia que não significa nada*, e onde ele situa esse afastamento do surrealismo para a poesia latino-americana. Depois da década de 1960, os poetas latino-americanos desfrutaram da sorte de ampla liberdade para seguir os seus próprios caminhos, e muitos deles escolheram um caminho muito conservador e tradicionalista, tentando saltar sobre a força e a virulência das posições dos poetas rebeldes dos anos 1960, para resgatar mais uma vez uma tradição que foi semeada nos poetas logo após a vanguarda. Isso se faz sentir, com suas exceções, na poesia mexicana atual. Outros procuram levar a síntese poética à sua expressão máxima, e vão ao haicai, ao epigrama, e essa atitude inundou a América Latina nas décadas de 1970 e 1980. A corrente neobarroca trouxe uma onda ondulante e seu tremor ainda pode ser sentido. É interessante notar que os poetas da década de 1960 ainda estão plenamente ativos e as suas vozes são ouvidas com grande clareza. Penso que a ideia de generalizar alguns momentos da poesia latino-americana com qualificadores como *dispersão e anarquia* não nos leva a lugar nenhum.

FM | Estas inúmeras opções foram guiadas tanto pela expectativa utópica de mudança numa sociedade como pelo enclausuramento em um esoterismo precário. Mas algo que observas agora sempre me chamou a atenção: que os anos 1960 se tornaram uma década saltada. Um livro como *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, organizado por Saúl Sosnowski, dá um salto das revistas dos anos 1950 para as dos anos 1970, deixando de fora aventuras incontornáveis como *Eco contemporáneo* ou *El corno emplumado*, para citar apenas duas de importância inquestionável. Encontra alguma lógica nesse salto?

AR | Acredito que isso seja produto da nossa crítica literária, que assume posições parciais, acomodadas a interesses pessoais e estéticos. A negação do que aconteceu nos anos 1960 e em parte nos anos 1970, não apenas por parte dos críticos e de alguns poetas, é um erro crítico fundamental, e que vejo muito claramente nos acadêmicos latino-americanos na América do Norte. Se lês a *Antología de la Poesía Latinoamericana* de Julio Ortega, perceberás como esse crítico exclui os poetas dos anos 1960. *El corno emplumado* e *Eco contemporáneo* são revistas fundamentais para a compreensão dos desenvolvimentos poéticos na América Latina na segunda metade do século XX. Negar-lhes essa posição é manipular a

realidade literária para fins pessoais. Também pode ser ignorância, leviandade crítica, algo que não é muito raro no meio acadêmico.

FM | Peço que me fale um pouco sobre *Esquirla*.

AR | *Esquirla*, mais do que uma revista, era o suplemento literário de um jornal de Cali, e saía todos os domingos sob a direção de Alfredo Sánchez, que às vezes contava com a ajuda de Jotamario Arbeláez e Diego León Giraldo. A persistência de Alfredo Sánchez, e a gentileza do dono do jornal, garantiram que *Esquirla* permanecesse ativo por muitos anos, e serviu de referência para os jovens poetas que surgiam naquela época. Não só os poemas surrealistas retirados da antologia de Pellegrini foram republicados, mas os beatniks e muitos poetas latino-americanos e europeus foram publicados pela primeira vez na Colômbia. Traduzi a *Prosa del Transiberiano* de Cendrars com meu irmão, do inglês, porque não tínhamos a versão original em espanhol, e publicamos este maravilhoso poema em *Esquirla*, muito antes da tradução de Enrique Molina sair em espanhol. O diretor, Alfredo Sánchez, foi um dos grandes animadores do Nadaísmo e, embora não apareça majoritariamente nas antologias do grupo, isso se deve, em parte, ao fato de sua obra poética e em prosa não ter passado pelo crivo da crítica que manteve o Nadaísmo internamente. Ou seja, era amado como irmão, como amigo, mas não era considerado um bom escritor. Isto é lamentável porque no caso de um grupo literário outros valores deveriam ter sido considerados. Estou trabalhando em uma nova versão do meu longo ensaio histórico sobre o Nadaísmo e pretendo referir-me extensivamente ao seu caso pessoal.

FM | Pois bem, um dos poetas da geração *Mito*, Fernando Charry Lara, lembra que do Surrealismo eles foram atraídos sobretudo pela rebelião, pela paixão pela realidade, e acrescenta: *Queríamos conciliar a vigília e o sono, a consciência e o delírio. A precisão deve valer tanto quanto o mistério*. *Mito* é praticamente contemporâneo do Nadaísmo, tendo em vista que a revista do grupo surgiu em 1955, três anos antes das primeiras manifestações nadaístas. Conheço a tua agradável amizade com Álvaro Mutis, mas como se relacionaram as duas gerações?

AR | Tenho a imensa sorte de ter e continuar sendo amigo de Fernando Charry Lara e Álvaro Mutis, além de outros dois poetas próximos da revista *Mito*: Fernando Arbeláez e Rogelio Echavarría. Conheci Jorge Gaitán Durán em Cali pouco antes de sua morte, mas era muito jovem e não me atrevi a visitá-lo durante sua estada na cidade. Portanto, posso contar com detalhes precisos a relação que esses poetas estabelecem com o nadaísmo. Fernando Arbeláez sempre foi um poeta muito próximo do nadaísmo e teve grande simpatia pelo movimento, ao mesmo tempo que se distanciou dos poetas que formaram a *Geração sem nome* ou *Desencantada* que seguiu o nadaísmo na Colômbia. Esta mesma atitude, com

exceções como Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, Juan Manuel Roca, entre outros, foi encontrada em Charry Lara, com quem manteve laços de amizade durante anos. Rogelio Echavarría também foi e continua a ser um apoiante do movimento Nadaísta.

Quando conheci Álvaro Mutis no México em 1972, descobri que ele odiava o Nadaísmo sem saber muito sobre a obra dos poetas nadaístas. Fiz com que ele a conhecesse e sua atitude mudou radicalmente. Já em relação a Jorge Gaitán Durán devo lembrar que o último número de *Mito* é dedicado ao Nadaísmo, e que sua morte foi um golpe não só para a literatura colombiana e latino-americana em geral, mas para o movimento nadaísta, que via nele (eu entre eles) um poeta e um ativista literário fundamental para a nossa geração, e que um diálogo crítico criativo muito intenso se estabeleceria entre ele e Gonzalo Arango. Álvaro Mutis me contou um dia que sua morte foi a pior coisa que aconteceu ao Nadaísmo.

FM | Em um dos números da revista *Mito*, o próprio Charry Lara, embora considere *que acreditou com demasiada benevolência nas virtudes do automatismo*, destaca com lúcida visão crítica, relativamente ao Surrealismo, que *o fato de ter proposto a solução de problemas tão difíceis para o nosso atual estado de prisioneiros de todas as convenções, tendo destruído muitas sombras e mostrado o caminho para uma realidade que imaginamos mais autêntica, mostra-nos a sua verdadeira importância*. Isto confirma a honestidade intelectual de Charry Lara, por quem sempre senti grande admiração. Gostaria, no entanto, de voltar a um aspecto anterior, quando mencionaste as ligações entre o barroco clássico espanhol e o romantismo. Parece-me que é esta a ligação que estabelece uma distinção essencial entre o surrealismo na Europa e na América. A partir desse vínculo é possível compreender a grandeza da poesia de nomes como Aimé Césaire, César Moro, Enrique Molina, Francisco Madariaga, Juan Sánchez Peláez, Ludwig Zeller, e a tua poesia se insere com consistente intimidade nesta corrente. Esta leitura do Surrealismo interessa-me muito mais do que outra que poderia ser definida como mais devedora aos postulados europeus. Gostaria de saber a tua opinião sobre esta outra perspectiva de um surrealismo que na América se liberta de uma suposta ortodoxia europeia.

AR | Aqui estamos, creio eu, no centro de um dos problemas que a crítica ao Surrealismo na América Latina tem tido, crítica que não pôde e não foi capaz de ver as ligações que o Surrealismo na América Latina tem com o Barroco Espanhol, incluindo Cervantes também aqui, e a sua presença no romantismo, que de uma forma ou de outra tocará o surrealismo europeu. Assim, o barroco chega até nós diretamente através do modernismo latino-americano, em particular Darío, Lugones, Herrera y Reissig, e de poetas espanhóis como Machado, ou da geração de '27, Lorca, Aleixandre, Alberti, Cernuda, e, indiretamente através dos românticos europeus e de Mallarmé, que impactarão o Surrealismo como vemos

claramente nos livros de Anna Balakian. Isto estabelece a diferença, e aquela explosão que o Surrealismo alcançou na América Latina, que atinge não só os próprios poetas surrealistas, como estes que precisamente mencionas, mas poetas como Rosamel del Valle, Lezama Lima. A crítica que transpõe o surrealismo europeu para avaliar os chamados surrealistas latino-americanos é obtusa porque ignora o efeito que a tradição literária tem na construção do edifício poético latino-americano. Apesar do confronto com o Surrealismo, César Vallejo tem muitos pontos de diálogo com seus postulados, e muitos de seus poemas poderiam ser lidos sob as lentes surrealistas sem perder seu valor original.

FM | Outro tema curioso é a concepção de que, na América dos anos 1960, teria havido um atraso ou diluição do interesse pela vanguarda europeia, o que constituiria uma relação tardia. Agora, se pensarmos nas distinções estabelecidas até aqui, o correto seria falar de outra vanguarda. Concordas?

AR | Sim, é uma vanguarda que chega tarde, mas cujo valor ainda é muito importante. Esse é outro problema dos críticos que só pensam a partir do que leem, que nunca veem o quadro real das coisas porque não participam da realidade tal como é vivida ou foi vivida na América Latina nestes anos. Embora o surrealismo e os outros movimentos de vanguarda já estivessem cozinhados na Europa há anos, precisávamos daquele golpe de dados na mesa que abrisse novas portas ao acaso, à beleza e, de fato, ao confronto do poeta com a sua realidade interna e externa. E isto veio com força na década de 1960 e atingiu o seu efeito mais profundo em países onde a entrada dos bombardeamentos de vanguarda tinha sido negada. É o caso da Colômbia, Venezuela, Equador, para citar apenas alguns exemplos. Nadaísmo, El Techo de la Ballena, Tzántzicos foram movimentos de capitais para o desenvolvimento literário-social-político desses países. Posso dizer isso com muita precisão porque morei nos três países e conheci profundamente esses movimentos e seus poetas e escritores.

FM | Em entrevista que fiz com o poeta Harold Alvarado Tenório, ao tratar de uma possível relação entre *Mito* e *Nadaísmo*, ele destaca: *Os de Mito deixaram uma obra que indica como estávamos na iminência de entender o que seria a civilidade, mas seus esforços foram abortados pela Violência dos anos cinquenta, pelas suas mortes prematuras, físicas ou morais, e pelos filhos da Violência, os Nadaístas, expressão da mais atroz barbárie que o país viveu culturalmente e cujos desígnios foram concretizados na década de oitenta, com consequências desastrosas para a cultura falada e escrita. O Nadaísmo é o submundo da cultura, os Matracas do nosso tempo.* Naturalmente, a tua visão do assunto é muito diferente, e já me dirás em que ela exatamente difere. Mas antes peço que me digas se a opinião de Alvarado Tenório é uma manifestação isolada ou se talvez a

Geração Desencantada, à qual pertence, expressa uma rejeição comum ao Nadaísmo.

AR | É interessante que escritores e poetas da Colômbia de hoje, como Fernando Vallejo ou Harold Alvarado, critiquem a sociedade colombiana, e dentro dela o movimento Nadaísta, com atitude e fraseado semelhantes aos usados pelo movimento Nadaísta nos anos 1960 contra cultura oficial latino-americana. Agora, Alvarado Tenorio não critica o trabalho dos poetas nadaístas hoje, mas sim o fato histórico do nadaísmo. Isto é triste porque ao exercer a sua liberdade de poeta usufrui dos benefícios que o nadaísmo alcançou para a inteligência colombiana com o seu confronto com o conservadorismo ditatorial colombiano dos anos 1950 e 1960. O mesmo acontece com o poeta Juan Gustavo Cobo Borda, pelo menos na década de 1970, quando decidiu usar métodos nadaístas para sacralizar e dessacralizar a poesia colombiana anterior e denegrir o Nadaísmo. Cobo Borda modificaria a sua posição anos mais tarde.

Agora, na minha resposta anterior podes ver que falo com conhecimento íntimo da relação do Nadaísmo com Mito. Devo dizer que meu livro *Las palabras están en situación* continua a ser a leitura fundamental para a análise da geração de poetas colombianos dos anos 1940 e 1950, um prelúdio ao Nadaísmo.

Faz parte da tradição político-literária colombiana fazer dos insultos uma forma de crítica lapidar. Isto se deve, creio eu, ao fato de nós, colombianos, carregarmos uma dose de raiva, de raiva interior, que nem sempre encontra o caminho para o raciocínio lúcido, para a inteligência crítica. Quando Alvarado Tenorio diz que o Nadaísmo é a causa de muitos dos males da Colômbia e que é o submundo da cultura, assume uma posição moralista, católica e conservadora, o que o coloca no pensamento dos mesmos intelectuais retrógrados dos anos 1990, entre eles Eduardo Carranza, que descreveu o Nadaísmo como tal.

FM | Concordas com os três princípios apontados por Arturo Gutiérrez Plaza, que ele coloca como motivos recorrentes em tua poesia: as imagens do monge, do viajante e do sonhador? É uma tríade, sim, mas observo que tens predileção pela dualidade, e que tu mesmo tentas reduzir a tríade apontada por Gutiérrez Plaza a uma dualidade: memória e viagem. Considero aqui o interesse declarado pelo que chamas de *palabras bicéfalas* e também as referências a combinações duais, como *o fugaz e o permanente* [Juan Sánchez Peláez], a dissidência entre conhecimento e felicidade, e até mesmo a tua concepção de que hoje o mundo está dividido em *dois tipos de poetas*. Bem, essas seriam *as combinações devidas* [risos], mas... quais são *as combinações indevidas*?

AR | A imagem do monge sempre esteve presente na minha obra poética e literária. É algo que procurei explicar de uma forma ou de outra, embora prefira que a resposta seja evasiva, pois sou atraído pela impossibilidade de inserir a

figura do monge na minha obra literária. Talvez a minha viagem ao Monte Athos, a República Ortodoxa Grega, de onde tirei o alimento terreno que alimentou o meu livro *Hagion Oros*, descreva melhor esta relação. Daí também surge a ideia de viajar, já que sou viajante há anos e ainda não há um dia em que não esteja planejando me deslocar de um lugar para outro, ver e passear. E quanto ao sonho, sinto que é aquele mar que vemos à noite com uma lanterna de duas pilhas que nos leva ao dia do poema.

A ideia a que nos referimos anteriormente em relação à palavra multivocal como Lizalde a explicou, penso que está relacionada com aquele *bicefalismo verbal* que me interessa. É a ideia do labirinto, da dualidade, sem dúvida. A vergonha que este chamado mundo pós-moderno me causa é que tende a ser unilateral, unívoco, a ponto de perder o seu centro. Eu sei que isso parece paradoxal. Explico melhor: no mundo moderno, e aqui incluo o Surrealismo, buscamos ir ao centro, porém, nosso objetivo não é chegar e sim ir, ou seja, viajar, enquanto no mundo pós-moderno a ideia de *estar indo* desaparece com a abolição do centro. Ou seja, já estamos onde vamos chegar. E embora não haja centro, estamos no centro. É o pensamento da Idade Média que pode nos levar (e está nos levando) àqueles estranhos fanatismos políticos e religiosos que hoje começam a nos assustar.

É interessante que este título do meu livro *Las combinaciones debidas* se preste ao jogo poético. Eduardo Espina falou sobre *Las combinaciones de vidas* e José Miguel Oviedo, uma vez em Guadalajara, combinou-o com o meu outro livro de poemas, e falou livremente sobre *Las combinaciones debidas a rienda suelta*. Seria interessante ver o que resulta de um livro chamado *Las combinaciones indebidas*.

FM | Falas de tua estadia em Ikaria, a ilha grega do Egeu onde escreveste o livro *Cuatro líneas* (2002), como *a condição ideal para um poeta*. Não achas que esta condição é essencialmente infrutífera para a poesia, se considerarmos que é uma adversidade natural que a faz emergir?

AR | Como podes perceber pela minha resposta à pergunta anterior, meu espírito moderno, renascentista e barroco me leva a unir aquele *locus amenus* que me é apresentado na ilha de Ikaria, na Grécia, com a sensualidade que a criação do poema acarreta para mim. Definitivamente, não acredito que circunstâncias adversas, lugares desastrosos, sejam uma pré-condição para o poema, para a recepção da poesia, embora não negue que muitos dos grandes poemas tenham sido escritos em condições muito difíceis, por vezes verdadeiramente horríveis. Ora, isso não significa que todo poema escrito num lugar paradisíaco seja necessariamente bom. No meu caso, sou um poeta muito próximo do sensual, o próprio ato de escrever torna-se um ato de alegria, pois gosto das palavras não só pelo som, mas pela grafia na página. Escrevo sempre à mão e tento desenhar as minhas ideias com palavras, quase como se um calígrafo chinês estivesse alojado dentro de mim.

FM | O tema da crítica será sempre recorrente, em grande parte pela discrepância que existe entre sujeito e objeto. Mencionas as conclusões arbitrárias de Guillermo Sucre em *La máscara, la transparencia* (1985), e até comentas acerca da *facilidade analítica* que se tornou a crítica que temos hoje, em nossos países, proveniente dos pequenos vícios classificatórios da Universidade, mais afeita à prosa do que à poesia, e evocas José Miguel Oviedo. Não me parece que o valor de uma crítica possa ser medido por uma visão de dentro ou de fora da criação. Temos casos corretos em ambos os casos. A tua referência a Miguel Oviedo (vista de fora) e também a Pedro Lastra (vista de dentro) é correta, como exemplos positivos. Como exemplos negativos destaco o brasileiro Wilson Martins (visão de fora) e o mexicano Octavio Paz (visão de dentro), que fazem leituras arbitrárias quanto à compreensão do desdobramento da poesia em seus respectivos países, a primeira regulada por alguns preconceitos de ordem estética, a segunda por conveniência pessoal. Nunca evitamos isso, é verdade, mas não achas que nós, poetas, deveríamos ser mais severos com os críticos pelos abusos que percebemos?

AR | Sim, concordo plenamente contigo. Vista não apenas de dentro, mas também de fora, a crítica de poesia pode cair em poços infectados como a conveniência pessoal, a política literária, a defesa de grupos etc. A América Latina sofre destes males e, à medida que nos aproximamos do pós-modernismo, o cinismo e a comercialização da crítica tornam-se cada vez mais manifestos. É um mundo de compra e venda. São poucos os críticos que mantêm a independência, mas os poetas também se dedicam a encontrar formas de desacreditar a obra dos irmãos poetas em busca de torná-la digna. Tudo isso é muito triste. A generosidade que tanto marcou as gerações anteriores, o desapego e a honestidade, são cada vez mais raros. Infelizmente Octavio Paz é um dos poetas que estabeleceu este estado de coisas com a sua visão arbitrária da poesia continental. Mas esta preeminência de Paz foi produto da passividade crítica da inteligência latino-americana, que oscilou entre os extremos da adesão aos postulados da esquerda política ou às premissas de uma vanguarda europeia ofuscante. Assim, poetas um pouco mais jovens que ele mostraram-lhe uma devoção que beirava a adoração. Estou falando de Enrique Molina, Juan Sánchez Peláez, Gonzalo Rojas e vários poetas de Mito.

Hoje em dia a nossa crítica poética é pobre e, no seu lamentável estado, acaba por ser manejada, em parte, por alguns editores, principalmente espanhóis, graças à decisão de publicar em Espanha como forma de consagração a uns poucos seletos. Sofremos com a falta de boas editoras continentais, sofremos com as críticas independentes.

FM | Temos apenas uma crítica das circunstâncias, moldada pelos interesses daqueles que se disfarçam de poetas e críticos em busca de aceitação pelo mercado editorial. Nada mais. Transformamos a vida em um grande empório. Mera atividade comercial. E parece patético que os nossos governos falem de uma aliança, porque a perspectiva dessa aliança é sempre delineada pelos interesses do chamado grande capital e não baseada na expressão legítima de uma cultura. É por isso que não temos boas editoras continentais, porque tanto a soja como o petróleo são mais bem considerados como fatores culturais do que as expressões artísticas ou literárias de cada país.

AR | Vivemos em um mundo que não só é muito perigoso, mas profundamente imbecil, ou melhor, dominado pela imbecilidade. São poucos os poetas ou contadores de histórias que resistem a esse estado de coisas porque a atração pela notoriedade se tornou uma arma de manipulação para os consórcios editoriais ou governamentais. Isso funciona muito mal com narradores, muitos dos quais acabaram se tornando animais de estimação dos editores. Os poetas têm sorte de não serem tão importantes ou de não terem a perigosa fortuna de ganhar dinheiro com seus livros. Mas isso não os tira do comércio, agora em pequena escala. Parece que o mal é contagioso e que o legado de humildade e de generosidade combativa deixado pelos poetas das gerações anteriores se estava a dissolver.

FM | Esquecemos alguma coisa?

AR | Sim, esqueci de dizer que este diálogo contigo não só foi muito enriquecedor para mim, pois me permitiu refletir sobre esses momentos de poesia que são urgentes e carinhosos para mim, mas o próprio fato de ter sido contigo o torna muito especial, graças à minha admiração pela tua poesia e pela tua pessoa há tantos anos. Durante anos a tua mão amiga percorreu todo o continente americano construindo a magia da amizade graças à poesia, e além ou aqui, à paixão de estar na poesia. Não conheço ninguém na América tão generoso como tu, determinado a abrir mil portas pelas quais entrem todos os poetas que são teus irmãos.

FM | O tema do Surrealismo me parece que ainda contém um sem-número de perspectivas por explorar. Uma delas, por exemplo, é a que diz respeito à compreensão que artistas e intelectuais têm acerca da realidade cotidiana, as forças que movem nossa vida. Recordemos Breton ao dizer em um discurso em 1922 que desejava tanto – até então, pelo menos – uma revolução sangrenta, como se fosse esta a maneira com que poderíamos nos libertar de toda forma de opressão. Porém o que se passa é que o controle da revolução implica uma nova forma de opressão, e melhor o havia compreendido René Daumal, ao dizer que em toda sociedade o povo é o que mais compreende a dialética, porque não a observa de uma perspectiva intelectual, mas sim que a vive intensamente. Não quero aqui me referir unicamente ao erro da aproximação do Surrealismo com o comunismo, mas sim tocar em um ponto que me parece ter um alto grau de equívoco e de permanente recorrência entre os artistas de todas as partes – aqui já não importa sejam surrealistas ou não –, que é o abismo que poucos conseguem evitar entre a realidade concreta e sua idealização. O Surrealismo, justamente por haver proposto uma subversão na leitura do tema, seguramente poderia ter dado uma contribuição maior ao mesmo, o que acabou não ocorrendo. O que achas de começarmos este nosso diálogo por aqui, falando das coisas cotidianas que entraram na poesia e na plástica surrealista, porém que não conseguiram de todo entrar na dimensão humana, no caráter da maior parte dos artistas e poetas do Surrealismo? Há em tudo isso uma contradição, ou é natural que assim ocorra entre criadores e vida real?

AR | O mais terrível desta contradição é que a observamos hoje mesmo entre os intelectuais, sejam poetas ou artistas plásticos, que preconizam uma ideia de estabelecimento de repúblicas socialistas ou revolucionárias, onde o que se esperaria é uma ampla liberdade, porém onde o que se consegue é silêncio diante do poder e da repressão. Agora, se tratamos do Surrealismo, não creio que os problemas surjam dos Manifestos ou das proposições de Breton e seus amigos, mas sim da prática surrealista, onde a liderança passou a ser mais importante que o pensamento. Então o problema é a desobediência, porém não às leis caducas da sociedade como se queria, mas sim às ideias de mudar a vida, mudar o mundo. Foram bem poucos os poetas surrealistas que conseguiram mudar a vida no sentido estrito da palavra. Artaud, Daumal, Desnos...? Embora eu creia que não é necessário chegar à loucura ou à mística ou ao sonho hipnótico, para encontrar uma mudança na vida. Essa mudança, essa transformação, também pode ser

²⁶⁰ A partir do nosso encontro em Cincinnati (Ohio, Estados Unidos), no inverno de 2010, começamos a preparar este diálogo guiados pela vontade de montar um livro a partir da nossa experiência surrealista. Este é o capítulo de abertura de um livro impossível.

encontrada na vida de todos os dias, de modo a não cair nas mentiras de qualquer tipo de sociedade que não esteja baseada no amor, na liberdade e na poesia. E essa é ainda a ilusão de uma realidade outra, que não temos frente a frente. Por isso, aqueles poetas que queremos nos subtrair dessas sociedades marcadas por qualquer tipo de poder, seja de esquerda ou direita, vivemos o eterno exílio em nosso mundo interior, onde o sonho se realiza dando vida e carne a nossos fantasmas, compondo paisagens onde prima o amor louco, e onde a relação com o mundo se faz através de vasos comunicantes, no alto nível da vida. Creio que às torres de guerra e poder, há que opor as torres de marfim, ou a catacumba, como queria o próprio Breton. A liberdade nos cai bem por dentro, já que por fora prima apenas a submissão.

FM | Porém a liberdade há mesmo que arranca-la de dentro, desentranha-la como se fosse o melhor de cada um de nós, poetas ou não, isto não importa, porque o limite entre a liberdade e a submissão não pode ser dado 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 realize como tal, que seja algo além de simples liberdade de expressão ou exaltação retórica. O que se passou com o Surrealismo, no pior, é que tocou em muitas feridas, todas fundamentais para o desenvolvimento de um novo homem, porém não as conseguiu abrir com a veemência necessária, com um grau mais intenso de atuação, fazendo-as sangrar sem restrições, destroçando inclusive seus pudores mais cotidianos, que fizeram com que muitos não fossem além de uma fantasia da liberdade. É por isso que se deve voltar sempre à importância daqueles que trataram de brigar mais febrilmente com os temas da loucura, da hipnose e da mística, como menciona acima. São categorias fundamentais que foram tratadas com essa força mágica de fundir vida e obra em casos como os de Ghérasim Luca, Georges Bataille, e o que bem recordas: Desnos, Daumal, Artaud. E assim em outras categorias, como o humor negro, a histeria, as doutrinas herméticas, o amor louco, o maravilhoso, onde podemos localizar muitos poetas e artistas importantes, o que nos estimula a pensar sobre as razões de certo fracasso do Surrealismo em termos dessa mesma relação proposta como ponto central do movimento, a relação não de todo impossível entre vida e obra. O conceito de liberdade é o melhor ardil para desvelar a hipocrisia de uma sociedade. O próprio Surrealismo não escapou desse ardil, sobretudo quando estavam em jogo os postulados morais do movimento. Se retornarmos à fonte primogênita, às três pedras básicas – poesia, amor e liberdade – já veremos que a última foi, do ponto de vista moral, sempre condicional, uma teoria com restrições práticas de toda ordem. Aqui poderíamos enumerar casos os mais abjetos tratados diretamente por Breton com respeito às opções sexuais ou ao comportamento social. Porém não há que questionar o Surrealismo isoladamente por isso, não passando de má-fé as suspeitas ou

rejeições de seus críticos que lhe negam importância tomando por base tais aspectos. Há dentro do Surrealismo muitos artistas e poetas que não incorreram nessas falhas, ao mesmo tempo em que a história da criação artística está repleta de casos os mais lastimáveis de hipocrisia. A verdade é que jamais se soube dizer qual função deve atender um poeta na sociedade em que lhe toca viver. Quando abrimos ao acaso as páginas de um livro o que nos soa melhor ao espírito são os versos que ali se encontram, e mudam as preferências de um leitor para outro, sendo o grau de sensibilidade de cada um o que determina qual a melhor imagem, o melhor poema. A biografia do autor segue importando mais à promiscuidade do mercado. Os maus versos amorosos de Paul Éluard seguem fazendo sucesso e sem depender das contradições de seu caráter, assim como as descobertas de tantos equívocos nas traduções dos textos bíblicos não afetam a fé de um só católico em todo o mundo. Porém em verdade a sinceridade é um atributo considerável, a gente acredita na sinceridade como a pedra indispensável para que se mova sua vida. Se a religião, a política e o mercado trataram de envenenar seu ninho sagrado, a sinceridade não poderia perder seu referencial na arte, o que deixaria o mundo sem resposta, ou pior, nas mãos de suas bússolas falsificadas, seus maus profetas. Por isso segue sendo fundamental retornar ao tema, recordando a força que lhe deu o Surrealismo, sua percepção de que *o que qualifica a obra surrealista é o espírito em que ela foi concebida*, essa crença incondicional na sinceridade do criador, retornar sempre ao tema como quem busca as pistas para o fracasso da espécie humana. Sim, pois não se trata de um fracasso do Surrealismo.

AR | É bem interessante que tenhamos começado este nosso diálogo informal sobre o Surrealismo apontando algumas falhas de seus fazeres e afazeres. Como bem dizes, as falhas estão mais na forma como alguns dos poetas e pintores interpretaram sua liberdade criadora e vital, por vezes prescindindo de certos ditados que os identificavam como surrealistas. Porém essas falhas, que, como vimos, começam pela cabeça de Breton, não podem servir para qualificar ou desqualificar todo um movimento, que marcou com seu selo maior todas as vanguardas no século XX. Daí a sua grandeza e perpetuidade.

Agora, se refletimos acerca de Dada, ou seja, se é possível refletir sobre algo que nos exige a não-reflexão para sua compreensão, ou apreensão, vemos que Tzara e seus amigos de Zurique queriam atirar a última pedra e, certamente, a atiraram. Porém o fizeram tão longe que ainda hoje não podemos saber onde caiu. Muito pelo contrário, embora atirasse pedras o Surrealismo o fazia em relação a objetivos mais próximos, que não estavam mais distantes do que a casa do vizinho de Breton, o Café de Flore ou um bar em Montparnasse. E é por isso que ainda está conosco, não importa suas metamorfoses, das quais seria bom falássemos depois. Porque essas pedras, dirigidas contra uma sociedade marcada pelos desperdícios da lógica e da razão, que haviam levado o pensamento

ocidental aos despropósitos econômicos da burguesia ou ao horror aspergido pela guerra, caem precisamente no alvo dos olhos dos europeus de começos do século passado. Mais adiante começarão a repercutir em nossas sociedades latino-americanas, quando estas deixam de ser sociedades semifeudais para dar início a seu lento processo de industrialização. Daí seu valor até os dias de hoje.

Porém se retomamos as críticas ao Surrealismo, vemos 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 com espartilhos como senhoritas finas ou de fugitivos de uma realidade que eles querem encontrar como fonte iniludível para a poesia. Podemos ver que os problemas de crítica ao Surrealismo se entrecruzam entre os que defendiam uma realidade que necessitava modificar-se sem mudar totalmente, ver a si mesma com olhos lúcidos sem que fossem alucinados, e os que não entendiam a resistência das metáforas surrealistas para retirá-los das gavetas onde lhes haviam metido Descartes e seus amigos de pensamento lógico e racional. Recordo que um amigo poeta, muito dentro da corrente da poesia como razão e pensamento, um dia me disse que gostava muito de como eu havia terminado um de meus poemas em prosa, e queria saber como eu havia feito para chegar a esse verso final. Eu lhe disse que havia sido uma criação automática, que a verdade é que não havia pensado, mas sim que assim havia saído, sem muito esforço. Decepcionado, meu amigo poeta me disse que agora, ao conhecer sua estranha origem, esse verso havia perdido todo valor para ele.

FM | Há um tema fundamental que aqui trata de evocar que é justamente o das metamorfoses, de tão preciosa riqueza que em alguns casos tais *mudanças* não estiveram ao alcance da sensibilidade de Breton, por exemplo. Porém não falo aqui de modo negativo, como uma crítica, mas sim pensando em singularidades que se manifestaram em distintos tons, saltando de matrizes diversas, a caminho de formas baseadas na mescla, na relação amorosa de ampla entrega ao outro, e na mestiçagem. Assim mesmo, com a presença da indústria e do mercado, a arte de maior consistência não se deixou abater, jamais perdeu força diante dos ardis do sucesso ou do prestígio oficial. Na plástica, as possibilidades de trabalho e afirmação estética se ampliaram de tal maneira que técnicas e estilos souberam criar um ambiente valioso de realizações, de que são exemplos as capas de disco e a cenografia cinematográfica. O mesmo se pode verificar na arte pop, nos grafites e instalações. Na literatura, a presença da prosa poética como que permitiu a busca de outras linguagens, seja a crônica policial, o teatro, os relatos mediúnicos, a ficção científica etc. A simbiose entre essas variadas pedras de toque é o que passa a valorar a importância de uma arte *outra* que naturalmente pode voltar a decepcionar pela exasperação formal, em muitos casos pela obsessão de representar algo novo a cada letra, a cada forma. Já não importa que seja surrealista ou não a base desse equívoco. O tema é da mesma ordem daquele

que motivou teu amigo poeta a desiludir-se ao descobrir que não tinhas domínio total sobre a criação de um poema. A nota triste, que torna atual e sempre necessário o Surrealismo, é a repetida perda de confiança do homem em si mesmo, a falta de clarividência permanente que nos guie pelo interior de nossos sonhos, desejos, recordações. A consciência, igual à novidade, está em outro lugar. Há que regressar sempre ao território da *unidade rítmica*, a unidade mágica que nos põe em contato ulterior com todas as forças da existência humana. E não se pode chegar a esse ponto de floração ígnea como se fosse um alvo, ou iludido de que se pode vir a ter domínio sobre ele. O domínio de técnicas não deve ser confundido com o domínio da criação. Há quase um século o Surrealismo repete tais preceitos, renova o cuidado que devemos ter ante os vícios mais precários da arte. No caso de nosso continente, há particularidades que exigem cuidado maior ao tratar delas. Porém o que importa é que tenhamos em conta a necessidade de aclarar certos pontos neste encontro, para ir definindo desde já alguns tópicos iniciais, que mantenham relação direta com o Surrealismo e nossa experiência poética. Creio que é necessário ir ao princípio de tudo, começando pela atração inicial que exerceu sobre nós o Surrealismo e o que descobrimos em seu caixote de maravilhas.

AR | Já não sei com certeza se chegamos ao Surrealismo ou se é este que chega até nós em um dia qualquer, quando menos o esperamos. Eu creio que estava sentado em minha casa no Bairro Operário de Cali, há muito tempo, quando de improviso apareceu essa luz montada no quadro de um poema de Prévert, que falava de um desjejum banhado em amor, e que vinha como apêndice de meu livro de estudo de francês. Desde então a poesia surrealista se apoderou de minha casa, se meteu pelos corredores, tirou o gato de seu esconderijo, espantou as formigas, e ali segue trepada no abobadado, graças à escada de um velho maravilhoso a quem chamávamos Don Pacho. Então para pior, quando acreditei que me salvariam os poemas de amor de Neruda, ou os cavalos verdes de Lorca, se desencadeou sobre toda a cidade o torrencial Pellegrini, e em seguida tudo foi inundação. Já não havia cães, mas sim *licantropos*, os peixes na mesa eram *solúveis*, os poetas todos eram *poetas negros*, qualquer dor de dentes era *a capital da dor*, as navalhas eram *as armas milagrosas*, no cemitério todos os cadáveres eram *deliciosos*, e *tanto sonhei contigo* que as potenciais namoradinhas saíram correndo, fugindo aterrorizadas da *união livre*. Não havia remédio, eu era um poeta surrealista, e pela primeira vez se justificava que amiúde não trocasse as meias.

FM | O mais provável, em meu caso, é que a porta do Surrealismo foi, mais do que aberta, rompida pelo Marquês de Sade, que me visitou no princípio da adolescência com seus *120 dias de Sodoma*, livro que de imediato se converteu em minha caixa de Pandora de infinitos pecados, aqueles apenas pensados e também os realizados. Foi com Sade que dialoguei acerca dos conflitos de desejo, a

exasperação do sexo, os transbordamentos eróticos que se poderia chamar de criminais tomando por base nossas sociedades e seu fulgor da hipocrisia. Assim é que entro no Surrealismo pela janela do erotismo, um erotismo que se mescla às minhas leituras de teatro e romance, muito mais do que de poesia. É que na biblioteca da casa de 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 tinha já como 16 anos, logo seguido de *O poeta em Nova York* de García Lorca, as residências nerudianas e o brasileiro Murilo Mendes, este último relutantemente considerado surrealista por sua declarada busca de uma poesia em Cristo. Porém na verdade era uma poesia repleta de metamorfoses, de imagens dotadas de uma força de transformação tal que me apaixonaram. Em princípio dos anos 1980 é que aprendo a ler em espanhol e logo os deuses me presenteiam a antologia do Surrealismo em língua francesa organizada e traduzida por Aldo Pellegrini, que provocou em mim uma verdadeira revolução, sobretudo porque ali conheci poetas como René Daumal, René Char, Malcolm de Chazal, César Moro, Hans Arp (cuja obra plástica já então me encantava)... E o estudo introdutório de Pellegrini, com suas luzes sobre os aspectos essenciais do Surrealismo, foi peça fundamental a desafiar-me a buscar mais e mais a convivência com a poesia e uma melhor percepção da plástica. Tudo era como uma confirmação de muito que já havia lido ou intuído em Sade, de tal maneira que um mundo novo começava a desvelar-se com forte presença em minha vida, o que em seguida foi enriquecido com os romances e ensaios de Bataille. Era a filosofia entranhável dos postulados do Surrealismo o que eu tratava de descobrir e que me havia mudado toda a maneira de ver as coisas.

AR | Eu creio que poderíamos dividir a poesia latino-americana a partir dos anos 1960 entre os que leram a antologia surrealista de Pellegrini e os que não. Isto nos irmana, tanto como o amor pelas palavras e seus frutos como imagens. Sem Pellegrini não estaríamos construindo este diálogo. Os jogos vitais que movem este livro. Porque o Surrealismo nos permitiu aprender a sonhar em cores estando despertos, a fechar portas ao campo de golfe e dar com a bola na cara do burguês. Assim é que galopando nessas imagens, pleno de metáforas nas escavações da inconsciência e do descomedimento, eu me aproximei dos endemoninhados poetas que em Cali haviam fundado o Nadaísmo e nessa aprendizagem de bruxos passei meus primeiros anos golpeando a porta dos jornais com meus versos empedrados. Porém o Surrealismo não era apenas palavras, mas também aventura vital. Então, desafiando a imobilidade de meus amigos nadaístas, que somente se atreviam a ir de cidade em cidade colombiana, como monges missionários, me espalhei por grande parte da América Latina. E graças ao golpe dessa realidade triste, alucinante e espetacular de nossos países, onde as nuvens faziam amor com Michaux em Quito, as holotúrias de Moro

passavam pela Praça de São Marcos em Lima, os anjos de Rosamel del Valle caíam aos pedaços dentro dos quadros de Matta no Chile, os animais de hábito de Juan Sánchez Peláez assaltavam os objetos mágicos de Mario Abreu na Venezuela, comprovei que o Surrealismo havia descido do espírito europeu não para desafiar Descartes, mas sim para nos incorporar na realidade ocidental, conseguindo com sua luz iluminar o que somos, o que nos tem construído, o que nos alimenta. Por isso a poesia latino-americana, voz de nossa gente, não pode desprender-se desse tufo surrealista que a embriaga, que a torna própria, inclusive entre os que difamam o Surrealismo porque acreditam conhece-lo sem senti-lo, porém que de uma maneira ou de outra o levam dentro de si. É nossa marca de fábrica.

FM | Há duas antologias de Pellegrini, porém seguramente falas da *Antología de la poesía surrealista* publicada originalmente em Buenos Aires, 1961. A outra é a *Antología de la poesía viva latinoamericana*, de publicação bem anterior, Barcelona, 1966. Ambas são fundamentais. Trazer à América Latina a poesia surrealista de língua francesa, ao mesmo tempo em que levar à Espanha a nova poesia latino-americana, é obra de um grande estrategista. Foi pioneiro nos dois sentidos. Na Espanha, um crítico como Jorge Rodríguez Padrón soube reconhecer a força da poesia hispano-americana, e Pellegrini acertou no alvo em muitos nomes que ali estão, em seu livro, e que hoje confirmam a condição de uma poesia que criou sua própria tradição. É muito boa experiência mesclar os nomes nas duas antologias – César Moro, por sua condição bilingue, é o único que se encontra nos dois livros –, buscar diálogos possíveis entre Enrique Molina, Olga Orozco, Jaime Sáenz, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis, José Lezama Lima, Bráulio Arenas, Enrique Lihn, Pablo Antonio Cuadra, Marco Antonio Montes de Oca, Jorge Eduardo Eielson, Juan Sánchez Peláez – entre os hispano-americanos – e Hans Arp, Antonin Artaud, René Char, Robert Desnos, Joyce Mansour, Jacques Prévert, André Breton, René Daumal, Georges Schehadé – entre os europeus. Por aí se pode adentrar um labirinto de pontes invisíveis, inclusive com leituras singulares e distintas do espírito e da letra surrealista. Certamente que não se trata da América Latina, mas sim da América Hispânica, pois nesse jardim os caminhos não se bifurcam, ou seja, há demasiado barulho (o barulho intrigante do silêncio) na comunicação da poesia hispano-americana com a poesia de línguas portuguesa e francesa em nosso continente. O Brasil e a parte francesa do Caribe e do Canadá são como ilhas de fumaça no mesmo continente. O próprio Pellegrini publica, em sua antologia de poesia surrealista de língua francesa, latino-americanos como Magloire Saint-Aude, Roland Giguère e Aimé Césaire, que bem poderiam estar presentes na outra antologia, de poetas vivos latino-americanos. E não há neste livro um único poeta brasileiro, embora afirme em seu prólogo que *Brasil e América Hispânica compartilham os mesmos problemas e utilizam um idioma acessível para qualquer uma das partes*. Esta é uma argumentação de conveniência, bem o

sabemos, sempre utilizada, a favor ou contra, de acordo com o grau de interesse em nos aproximarmos ou afastarmos entre nós. É curioso que Pellegrini, já no prólogo da antologia do Surrealismo, fale que *a arte só se compreende em função do homem em sua acepção mais ampla, da unidade do homem que necessita realizar-se como homem*. Bem, não se equivoca, porém é outra a realidade desse *homem* em nossos países, ou seja, essa concepção filosófica nós não a temos. Hoje ainda menos, considerando que muitos fatores tratam de afastar, quase em definitivo, o homem de si mesmo. Os dois livros de Pellegrini não foram conhecidos no Brasil quando de sua publicação. É possível que até hoje sejam dois livros muito pouco conhecidos entre poetas brasileiros. Nós dois, Armando, nos *irmanamos* por outras razões, não por nossa condição latino-americana de brasileiro e colombiano. Mas estás certo de que sem Pellegrini não estaríamos construindo este diálogo. Porém o estamos nós, jamais a tradição lírica de nossos países.

AR | O Surrealismo é a boca aberta da América Latina. Ali entra tudo, desde os alimentos terrestres até as moscas da retórica. Compreendo tua frustração quando vês o fluxo conservador que se impôs entre nossos jovens poetas. Muitos estão escrevendo hoje, em princípios do século XXI, com a preceptiva dos anos 1930, no século XX, especialmente entre os hispânicos. É como se Blaise Cendrars ou Apollinaire tivessem se refugiado em Alfred de Musset. Ao tomar o Surrealismo pelos galhos de sua filiação com o inconsciente, nossos poetas descuidam de todo o leque de buscas e encontros que vêm em seus postulados de máxima liberdade vital e verbal. Esquecem que o Surrealismo já se encontra de fato no sangue da poesia, e que não é um corante para mijar em technicolor. No entanto, é certo que alguns estamos mais próximos da atmosfera surrealista que outros. No Nadaísmo foi assim, nem todos os poetas deste movimento comungaram diretamente com o Surrealismo, embora sua presença possa ser notada se vamos ao fundo de sua obra. No caso de Jaime Jaramillo Escobar sua obra primeira dialoga com o Conde de Lautréamont e com Rimbaud, e sua obra posterior busca esse estalo da palavra que vemos em Césaire.

Para mim o amor e a proximidade ao Surrealismo implicam também uma libertação de sua retórica. Porque creio que a realidade surrealista está muito além dos postulados ortodoxos de Breton ou de Péret, e não quero cair também no mesmo ardid de fazer do Surrealismo um movimento conservador, o que nos levaria uma vez mais a essa posição que critico em alguns dos poetas atuais. Mais ainda, muitos dos poetas que para alguns levam a bandeira do conservador estão próximos da metáfora aberta do Surrealismo, longe do alvoroço dos “poetas puros”. Sei que assim estamos nos apresentando para uma grande polêmica, porém, mesmo que eu estivesse errado, creio que fazê-la seria muito saudável para a América Latina.

Leila Ferraz²⁶¹

FM | Leila, eu queria começar este nosso diálogo ouvindo acerca de tuas reminiscências em relação ao Surrealismo, o primeiro instante em que ele surge em tua vida. De algum modo sempre me pareceu tola a assertiva com ares de enigma do Breton que aponta na direção de que *o Surrealismo é o que será*. A começar pelo fato de que ele próprio, com seus excessos de dogmatismo, jamais deixou o Surrealismo livre para ser o que lhe desse na veneta.

LF | Floriano, meu primeiro encontro com tudo aquilo que um dia eu viria a descobrir ser Surrealismo se deu em uma conversa, melhor dizendo, quase um monólogo com o artista plástico Wesley Duke Lee.

Sem que eu me desse conta do tempo a conversa iniciou-se no meio da manhã e terminou ao cair da noite. Eu já estava fascinada com a inteligência, clareza e sensibilidade daquele que para mim era o senhor Wesley, um artista de renome desde a década de 50.

Wesley partiria na manhã seguinte para mais uma temporada de estudos e exposições nos Estados Unidos. E antes de ir embora, foi levar um desenho para um amigo em comum. O assunto era Artes e foi discutido com muita propriedade e humor – o que torna as coisas e o aprendizado ainda melhores. A arte fazia parte de nossas vidas. Nessa época eu tinha 18 ou 19 anos e cultuava a pintura, o desenho, a leitura, os estudos, a poesia, a filosofia, o cinema, enfim, tudo o que dava imenso prazer de me sentir um ser humano completo: pensar e ver o pensamento ou a intuição se transformar em realidade através dos sonhos, da imaginação, da capacidade de transformar as mesmices de sempre. Um novo mundo acabava de se abrir! Depois daquele dia, passei a refletir mais, observar com cautela o que havia à minha volta, benzer cada palavra de um poema ou procurar conhecer mais, mais ainda sobre as técnicas que eu utilizava para me expressar. Naquele dia, não tive coragem de me colocar, por mais que eu quisesse lhe dizer o quanto tudo aquilo fazia sentido para mim, não consegui abrir a boca. Pensei, algum dia, talvez, eu fale o que penso com ele. De fato, poucos anos depois, Wesley voltou ao meu universo. Eu também era capaz de tocar as sensibilidades do mundo onírico, do uso de objetos como arte, instalações e mostrar minha arte além do mundo bidimensional. Tinha crescido.

A liberdade de ser livre, finalmente, chegara, apesar da rígida vigilância exercida por meus pais e das horas intermináveis de estudo colegial. Em 1965 entrei para a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Paulo – USP, para estudar Ciências Sociais. Embora tivesse entrado também para o Curso de

²⁶¹ Leila Ferraz (São Paulo, 1944). Poeta, artista plástica, tradutora. Entrevista realizada em abril de 2016.

Filosofia, que era minha preferência e não pude cursá-lo porque meu pai não autorizou: o curso era só noturno.

Com toda essa liberdade também veio o desejo de fazer o que eu bem entendesse e após dar aulas num Colégio para crianças, fui convidada a ser secretária na Cinemateca Brasileira. A aventura estava apenas começando. Finalmente eu estava próxima de onde mais queria estar: o Museu de Arte de São Paulo e a Cinemateca.

A partir de então, no final da adolescência, tive a oportunidade de conhecer e trabalhar com pessoas que tanto admirava: Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade, João Batista de Andrade, cineasta, Jean-Claude Bernadet, cineasta, Francisco Ramalho, também cineasta e Sergio Claudio de Franceschi Lima, intelectual, poeta, artista plástico, cineasta e com uma bagagem cultural imensa, sem dúvida sedutora. Trabalhamos juntos em vários projetos importantes para a cultura. Festivais de Cinema Polonês, Cinema Japonês, Expressionismo alemão, Suítes de curtas metragens interessantíssimas pelo conteúdo e forma.

Inevitável que nos apaixonássemos e nos casássemos logo a seguir. E aqui começa uma longa jornada pela vida. Em 1965, com 20 anos, não poderia me casar sem autorização de meu pai. Não tivemos dúvidas, fugimos! Ficamos escondidos na casa de Sérgio pelos dias que faltavam para eu completar 21 anos e assinar meu casamento. Período mágico, romântico, fascinante e de tirar o fôlego, tal a mudança que acabara de realizar. Não apenas pelo ato revolucionário, o de fugir, mas principalmente por fugir para um mundo que eu podia partilhar.

Nessa época, além da Secretária da Cinemateca, passei a frequentar, no Ibirapuera, o Museu da Cinemateca. Lá era a sede aonde havia a sala de edição, livros, publicações e centenas de rolos de filmes.

As mudanças estavam apenas começando. O mundo do Sergio era vasto, profundo e maravilhoso. Aos poucos eu mergulhava de cabeça no Surrealismo. Passei a estudar e ler tudo a respeito e tive contato com as obras de Breton, Benjamin Péret, Aragon, Desnos, Mallarmé, Sade, Vicent Bounoure, Anne Lebrun, Charles Fourier, Benoit, José Pierre, Joyce Mansour e tantos outros. Ao mesmo tempo, passei a conviver com Claudio Willer, Roberto Piva, Maninha, Raul Fiker, Roberto Bicelli, Paulo Antônio de Paranaguá, Maureen Bisilliat e todas as pessoas que de forma direta ou indireta pertenciam à intelectualidade da época.

Com Piva, Fiker Willer, Maninha, Bicelli, Paulo Paranaguá e Maureen os contatos foram mais intensos e duradouros. Sempre que podíamos, nos encontrávamos. Fizemos muitos cadáveres deliciosos juntos. Algumas leituras e, de início, quando surgiu a ideia de se fazer uma exposição Surrealista, várias reuniões.

FM | Vamos estabelecer aqui dois afluentes. Por um lado eu gostaria de saber mais a respeito da relação entre Surrealismo e tua criatividade, afinidades, simpatias, influências, definições estéticas.

LF | Floriano, o surrealismo me supriu na realização plena tanto nas artes plásticas, como na poesia e literatura. Meus contos são tomados pelo pensamento mágico. E a poesia, pela total entrega aos signos e automatismo – que sempre explodiu. Minha mente já nasceu dotada para a total compreensão e expansão dos significados das palavras. Eu as animei de acordo com minhas emoções e desejos de expressão. Meu mundo e o mundo dos significados se contemplaram um no outro. Para mim as palavras são deuses que se recriam eternamente em meus poemas, falas e artes plásticas. São a manifestação do meu imaginário em constante movimento e assim, infindáveis. Um estado de puro prazer.

FM | O outro afluente de nossa conversa diz respeito a questões pontuais no tocante, por exemplo, à produção da Exposição Internacional do Surrealismo, a edição da revista *A Phala* e a própria formação grupal. Claudio Willer me disse que praticamente não houve um grupo, que eles se encontravam para conversar, mas que não havia a formalização de um grupo. Começamos pela Exposição.

LF | Claudio Willer está absolutamente certo! As críticas da época foram bastante negativas. O jornal *O Estado de São 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 – ou 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, incluiu-se um artista primitivo: Cássio M'Boi Mirim. 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 Duke Lee, não aderiram, pois não queriam ser engajados em um movimento tão ortodoxo, como foi apresentado. Do Brasil, participou também o Raul Fiker.

FM | Sobre a temática da exposição, fruto de tua correspondência com André Breton e Vincent Bounoure, como chegaram a essa brilhante imagem da mão mágica e o andrógino primordial?

LF | Na verdade, eu cheguei a essa imagem, ou seja, a ideia foi minha. A mão aberta mostra/revela o destino de cada um. O destino e sua destinação ou trajeto. O andrógino primordial para mim é o processo alquímico da natureza amorosa

do ser humano e suas manifestações. A mão aberta, o mapa primeiro e único com o qual nascemos. E a mão como símbolo sagrado das realizações. As palavras, as manifestações eternas de nossos pensamentos tomam formas no espaço.

FM | Queria conversar contigo sobre a presença do Flávio de Carvalho na exposição.

LF | Certa vez fomos convidados para visitá-lo em sua casa em Valinhos. A esplêndida casa estava aberta. Vazia! Uma porta descomunalmente alta e que tinha uma cortina leve, que voava para dentro do estúdio-casa, criava um ambiente fascinante. Uma sala imensa e com um pé direito de perder de vista me elevou ao ápice da criação arquitetônica. O que mais me surpreendeu foi justamente a presença de sua ausência e de sua belíssima mulher. Vagamos pela sala o tempo que bem quisemos. Numa espera deliciosa. E como muito tempo se passara, resolvi sair com minhas filhas e tomar um banho em sua piscina. Primeiro entraram as crianças. Depois eu tirei todas as roupas e mergulhei naquelas águas verdes e cheias de plantinhas estranhas. Nadei e nadei. Até me dar conta de que sendo Flávio quem era, no mínimo deveria haver um jacaré tomando conta da piscina, e tratei de sair logo. Meu tio, que nos levara até Valinhos, tirou algumas fotos. Saí da piscina, vesti-me. Tudo isso com a certeza absoluta de que, de algum lugar, Flávio de Carvalho nos observava! Delícia!

FM | De certa forma, sim, ele era um notável observatório...

LF | Tive uma outra visão dele, criança ainda. Minha avó se dedicou muitos anos por meu polimento cultural e ao saber, pelo rádio, de que Flávio de Carvalho faria uma performance pela cidade, ao final dos anos 1940 ou começo dos 1950, levou-me ao centro de São Paulo, mais precisamente à rua de São Bento. E lá o acompanhamos e seguimos rua acima. Ele vestia-se de jornais. E a multidão entre o espanto e o delírio o seguia. Este episódio marcou-me profundamente, para toda a vida. Foi inesquecível e transformador. Sempre fui presenteada pelo destino de estar no lugar certo e na hora certa.

FM | Insisto no assunto, a propósito de que, em entrevista que fiz ao Sergio Lima, ele diz que a exposição teria contado também com *as ajudas decisivas de Maria Martins e Flávio de Carvalho*. Na revista *A Phala* se reproduz uma escultura de Maria Martins,²⁶² além da tradução do texto que a ela lhe dedicara André Breton. Porém não há nada de Flávio de Carvalho. Já na exposição, qual teria sido a participação de ambos?

²⁶² “O oitavo véu”, escultura em bronze polido, 1949. Na revista não há referência a quem fotografou a obra.

LF | Pequena. Pelo que me lembro, estivemos Sergio, eu e Paulo Paranaguá no apartamento de Maria Martins. Lá, quem nos recebeu foi sua filha. Contudo, o encontro não foi tão produtivo, naquele momento. Creio que sua participação ficou mais a cargo dos contatos através de Paulo Paranaguá, pelo fato dele transitar o mundo diplomático, já que o pai dele era da embaixada e logo seria transferido para Paris, junto com o novo embaixador, e que o marido de Maria Martins era do mundo diplomático. O desdobramento do contato, muito provavelmente, deu-se nessa esfera do Itamaraty. Já o Flávio de Carvalho, não tenho qualquer documento ou lembrança forte o suficiente que sustente sua participação. Em minha opinião de hoje, não creio que ele quisesse filiar-se ao Movimento Surrealista. Era livre demais e notório por suas atitudes individuais, de vanguarda e revolucionárias. Além de ser um provocador nato. Sacudia a sociedade.

FM | Dois anos após a morte de Breton, em 1968, retornaste a Paris. Com quais surrealistas ali mantiveste contato e qual a situação do grupo?

LF | É uma longa história. Meu objetivo primeiro foi o de dar continuidade aos meus estudos universitários em Paris ou Nanterre. Lá estando, fixar residência. Não queria mais morar no Brasil. Fiquei hospedada na casa de Paulo. Contudo, enquanto frequentei Nanterre, para estudar Sociologia e Política, tive a chance de frequentar o mesmo anfiteatro que Daniel Cohn-Bendit – o Dany, Le Rouge –, grande mentor da Revolução de Maio de 1968. Na primeira semana de curso, a revolução histórica eclodiu. E então, como todos os demais alunos, passei das salas de aulas para as ruas... E nos finais de tarde Paulo e eu nos reuníamos no La Promenade de Venus.

No início ainda discutia-se sobre as tendências artísticas do Surrealismo. Coisas como participar ou não de exposições ou quais mostras iríamos prestigiar, participar etc. Nessa ocasião, o movimento Beat pipocava! E houve uma bela mostra com uma vernissage notável dos representantes da Beat Generation. Recordo que um deles, Ted Joans, um belo homem negro, visitou o café, nessa ocasião, e foi muito bem recebido. Eu sentia naquele momento duas forças se movendo. Uma que defendia a Arte engajada ao posicionamento político e social que estava prestes a sacudir a França e outros países europeus. E outra, a da arte pela arte. Era uma luta de ideais e princípios acalorados. Discussões e reivindicações. Invocações do passado se batendo de frente com um momento e movimento novos. Prestes a eclodir. Notoriamente tínhamos Vincent Bounoure e Jean Schuster como líderes quase opositoristas. As discussões eram muito agressivas. Paulo e eu nos identificávamos mais com a linha de pensamento engajado. Schuster não era dado a discutir seus princípios conosco. Trabalhava em uma agência de publicidade. Era sistemático. Falava para dentro. Eu não simpatizava com ele. Sempre me pareceu radical demais.

Logo ali chegamos: eu, Paulo, Jean Benoit, Mimi Parent, José Pierre e sua doce mulher, além de Jean-Claude Silbermann e, em certa ocasião, Matta, além de Camacho e sua mulher Gina Pellon. Abraçarmos o movimento estudantil e social como fundamental para a mudança que estava ocorrendo naquela época, em todos os segmentos da sociedade francesa e em Praga, por exemplo. Talvez fosse imperativo engajar-se.

FM | Posteriormente ao período ligado ao grupo, já de regresso ao Brasil, como tocaste tua vida?

LF | Voltei-me ao estudo da arte tida como contemporânea e o pensamento filosófico e junguiano, em especial Bachelard, Jung, Mircea Eliade e alguns surrealistas franceses. Além dos intelectuais e poetas latino-americanos. Houve uma cronologia de apreensão de conhecimento. Um aprendizado ao qual me dediquei. De certa forma e inicialmente, um leque mais eclético que foi sendo fechado em mitos, símbolos e signos. Além do cultivo das palavras e seu uso como instrumentos de expressão e criação poética. Quanto à plástica, voltei-me às revelações do mundo mágico da fotografia. E ao exercício liberado do desenho e da pintura-mágica, em muitas ocasiões. O que se passou também com minhas gravuras. Quase tudo o que produzi, no entanto, eu vendi. E não me preocupei em registrar. Uma pena. Creio que a explosão criativa foi na poesia. Sabes disto. É a supremacia da imagem como intensidade do pensamento e gesto humano de liberdade.

FM | Como se deu então a tua relação entre o cotidiano pragmático e o mundo mágico com que o surrealismo seguia acentuando tua existência?

LF | Em 1971 passei a frequentar a Escola de Artes Brasil. Meu objetivo era o de acrescentar ao que já havia realizado através do Surrealismo, novos conhecimentos técnicos e expandir meus conhecimentos através de um domínio de habilidades. Encontrei na Escola de Artes Brasil um momento anterior ao do meu encontro com o Surrealismo. A Escola havia sido fundada por quatro ex-alunos de Wesley Duke Lee: Carlos Fajardo, José de Moura Resende, Paulo Baravelli e Frederico Nasser.

A escola era um centro de experimentação artística dedicado a desenvolver a criatividade do indivíduo. Acredito que a grande ideia do projeto foi a de que o aprendizado da arte se desse dentro de ateliês. Ao contrário do espírito acadêmico das escolas de arte tradicionais. E foi justamente esse aspecto que me seduziu. Fotografei todo o espaço e ateliês da escola. Um grande espaço aberto. Muito bem iluminado no qual paredes e divisões foram abolidas. Houve inclusive uma vontade política manifestada na própria escolha do nome do lugar: Escola de Arte Brasil: (assim mesmo, com dois pontos). Estes dois pontos, de certa

forma, demonstravam um tom irônico e indefinível frente ao nacionalismo dos governos militares. E também uma resposta às repressões impostas pelo AI-5. A escola fora concebida em 1968. Nessa época eu já estava em Paris, participando do Movimento de Maio, juntamente com todos os estudantes. Nessa ocasião desejei imensamente transferir-me para a França com minha família: marido e duas filhas.

FM | Como foi teu encontro com a fotógrafa Maureen Bisilliat?

LF | Eu a conheci através do Sergio Lima. O interesse deles era justamente a questão da arte indígena. Nossas afinidades começaram quando eu fiz a roupagem *A anticintura de castidade*. Então pedi a ela para fotografar a roupagem em uma modelo. Não havia ninguém, naquela época, capaz de ultrapassar os limites dos pudores, creio. Somente eu! E mesmo sendo bem jovem, resolvi posar com minha própria vestimenta. Que afinal fora moldada em meu próprio corpo. O fato de Maureen ter fotografado índias foi determinante para minha escolha. Meu imaginário abriu-se para ela. E permiti que compartilhasse da exposição das minhas zonas erógenas – que ficavam expostas. E todo o restante do corpo aceito, velado. Era a exposição dos desejos para os desejados. A partir daí foi nascendo uma grande amizade entre nós. As fotos foram feitas na presença do Sergio. Havia um clima de sagração e iniciação naquele momento. Não meu, mas, sob meu ponto de vista, uma iniciação do olhar deles. Procuramos manter o clima neutro de um estúdio. Mas a Maureen ficou fascinada com o erotismo e a beleza do momento.

O trabalho em si não existe mais. Era uma caixa de 1,65 m por 40 cm, e 30 cm de profundidade, e um vidro que se encaixava nas laterais para proteger a roupagem. Esta foi feita com malhas de balé – corpete e languette. Bordei à mão em todas as aberturas recortadas da roupagem, com lantejoulas e miçangas pretas. Cortei o corpete no lugar dos seios para deixá-los expostos. Sob as axilas coloquei franjas à guisa de pelos. Ao mover os braços elas balançavam como cabeleiras curtas. Na languette, cortei com uma tesoura e fiz uma grande abertura, com lantejoulas e miçangas de acabamento nas laterais, e preguei um zíper longo, que pudesse abrir a roupa. A abertura só era visível sem o corpete. Dos punhos aos ombros coloquei correntes de metal prateado. E se você olhar as fotos verá que elas também se cruzam sobre o peito como suspensórios em X. De cada lado da languette coloquei um objeto em forma de garfo. Tudo isso colocado na caixa. Era uma grande escultura, de panos e metais. Foi batizada por mim de *Objeto de funcionamento simbólico – a anticintura de castidade*. Data de 28 de dezembro de 1965. Tenho fotos, apenas. Da caixa e da roupagem. Diversos negativos guardados por aqui. Foi a peça que recebeu os maiores e melhores elogios na Exposição, através de artigo de Geraldo Galvão Ferraz. Que não era meu parente. Anos depois, Ignácio de Loyola Brandão escreveu um artigo sobre o ineditismo e

a importância da roupagem. Não tenho mais esses registros. Foi um trabalho e tanto. Talvez, talvez, eu gostasse de refazê-lo. Mas não teria a paciência e os 20 anos de idade!

No caso da *Roupagem de Funcionamento Simbólico* que descrevi, acredito ter criado algo revolucionário. Não apenas no sentido do Erótico mas, e principalmente, no sentido do amor. Através de elementos que poderiam sugerir uma oposição, procurei, antes, pela estética, criar uma libertação amorosa. Mitificando explicitamente o mistério da encarnação. Foi uma roupagem libertária e que poderia, como uma máscara, ser vestida e cumprir sua função. Em termos poéticos, a vestimenta dos gestos amorosos expostos em todo o seu esplendor.

Meu interesse pela fotografia, que eu cultivava desde criança, só fez aumentar com minha amizade por ela. A partir deste primeiro trabalho, Maureen me convidou para acompanhá-la a um terreiro de Umbanda, onde realizou um trabalho maravilhoso. Eu comecei a fotografar também. Ambas usamos a minha máquina. O fascinante dessa história é que finalmente, ao serem reveladas as fotos, já não identificávamos a autoria. Então, Maureen me propôs um desafio: que fotografássemos a Conceição, uma bela negra que era sua modelo há tempos. Ela fotografou Conceição com uma lente micro e pegou detalhes do corpo. Acabou por me ensinar uma nova visão do corpo humano. Nós fomos cúmplices e amigas numa linguagem muda. Apenas gravada nas películas e na alma.

Expus as fotos na Cooperativa, ela me fotografou várias vezes por conta da minha beleza e talvez para descobrir nela mesma aquela inocência de quase adolescente que eu tinha. Depois, ela me fotografou como Cleópatra e me introduziu aos mistérios do mundo xamânico. Ela também publicou meus ensaios fotográficos na revista *Fotótica*, me apresentando. Maureen foi uma grande influência do maravilhoso em minha vida. Passei a cultivar a cultura indígena deste imenso Brasil, a valorizar nossas manifestações populares.

FM | Sempre me fascinou uma observação de René Magritte de que podemos tornar a vida superior à forma como ela se nos apresenta, e que uma das maneiras de consegui-lo era alterar a ordem das coisas. O que significa criar para ti?

LF | Nos meus trabalhos eu procuro a percepção da reinvenção do próprio ser. O que lhes confere a busca por olhares únicos em focos sintonizados com os meus. Para mim, criar é hierarquizar o caos que antecede uma ordem ou uma desordem. É a percepção de um ato ou momento inicial que faz existir um desejo, uma energia capaz de gerar uma cosmogonia de extremo prazer. Tão absoluto é esse momento, que se torna atemporal. É a possibilidade de materializar o invisível, o intocado, aquilo que está por vir e que muitas vezes nem nos damos conta do que será. Considero na criação também o respeito pela ordem – que pode ou não ser aleatória. E a transcendência do meu eu no objeto criado. A

criação é um processo contínuo – em movimento contínuo – do criador em sua obra. O símbolo sensorial e material dotado de vida própria a partir de nós mesmos.

FM | O que a tua criação atual conserva daquele primeiro momento, incluindo a publicação dos primeiros livros?

LF | Eu poderia encher uma página de motivos. Mas devo confessar a importância de uma retomada através de nossas conversas. Meu encontro contigo acentuou um mundo que jamais esteve perdido. Meus poemas sempre buscaram alcançar o maravilhoso. A magia. A transformação pela paixão ostensiva. A evidência da conjunção corpo e alma através do amor sublime ou da dor extremada. O encantamento do mundo e todos os seus símbolos que foram os signos – a significância do meu caminho poético. Minha vida é impregnada dessa volúpia poética da qual sou acometida. É minha expressão máxima, estética e existencial. Elas se entrelaçam: vida e poesia. Seja esta através da palavra escrita, fotografada, desenhada ou esculpida, e até mesmo pensada. Só o Surrealismo, na magia de sua forma e manifestação, traduz minha expressão essencial perante a vida. Em que outro movimento eu poderia traduzir sonhos em expressões de arte, senão o surrealismo ou o pensamento mágico?

FM | Já que tocamos na essência do Surrealismo, Leila, de que modo evocar aqui o ambiente onírico em tua criação?

LF | Podemos evocá-lo no início do meu contato com o Surrealismo. Foi nessa época que o onírico tomou proporções existenciais. De certa forma é como se eu psicografasse meus sonhos, trazendo-os à realidade através da poesia ou de desenhos e pinturas.

FM | Naturalmente temos aí o que Magritte situava como uma reivindicação do Surrealismo, a de que a vida desperta conquistasse para si mesmo uma liberdade próxima daquela que temos quando sonhamos. Salvador Dalí, por sua vez, defendia que *o êxtase é a consequência culminante dos sonhos, é a consequência e a verificação mortal das imagens de nossa perversão*. Estás de acordo?

LF | Exatamente. Exatamente. Poderia assinar embaixo. Mas não fui tão mágica como Magritte. E não tão surpreendente ou reveladora. Talvez o tenha sido na poesia, na maneira como trato as imagens poéticas. E como faço fluírem os símbolos. Eles fluem e fluem carregando em si mesmos todo o conteúdo junguiano ou de *rêverie*, como diz Gaston Bachelard em *La terre et les rêveries de la volonté* (1948).

FM | Gostaria que me contasses o sonho que tiveste com Breton.

LF | Foi quando estávamos a caminho do encontro com o grupo de Paris, e paramos em Roma, nas vésperas de voarmos para Milão. Ali eu adormeci por volta das 15 horas, no Hotel... E sonhei um sonho estranho. De início eu me vi na sala de visitas da casa de meu pai. Lá estavam sentados e conversando, meu pai, André Breton, Benjamin Péret e Victor Hugo. Eu olhei espantada para meu pai e perguntei: *O que Victor Hugo faz aqui?* Ele, que tinha uma xícara de café na mão, nada disse, porém jogou o café na parede, fazendo um belo desenho. Nisso, Victor Hugo diz: *Mas quem escreve com café sou eu.* Nesse exato momento sou transportada para outro lugar. Eu estava sozinha, em Paris, ao lado de uma Estação de trem. Olhei ao meu redor e vi uma rua que subia. Todo este cenário era acinzentado. É bem característico de Paris, cidade que só vim a conhecer tempos depois. Resolvi subir por essa rua, de onde passei a olhar por outro ângulo: de cima para baixo. Nesse momento, começa a subir a rua um belo homem em torno dos seus 35 anos. Ele usava um suéter de *col roulé*. Era André Breton quando jovem. Ele ficou bem de frente para mim e trocamos um longo olhar. Então André virou-se e apontou para o início da rua, perpendicular com a Rua da Estação de Ferro. Voando, subia uma caixa de cor preta com uma cortina vermelha agitada pelo vento frio que fazia. Eu e Breton nos olhamos novamente. Nesse instante a caixa preta flutuava ao alcance de nossas mãos. André delicadamente puxou a cortina vermelha para o lado e então eu pude ver! Havia uma fotografia de um rosto de mulher. Os traços não estavam muito claros, porém seus olhos eram donos de um olhar profundo e distante. Havia uma luva... talvez um espelho. Olhei para o objeto e em seguida para Breton. Não trocamos uma palavra sequer. Só nos olhamos. E eu acordei com o som do telefone do quarto tocando. Sergio Lima atendeu e empalideceu. Estava transtornado. Breton acabara de falecer. Quem deu a notícia foi justamente Arturo Schwartz, de Milão, com quem deveríamos ter uma reunião no dia seguinte, para tratarmos de expor *La Boîte en valise* de Duchamp em São Paulo, na Mostra Surrealista. Recordo ainda que após Breton e a caixa desaparecerem, eu me vi em um vinhedo. Um lugar belíssimo. O céu era azul frio e claro. Não havia mais a luz solar. O momento era exatamente aquele quando o sol se pôs e resta apenas a claridade. Por uma das alamedas do vinhedo, vi dois homens – já com certa idade – andando juntos e conversando. Eram André Breton e Benjamin Péret.

FM | Esquecemos algo?

LF | Sou uma protagonista. Só sei falar como tal. Sou um personagem em um cenário fabuloso e apaixonado. Todos os surrealistas foram ou são assim. Assopre-os e veja as chamas de um fogo ardente e vigoroso tomar forma e proporções inimagináveis. Eu vivi isso aqui ,nesta pele, neste rosto, neste corpo.

Uma força contagiosa que me alimenta até hoje. Como alimentou a todos os surrealistas que existiram antes de mim e que se entregaram a si próprios e aos outros. Banidos, desterrados, amados, idolatrados ou disfarçados. Todos trazemos uma marca indelével do maravilhoso no peito.

Maria Lúcia Dal Farra²⁶³

2017, O TEMPERO DA EXISTÊNCIA

FM | Começemos pelo alumbramento. Com quem dialoga a poesia de Maria Lúcia Dal Farra? Quais as fontes de teu alumbramento?

MLDF | Essa história das luzes é uma mania antiga da minha poesia (sou leitora de Bandeira desde os tenros anos) e ao mesmo tempo uma tortura. Pra começar pelos fundamentos, ou seja, pelo meu corpo, tenho uma cegueira periódica que ocorre a partir de um ponto luminoso que se instaura no meu campo de visão sem mais nem menos, como se uma auréola muito poderosa crescesse da cabeça de uma Madonna medieval que se manifestasse na minha frente e se expandisse por toda a minha órbita visual, preenchendo-a. Fico então sem enxergar nada, a não ser essa potente luz (por muitos e longos minutos) até que ela atravesse de lado a lado a abóbada e cumpra o seu percurso. Como vê, encegueiramentos e alumbramentos são coisas do arco-da-velha na minha vida primária.

Mas não foi por isso que o meu primeiro volume de poemas chamou-se *Livro de auras* – se bem que entre corpo e espírito o elo seja tão cerrado que tudo se passe sem o nosso entendimento. Leitora de Walter Benjamin há tempos, eu buscava deliberada e desesperadamente (na década de 1990) lutar contra a histórica perda da aura (das coisas e do poeta) para encetar uma comunicação com o leitor que nos fizesse, a mim e a ele, reaver (para comungar) uma unicidade impossível. Era um esforço louco, baldado e urgente, num tempo em que o mundo que conhecia desabava: de um lado porque eu sofrera o mais duro golpe da existência; de outro, porque todos entrávamos na tal da pós-modernidade líquida e vertiginosa onde tudo já é outra coisa.

É verdade que isso vinha acontecendo paulatinamente na minha história subterrânea, porque antes de publicar tão tarde esse livro inaugural (aos 50 anos, em 1994), eu escrevera (desde muito cedo e ao longo da minha vida) sete outros que restavam e restam mudos e surdos – visto que não tocados por ninguém. Na carência de leitor, a minha poesia solitária parecia prestes a desembocar num

²⁶³ Maria Lúcia Dal Farra (São Paulo, 1944). Poeta, ensaísta e conferencista, autora de cinco livros de poesia que se destacam entre os melhores de nossa lírica: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002), *Alumbramentos* (2012), *Terceto para o fim dos tempos* (2017) e *Livro de erros* (2024). Além deles, é autora de um livro de contos, *Inquilina do Intervalo* (2005) e dois outros de crítica literária: *O Narrador Ensimismado* (1978) e *A Alquimia da Linguagem* (1994), este último em Portugal.

ilegível absoluto, e foi assim que resolvi tomar, contra toda a evidência, aquele caminho para tentar falar com alguém. Abandonei tudo o que havia escrito até então e me botei na empreitada de escrever um novo livro (publicável) e que, em princípio, me salvaria. (Quem, se eu gritar, me atenderia nesse turbilhão de vozes?) Não me salvei e nem a ninguém; minha aura espatifou-se quando tentei levitar como os anjos de Rilke. Mas o esforço valeu.

A experiência de estraçalhamento me mostrou que talvez fosse mais seguro (pelo menos para ter chão aonde pisar) conversar mais cerradamente com os meus pares: os poetas mortos. Eles sempre foram os meus interlocutores, as obras com quem falo. De resto, para além deles, dirijo-me desde então a um elenco de pessoas com quem suponho estar entrando em diálogo (repare como os meus poemas são repletos de dedicatórias); e, depois, a toda a gente que bote os olhos em cima da minha escrita. O fato é que não tenho ilusões: possuo pouquíssimos leitores vivos, e isso é bom porque escrevo mesmo para alguns, sobretudo hoje que a medida é a massa.

A fonte do meu alumbramento é, pois, o outro; aquilo que o outro me traz de luz para qualquer tipo de conhecimento que possa realizar na escrita de um poema, quando tento desvendá-lo ou trazê-lo para mim.

FM | Há uma distinção possível entre o poeta e o poema?

MLDF | Transforma-se o amador na coisa amada...

FM | Eu gostaria de me referir ao universo da crítica de poesia no Brasil, porém este universo é inexistente. Em seu lugar, o que temos, e muito ocasionalmente, são anotações dispersas, de cunho jornalístico, que tocam mais o pitoresco do que propriamente o essencial sempre que remetem a algum poeta. O ambiente de pesquisa acadêmica é igualmente desalentador. Evidente que não escrevemos para atender a essas vertentes. No entanto, cabe indagar: considerando os personagens envolvidos, quem não está desempenhando bem o seu papel?

MLDF | De verdade mesmo escrevemos para ninguém, pelo menos para ninguém que nos ouça ou que nos leia – escrevemos sempre para quem ali não está e que, se estivesse, não se encontraria onde supomos que pudesse estar. A poesia nasce desse desencontro jamais resolvido e essa é a maneira de ela se projetar para adiante – porque procura aquele que ainda não há. A rigor, portanto, era bom que o crítico ocupasse esse lugar des-sabido e errático (pelo menos por alguns instantes) nem que fosse dentro da máscara de um *hypocrite lecteur* baudelaireano (que, aliás, nesta versão da modernidade, data pelo menos de 1848 – donde se vê que o espaço vazio é antigo).

Mas não dá para falar, a não ser raramente, em existência de crítica de poesia no nosso país, e desde há largos anos. Para referir minha experiência própria,

desde muito jovem eu lia aquilo que se produzia no Brasil (e também lá fora) através do *Suplemento Literário* de Minas e do *Estadão* – mas esse mundo já acabou. Será que em algum lugar da internet isso ainda se asila? De que maneira? Vejo (algumas vezes) que blogueiros se conectam (intuitivamente, suponho) em algum poema que lhes cai nas mãos, e passam a exibí-lo e a dividi-lo com quem os visita. Creio que não saibam bem do que se trata. São (digamos) tocados por seu súbito raio de inusitado e o divulgam porque aquilo se afina de alguma maneira com eles, graças a esse raspão hipnótico com que o poema os fende. Quero crer (que mesmo assim minimamente) o senso crítico desse leitor transparece esbatido aí, mercê desse *insight* ocasional que fica embutido na sua escolha (implícito nela), o que já é, nestes tempos de calamidade, pra lá de bom. Talvez seja por aí que a poesia faça o seu passe e avance para outro e outro leitor até que encontre aquele que a invente. Aliás, a minha poesia tem tido a alegria de conhecer alguns desses passageiros de lumes, sobretudo no meio acadêmico e junto a meus pares.

Acho, por outro lado, que a gente poderia, se quisesse, escrever aquilo que o mercado pede (tratar a obra como mercadoria) e então faríamos o maior sucesso, teríamos *críticas* condizentes e ganharíamos dinheiro. Mas pra quê? Para que andar na mão se a gente pode obter um prazer desmesurado seguindo em contrapelo? Para que ler Elisa Lucinda se se pode ler Cecília Meireles? A poesia só existe quando se coloca contra a linguagem que vigora, cavando frestas por onde significar outra coisa que ela mesma ainda nem sabe o que é. E só há um jeito de viver isso: no impasse. Porque não é só uma questão de contenda sempre armada entre o poema e o seu leitor. Mas de uma luta engalfinhada entre o que a poesia busca produzir e aquilo que suas leis de produção lhe permitem ou não ultrapassar enquanto fatores constitutivos da comunidade da qual ela emerge e com quem dialoga. Muito embora em trânsito permanente, esse mecanismo de mercado só sossega se domá-la, ávido por abocanhá-la como sua presa, pasteurizando-a em definitivo. Fugir desse sequestro, enfrentá-lo no texto, situa a poesia nesse impasse de que falo, pois que o ato poético, na impossibilidade do heroísmo que redundaria inócuo, não pode ceder à contraparte cínica contida no desejo de se realizar.

O fato é que, assim, o ato poético parece fadado ao suicídio. Porque manter-se nesse limiar beligerante e perigoso, em estado de periclitância entre um e outro valor, em equilíbrio para a criação de uma linguagem que, obrigada a fazer concessões, não as autentica – é o que parece ser o impossível e legítimo ofício do poeta contemporâneo. E o que solicita dele uma ação contraditória, uma absurda práxis que só pode exercer-se em oximoro.

FM | O Brasil sempre foi muito acanhado ou mesmo ausente em relação a um tipo de evento literário que surge em nosso continente nos anos 1960, os encontros internacionais de poetas. A legitimidade desses eventos expressou

sempre uma forma de resistência. Quando surgem no Brasil tratam de atrelar-se à outra margem da tradição, adotando as perspectivas de mercado. O que era para ser característica de uma reação, entre nossos escritores e intelectuais, se torna a adoção de um festejo de mercado. É outro evento, muito revelador de uma cultura, não resta dúvida. E o mecanismo adotado, muito feliz, pouco a pouco está banindo os poetas.

MLDF | Tenho participado dos festivais de poesia fora do Brasil, e são algo que nunca vira antes! Acorrem muitíssimos interessados que vêm para te ouvir nas praças, nas ruas, no carnaval, nas esquinas, nos mercados, nas universidades, enfim, em todo o canto, e pessoas que também querem dizer poemas, próprios ou alheios, e que participam do microfone aberto nas praças ao longo do evento. Não se trata de uma vitrine aonde a poesia de cada um é exposta, mas de uma autêntica confraternização, pois que nos ouvimos uns aos outros sem cessar, acompanhamos o trabalho alheio, papeamos, aprendemos às pampas e nos damos conta da força que temos. Somos muitos a resistir a quaisquer intempéries políticas, e essa aliança é fundamental e ritualiza a razão da nossa existência.

Só vi isso acontecer aqui no Brasil uma única vez, há muitos anos: foi no Festival de Poesia de Goiás Velho, e talvez tenha sido o derradeiro. Sim, a participação também era gratuita, como acontecia na Nicarágua, no México e no Peru. Estive neste ano em Paraty e reparei que muito embora tudo girasse em torno do Drummond havia apenas uma ou outra mesa de poetas, e uma delas bem localizada, aliás. A organização era perfeita e tudo era um espetáculo – de outra natureza, é verdade. Não que o homenageado não fosse lido inúmeras vezes nas sessões, discutido e priorizado – mas a poesia, tal como a conheço desses festivais além do Brasil, foi a grande ausente.

FM | A prosa e o verso. A distinção entre ambos era quase da mesma ordem do vertical e horizontal. Distinção irrefletida, pois os dois ambientes, na física e na literatura, podem remeter a seu inverso ou, em adorável expansão, à soma de suas matrizes, incluindo aí as invisíveis e rejeitadas. A criação determina a forma e não o contrário.

MLDF | Bem, essa coisa do vertical e do horizontal pode ter alguma serventia como camisa-de-força que te obriga a te virar dentro de um espaço literário fechado como uma urna, a fim de te desafiar para ver do que você é capaz. Estou pensando numa forma fixa, no soneto. De um lado, ele lembra até uma prática à Poe, das mais tenebrosas, pois que é mais ou menos como estar sendo emparedado vivo; ou até à Florbela – os limites do claustro. Mas também remete a Sade, à prática masoquista das mais eficientes, já que desemboca numa tortura benfazeja. Ou então a um exercício de desporto, que é o que ocorre com o soneto estandardizado quando é feito fora do Classicismo. Você tem aquela medida

imexível de decassílabos e tem de verrumar no mais longínquo do seu ser para conseguir expressar o que pretende dentro de um espartilho que não te permite qualquer movimento. E também tem isso: se descobrir (dentro dessa forma pré-moldada) do que a sua poesia é capaz, é já um baita avanço. Dialogar com essa forma para questioná-la no centro da sua própria medida é sempre muito instigante, porque te permite derretê-la dentro dela; encontrar *enjambements* interessantíssimos e acentuar o decassílabo de maneira enviesada, por exemplo. Aliás, pra que ser livre quando se pode ser tão vigorosamente aprisionado? E, afinal, não é assim que a tradição literária funciona para cada um de nós?! Para estar ali como um desafio a se vencer de dentro dela?

Já escrevi sonetos clássicos (que me arrebatam justo pelo que têm de interdito) e tenho feito sempre versos (se não contar um único livro de ficções). Tenho muita vontade de tentar um dia o chamado poema em prosa, tal como nos vem dos simbolistas.

Sobre a questão que me propõe tenho algo curioso a relatar. No tal *Livro de auras* há uma secção chamada *lição de casa*, onde eu buscava narrar as histórias familiares ou andar à volta delas. De todas as três partes, esse era o lugar que eu escolhera para comunicar alguma coisa ao leitor, no sentido de que a mensagem a passar prevalecia sobre o próprio fazer poético. E, de fato: escrevi 33 poemas sob tal tónica. Muito bem. Passados tempos – exatamente onze anos – publiquei o *Inquilina do intervalo*. Neste, retomava as mesmas histórias, só que desta feita em prosa. Era como se eu atestasse, assim, a insuficiência da poesia para tal fim. Ou, então, que o poder enigmático e transcendente desse real histórico ultrapassasse em muito a medida que eu lhe dera, e fosse necessário completar o meu *depoimento* por meio de um *outro* gênero. Você me entende? No caso, não sei se a necessidade era de facetar, de criar novos pontos-de-vista sobre cada enredo anterior (a fim de que eu os compreendesse melhor – e isso pressupõe um exercício outro, o de psicanálise), ou se eu não escolhera com acerto o meio condizente para tal conteúdo. Ou seja: era como se eu tivesse forçado a forma para que ela aceitasse aquilo que lhe era alheio. A poesia tem disso: ela não aceita ser *usada* – e parece que foi o que (bem ou mal) acabei por fazer, talvez porque exorbitei, talvez porque a coisa não fosse do âmbito do poético, mas (como suponho agora) do território do privado (mas o que não é?!), e a forma tivesse se insurgido contra mim... Não sei.

Mas (ao fim e ao cabo), como a gente sempre escreve sobre as mesmas coisas, ainda não sei se parei por ali ou se continuarei a tratar desses mesmos assuntos de modo a delucidar o que se passa. Uma coisa é certa – isso é uma fonte inefável. Ou será que é o nó que há entre prosa e verso que explicaria essa mais recente tentativa? Não tenho ainda uma posição e continuo a pensar no caso que estou dividindo com você.

FM | A poesia, independente da forma que buscamos ou encontramos para o poema, agrega um componente inesperado à relação, por mais que acreditemos, ao rever dado tema, que o mesmo impõe certa repetição. Evidente que há poetas que se repetem até mesmo quando tratam de assuntos distintos, uma espécie de cristalização do discurso que não é o mesmo que a definição de um estilo. Mas não estamos tratando dessas almas reiterativas. A linguagem poética, como qualquer outra, possui seus mecanismos, truques, ardis, e a experiência naturalmente nos leva a alcançar novos tons, variações inúmeras, a partir das mesmas matrizes. A mim, por exemplo, muito me atrai mesclar registros dentro de um mesmo poema. O dilema maior que encontro é essa deformação maniqueísta que se estabeleceu entre nós, digo, na lírica brasileira, limitando a criação a dois padrões opostos e desconexos entre si: a escrita a seco ou a inspirada. E ainda pior: tratando de dar à primeira uma primazia sobre a segunda. Se o engasgo perdura em aspecto tão irrisório, ainda hoje debatido – quando alguma forma de debate se verifica – como evidência relevante na criação, o que esperar da compreensão dos vasos comunicantes entre prosa e verso? Recordo aqui, trazendo mais lenha para nossa adorável fogueira, uma observação de Antonín Artaud, quando se referia a Diego Rivera, mas dele dizendo algo que podemos trazer para o ambiente poético: “Quando não se tem o sentimento de uma força transcendente – na arte de pintar como também toda arte –, isto resulta em uma espécie de bloqueio da interpretação, em uma opacidade interior das formas”.

MLDF | Você disse direitinho, Floriano. E adorei quando sublinha um dos nossos ocios atuais, pois que hoje nem mesmo *alguma forma de debate se verifica*. Acalentando, pois, mais um pouco a *nossa adorável fogueira*, acho que depois da alforria que o surrealismo nos deu, quando tudo indicava que a gente aqui na terrinha tinha ficado absolutamente livre para fazer entre as palavras o amor que elas bem quisessem manter entre si – eis que carnalizamos uma luta corporal entre Eliot e Breton. Pois não é que vem essa história da primazia da poesia *objetiva* e cerebral sobre a inspirada? E, o que é pior, vem, como você bem repara, separando uma da outra, como se ambas fossem inconciliáveis e de mal, de cara virada uma para a outra. Não existe isso! Há um laço incessante entre ambas, algo entranhado e recíproco, pois que uma depende da outra, e a decisão de prevalência de uma sobre outra é apenas do específico poema em pauta. Eu vejo (pra falar de um dos chamados *representantes* de uma dessas alas) muitíssimo de inspiração em João Cabral, e mesmo de surrealismo – quem é que não vê? *Um cão vivo dentro do bolso, um cão sem plumas/ é quando uma árvore sem voz, uma úmida gengiva de espada, os gestos defuntos da lama* – isto só para lembrar o pra lá de sabido, o que está mais à mão na minha memória.

Até o Valéry, que é um dos padrinhos da poesia *pura*, abre brechas para a inspiração, quando trata do fazer poético, e isso já na sua célebre aula inaugural

no College de France, em 1937. Quando aí ele refere o litígio total entre vários registros que são chamados a atuar simultaneamente na produção poética (por serem justo muito diversos entre si), o que nos pede, portanto, um rol de acomodações muito diferenciadas e sempre incompatíveis uma com a outra (domínio que, segundo ele, é apanágio do *faber poeta*), Valéry não deixa de sublinhar que (malgrado todo o controle que possamos manter sobre tais materiais) o poema, como todo ato do espírito, vem sempre acompanhado de *uma indeterminação mais ou menos sensível*, de um *indefinível*. Ora, qual é o nome desse fenômeno não compatível e que extrapola a nossa *destreza* (ou seja, como você diz, Floriano, os nossos *mecanismos, truques, ardis*), senão inspiração, senão acaso? Creio, por isso mesmo, que a palavra que designa *le hasard* do *coup de dés* do Mallarmé não seja outra que não essa. (Sobre o Valéry, não consigo deixar de comentar o meu constrangimento com o que me deparei outro dia, quando compulsava, na Biblioteca Nacional de Lisboa, um material sobre a ditadura salazarista. Eis senão quando topo com um livro sobre o Salazar, escrito por António Ferro que, além de ter sido contemporâneo da Florbela e diretor do terceiro número do *Orpheu* (que nunca veio à luz), foi também Secretário da Propaganda Nacional do Salazar. E quem faz a apresentação da dita obra? Nada mais nada menos que Paul Valéry!)

Retomemos, pois, a nossa conversa ao pé do fogo, Floriano. E convenhamos: aquilo que ocorre fortuitamente modificando a direção do que escrevíamos (quer estejamos emborcados na consciência super-desperta ou não) – que nome tem?! O Pessoa chama, a esse indefinível (creio que em 1934), de o “Homem de Porlock”, e isso a propósito do relato de Coleridge sobre a escrita do *Kubla Kahn*. O poema, nas mãos do romântico inglês, caminhava de um jeito, quando é interrompido pela chegada de um sujeito à sua casa (que vinha da aldeia vizinha), com um recado não sei das quantas. Esta suspensão da escrita muda em tudo o feito do poema e o Pessoa passa a denominar a esse processo de desvio das intenções originais como “O homem de Porlock”. Quem é esse homem que vem de Porlock, senão o representante das musas? Pulando muitas etapas, mas só para constatar, vê-se, afinal, que o *je est un autre* rimbaudiano (que desemboca no *vidente*) é parente desde sempre desse *Homem* – não te parece?

FM | Evidente, pertence ao mesmo capítulo da alteridade. Interessante que menciones o António Ferro (1895-1956), um poeta português afeito ao aforismo. Em um ensaio meu sobre Carlos Drummond de Andrade, observo o impacto que este poeta provocou no brasileiro, quando se apresentou, em 1923, no Teatro Municipal, tocando bumbo e disparando sua propaganda poética: *A minha época sou eu*. Agora, além do mundo dos livros, qual outro ambiente artístico foi importante para a tua poesia?

MLDF | O da música, das telas, da escultura, da dança, do teatro, do cinema, sem falar de um outro universo: o culturalmente feminino. Aquele que compreende a domesticidade, a casa e seus habitantes, os bichinhos todos de estimação, a culinária, a horta, o pomar, a mobília, os trabalhos manuais etc., etc. – enfim, tudo o que não tem importância canônica e que nunca foi alçado a objeto de atenção poética, e que, de certa maneira, pertence a uma jurisdição próxima (muito embora opaca) da *áurea mediocridade*.

Sou absolutamente sensível a toda a arte e fico arrebatada por ela, me deixando carregar por sua obnubilação, sem nunca saber do que se trata. Vou indo, e só, muito depois, é que me parece entender o que se passou e, geralmente, essa revelação ocorre dentro da feitura de um poema, como algo que me acode e que se desvela de repente. Daí reconheço o que vi e o que experimentei então, mas já agora de uma maneira outra, porque me surge inopinadamente como um puro instante fortuito de epifania – e não será isso a tal musa de que falávamos?!

Eu sempre estudei música, desde os cinco anos de idade, e, além de pianista, eu queria muito ser bailarina. Mas na minha infância não pude porque havia um preconceito danado a respeito dos professores: meu pai não deixou. Eu também queria ser cantora popular, mas de novo o preconceito não deixou. Vale a pena eu te contar, Floriano. Tinha 12 anos (mas eu afirmei ter 14, porque naquela altura era interdito para menores dessa idade) quando meu pai me levou para o programa de calouros do Ari Barroso, na TV Tupi da Rua das Palmeiras, em Sampa. O compositor gostou muito da minha voz e da minha conversa (ele entrevistava o candidato, queria saber como é que a gente era), e quis falar, depois do programa, com o meu pai, a quem praticamente exigiu que não me permitisse fazer *vida artística* porque aquilo não era coisa para *menina de família*. Contou vários casos para o meu pai, diante de mim, com certos circunlóquios e metáforas que traduzi razoavelmente bem. E, pronto, lá se foi mais uma vontade minha. Nessa altura eu fazia conservatório e tinha aulas com o José Eduardo Martins, o irmão do João Carlos (que andava pelo mundo em concertos). Nunca me esqueço: a primeira vez que vi o João Carlos Martins, fiquei tão nervosa que, na conversa, perguntei-lhe se algum dia ele iria dar aulas no *reservatório*... Mas já nesta altura a coisa complicava porque eu era várias: tinha descoberto a escrita da poesia e me dedicava a isso; queria ser concertista e também cantora (não mais de rádio!), e começava a estudar canto lírico com o Miguel Archerons (regente do Coral Paulistano do Teatro Municipal de SP). Continuei esses estudos, formei-me em piano, executava várias árias como soprano dramático, era solista, mas a dubiedade música/poesia ficava a cada vez mais notória. Imagine que, sendo pianista (na formatura tocaria o *Concerto no. 1* de Beethoven, com a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, sob a batuta do Tullio Colacioppo), compus, sob música do Maestro Miguel Izzo, a letra do hino do conservatório... E foi depois disso que passei a ter aulas com o Maestro Souza Lima (na casa de quem conheci de passagem a Tarsila, imagine!) e tudo parecia se encaminhar para uma bolsa de

estudos fora do país e para uma carreira afim. Todavia, foi aí que entrou areia no pedaço e minha vida mudou de rumo. Eu vinha, há tempos, tendo aulas simultâneas com o Robert (Adolphe Léon Sylvain) Dierckx, um pianista dos mais extraordinários, um belga que tinha sido aluno de um aluno do Liszt (Arthur De Greef), escritor que recebera a Grande Croix de la Reigne Victoire, por sua atuação como paraquedista do Exército Inglês durante a Segunda Grande Guerra. O Dierckx era uma pessoa fascinante: improvisava ao piano e em seguida escrevia o que havia criado em música; em seguida, lia o que havia escrito e tocava aquilo, e, assim, permanentemente num diálogo incessante entre música e poesia, poesia e música. Anarquista, intelectual, grande leitor dos surrealistas, admirador do Magritte e do Delvaux (ele tinha um Picasso que ficava dependurado atrás da porta da toilette, diante do vaso sanitário, como se nada fosse...), questionador de absolutamente tudo, Dierckx não deixava pedra sobre pedra, e essa sua maneira de ser marcou-me por inteiro. Eu me lembro que, contra toda a evidência (e numa metodologia de vanguarda), ele botava uma partitura diante dos nossos olhos e pedia para que tocássemos o que ali não estava, ou seja, a armação harmônica que subjazia à peça, para, por fim, tocar a partitura que, assim, acaba por tornar-se consabida: era por dentro que a gente estudava a música (e a poesia e a vida). O fato de tê-lo frequentado e de ter-me decidido a fazer o curso de Letras (e aí topo com outro sujeito impossível, o José João Cury, que foi meu amado professor; e com o queridíssimo Antonio Candido, com Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro – apenas!) foi me puxando muito mais para a literatura que para o piano e o canto. A ausência real dessa querida dupla inquieta na minha vida de hoje é um baita buraco (claro que toco e canto, mas agora em surdina). Todavia, quero crer que arrumei um jeito de fundi-la na minha poesia onde, de alguma maneira, fantasio que tanto o piano quanto o canto sobrevivem.

Há coisa de alguns anos atrás, um velho conhecido do meu pai chamou-me pra Botucatu para que gravasse as canções (sem partitura) do Angelino de Oliveira (autor de *Tristeza do Jeca*). Tenho que dizer que meu pai era muito amigo do Angelino e que eu, desde muito pequena, cantava com meu pai as composições dele, acompanhada por ele e por Zé Maria, seu parceiro. Ocorre que o Angelino era um boêmio por excelência (tocara com Catulo) e, muito embora gravado por Gastão Formenti e Paraguassu (na década de quarenta), nunca se preocupou em registrar patentes e daí por diante. Assim, quando ele faleceu em 1964, meu pai conseguiu publicar (ao menos) um libreto com as letras de suas melodias, visto que aquilo tudo ia se perder; depois, quando meu pai faleceu, eu e meu primo Zebba Dal Farra (grande violão), começamos (como herdeiros de oitava de suas composições) a pôr em pauta a obra dele. Mas nessa altura vim para o Sergipe e interrompemos o trabalho, que ia ficar assim mesmo, a ver navios. Mas foi aí que, por esse golpe do destino, acabamos nós dois gravando, num final de semana, tudo aquilo que sabíamos do Angelino (em dois CDs, fora do comércio), que cumprem o papel a que nos destinamos: o de produzir um documento. Fiquei de

bem com meu pai e com o Angelino, finalmente. Posso morrer sossegada porque aquilo está preservado. Creio que também essa sintonia subjaz à minha poesia.

FM | Como saltas de um poema a outro, querida?

MLDF | Às vezes, Floriano, tomo um poema alheio e fico tentando responder aquilo que, segundo creio, ele pergunta. E isso que começa como um exercício de adivinhação vai caminhando e se torna independente daquilo que o suscitou. Vira, portanto, um poema meu que vasculha outros cantos daquilo que no outro encontrei, e que acaba por perder esse cordão umbilical, desaguando em outras vertentes que, às vezes, vou procurar elucidar pra mim mesma em outro e outro poema que faço a partir do que não aconteceu nesse.

Houve uma época em que eu resolvi invocar as musas, ainda que artificialmente. Decidi que iria escrever um poema por dia, custasse o que custasse. E fiz isso durante uns três meses seguidos. As criaturas resistiam muito, mas eu teimava e as sacrificava, se fosse o caso, até que saísse da minha ousadia alguma coisa. Queria me disciplinar, era isso. Queria recuperar uma familiaridade com a poesia que me parecia estar naquele momento meio esbatida e adormecida. E então eu ouvia uma música, via uma tela, abria uma página qualquer – e me obrigava a produzir um poema. Claro, deu isso em muitas drogas, mas, de repente, havia também um raro oásis, uma pequena coisa que me fazia bem.

Mas há o caso de poemas que me acorreram, que baixaram em mim e que precisei escrever sem determinação alguma. Por aí entendo muito bem aquelas histórias do Pessoa sobre o nascimento súbito dos heterônimos, de pé, escrevendo como um louco em cima daquela cômoda. E, claro, os jogos surrealistas todos. Lembro-me muito bem de um poema que *escrevi* (na verdade, apenas registrei) e que vinha absolutamente pronto. Depois de feito, ele me pareceu ser do Pessoa, e começava assim: *Há um enorme espaço no meu passo/ entre o que sou e o que passo a ser* e daí por diante. Nunca o publiquei, porque creio que foi escrito por interposta pessoa. Todavia, há um outro, cuja memória do registro trago muito viva em mim, pois que o escrevi aos prantos, e que é sobre a morte do meu pai. Esse me perturba à beça até hoje, a cada vez que o leio ou me lembro dele, porque não me parece um poema, mas apenas o testemunho de um fato, tal e qual, com detalhes que eu não conhecia e que só depois me contaram. E isso permanece espantoso para mim.

Então é assim, Floriano: escrever poesia é, no mínimo, uma proeza que nos bota em sintonia fina e perfeita com o ignoto mundo, num diapasão (surpreendente) com ondas paralelas e transversais e simultâneas e interseccionadas que pairam por aí e que a escrita capta e identifica. Vidência? Mediunidade? Sublimidade? Visita ao baixo mundo? Existência pra além do planeta? Ação, recuperação, futuração da realidade? Mergulho na miséria total? Visita ao inferno? Vida.

FM | Essencialmente vida. O Fellini, certa vez comentando sobre o sentido histórico da criação, dizia que se tratava de uma perspectiva que não lhe agradava, resumindo de forma brilhante: *Olho para o cotidiano, enquanto estou vivo. O resto é especulação.* Mas quero aqui recordar o Georges Bataille: *Se rio agora, posso pagar por esse riso o preço de dores excessivas. Posso rir do fundo de uma miséria infinita. Posso rir igualmente bem mantido pela sorte.* Eu não creio em arte sem riso. Não creio na própria existência humana sem a capacidade de rir. O riso mata a moral em seu sentido mais patético, o do preconceito. E não há dano pior à espécie humana que o preconceito em relação ao riso. E nós, Maria Lúcia, que nos rimos tanto, de que nos rimos?

MLDF | Penso, querido, que a gente ri para abrir aquilo que está fechado, para procurar nele um interstício por onde vê-lo com outra cara. O riso amplia a coisa, lhe dá novos matizes, mais substratos, atravessa-lhe a carne, descobre nela um foco de outros transtornos, um enviesamento, um jeito de desventrá-lo para reconstruí-lo melhor do que se apresentava. Na verdade, o riso rearranja a coisa, torna-a mais distante da dor que ela causa – a dor mata. Não confundir com alienação. O riso abre brechas, arcoiriza o objeto, arruma nele um leque de outras garantias e, graças a Deus, nos deixa de fora para observá-lo melhor a fim de que a gente possa sanar em nós o que incomoda e maltrata. O riso dá-nos uma sobrevida.

Floriano, em meio a tantas falcatruas, imposturas, delitos contra a inteligência, injustiças, arrogâncias – o que seria de nós, neste país, sem o riso?!

FM | Aqui eu digo como o Fellini: esta é uma perspectiva que não me agrada. Assim posto, o riso parece um recurso catártico dos brasileiros suportarem a si mesmos. Esquecemos algo?

MLDF | Certamente. Daqui a pouquinho vamos nos recordar do tanto que esquecemos. Já agora mesmo me lembro que na minha vida de música/poesia conheci um violonista como nenhum: chamava-se Pedro Campos de Paula, piauiense, menino-prodígio desses que dão concerto aos 4 anos (com essa idade se apresentara no Teatro Amazonas) e arrebatam plateias. Além disso, ele era um talentosíssimo acompanhante que pulsava com o cantor, que improvisava enquanto a gente entoava, de modo que tudo se seguia de maneira vertiginosa e engendradora, num entendimento desconcertante. No tempo em que morou na Bahia, ele foi um dos primeiros acompanhantes da Maria Bethânia. Quando o encontrei em Botucatu, para onde foi morar com a família na década de 1960, acabamos gravando um LP de 33 rotações (você sabe o que é isso, Florianos?!), mas só com composições de Vinicius e Jobim, Mário de Andrade, Jaime Ovalle, Hekel Tavares, Ari Barroso, Dolores Duran, Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, do

Francisco Alves (sobretudo uma valsa que diz “Coração, por que preferes/ amar a todas as mulheres/ no amor de uma só mulher?”). Esse violeiro era do tipo que não existe mais: você cantava num tom, mas não estava lá muito bom; precisava subir ou descer algo como um meio tom, coisa sempre complicada para quem toca. Mas com Pedro não tinha problema. Ele fazia esse milagre de transposição com os dedos (e sem, claro, a ajuda daquele objeto safado que prende as cordas para tal efeito) e já ia tocando a introdução no tom que fosse, espécie de anjo que nos fazia levitar. A ele, ao Dierckx, ao querido poeta Carlos de Oliveira (e à minha amada comadre Lúcia Wisnik) dediquei, em 1986, o meu *Alquimia da linguagem*, pois que os perdi a todos de uma vez só: baque bravo! Mas me lembrei de te contar do Pedro porque foi ele quem conseguiu publicar, de maneira inaugural, um poema meu. Foi no *Jornal da Bahia* no começo de 1960. Agora, a coisa incrível – e a poesia (só para completar o nosso pensamento anterior) é, como vê, Floriano, também o lugar das imantações. Conheci no Rio Grande do Norte, em 1999, um escritor que passei a admirar pela sabedoria e dignidade, por seu caráter irrepreensível, o Oswaldo Lamartine, grande conhecedor das coisas da terra (desde a maneira de identificar uma pegada até a arte dos ferros de gado, passando pelo tratamento das armas de pólvora e das brancas, e de muitas outras miudezas caídas em desuso). Ele tinha um sobrinho que era casado com uma médica, um pouco mais velha que eu, que conheci e passei a frequentar. E qual não é o espanto quando me dei conta de que ela conservava, nos seus guardados e como algo de muita estimação, o tal poema que o Pedro publicou na Bahia? A poesia tem as suas prestidigitações, não é, Floriano?

2021, SINAIS DE FUMAÇA DO SURREALISMO

FM | 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?

MLDF | 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.

FM | 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 dessa mais relevante revolução cultural do século XX?

MLDF | 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.

FM | 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?

MLDF | 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.

FM | 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?

MLDF | 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?!

FM | 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 são uma repetição de recursos, modos de ser e truques de linguagem. Como lidar com essas oscilações tão comuns a qualquer território criativo?

MLDF | 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 numa 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!*

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, 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?

MLDF | 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?

FM | 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?

MLDF | 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.

Thomas Rain Crowe²⁶⁴

FM | Como fazias a conexão entre teu fascínio pelos Beats e o Surrealismo? Breton defendia a existência de um *livre pensamento integral*. Os Beats também? Quais eram os pontos em comum?

TRC | Sim, era *pensamento livre integral*, como você chama, que era a coisa mais importante para mim em termos tanto da literatura beat quanto do Surrealismo francês. No lado beat, era essencialmente a máxima do *primeiro pensamento, o melhor pensamento*, postulada por Kerouac, que foi algo crítico pra mim. No lado francês, Breton levou esta máxima um pouco mais longe, e dogmaticamente, para dentro do subconsciente, com restrições quanto ao conteúdo que era *do mundo*. Penso que ele estava mais interessado nos outros mundos do que naquele em que estava vivendo. E seu Manifesto era uma tentativa de impor essa perspectiva a seus companheiros de Surrealismo, e ao mundo em geral. Sua percepção era bem diferente daquela de Yvan Goll, que escreveu seu manifesto do surrealismo no mesmo mês que Breton, e cujo foco estava na realidade e no mundo natural, e não nos sonhos e no subconsciente como pontos de partida. Minha percepção de Breton é de que estava vivendo a maior parte do tempo em sua cabeça, e não no mundo real.

FM | Você fala em uma relação com a tradição céltica, um tema que teria dado a você uma maior intensidade entre voz e texto. Um poeta como Robert Graves despertou algum interesse para a tua poesia? Além da aproximação aos Beats, quais eram os poetas que você mais lia?

TRC | Deixe-me começar por responder a segunda parte da tua questão, primeiro, conforme ela se relaciona com tua questão anterior. Minha descoberta dos beats foi para mim o *sinal para acordar* quando eu estava ainda na minha adolescência. Logo depois, descobri a poesia de Yevgeny Yevtushenko e Andrei Voznesensky na Rússia. Eles estavam, mais ou menos, escrevendo numa voz e numa tradição similares às dos Beats. Ao pesquisar mais sobre esses dois poetas, também descobri muitos poetas russos de uma geração anterior. Maiakovsky,

²⁶⁴ Thomas Rain Crowe (Estados Unidos, 1949). Poeta, tradutor e editor-chefe da New Native Press. Durante os anos 1970 foi diretor do primeiro festival internacional de poesia de São Francisco (1976) e editor da revista e da editora *Beatitude*. Organizou as antologias *Writing The Wind: A Celtic Resurgence (The New Celtic Poetry)* (1998) e *The Baby Beats & The 2nd São Francisco Renaissance* (2005). Publicou *The Personified Street* (1993), *Water From The Moon* (1995), e *Poems From Zoro's Field* (2005). Entrevista realizada em julho de 2006, originalmente publicada em *Agulha Revista de Cultura* # 53. Fortaleza/São Paulo, setembro de 2006. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho.

Esenin, Khlebnikov, Krushchenek, Pasternak, Mandelstam. E entre as mulheres: Akhmatova, Tsvetayeva e Akhmadulina. Os *futuristas* russos, especialmente, captaram a minha atenção.

Por volta desta mesma época, eu estava descobrindo a obra dos franceses. Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Bachelard, Voltaire, Fournier, Balzac, Artaud. Estes escritores franceses, juntamente com os pintores surrealistas franceses, tiveram para mim uma influência maior que Breton ou os escritores surrealistas.

Assim, esta *trindade* de russos, franceses e beats é realmente o que formou minha própria *oeuvre* bem no início, e ainda apresenta certa importância, mesmo hoje.

Assim como a tradição céltica. É algo que tenho recentemente preferido visitar. Fiz minha primeira viagem para o País de Gales em 1993 – para visitar a cidade natal de Dylan Thomas, quem considero ser o maior poeta do século 20 que escreveu em língua inglesa. Esta viagem para Laugharne foi algo como que uma peregrinação para mim. Durante essa primeira visita, fiquei exposto à amplitude e à profundidade da tradição literária galesa, e fui arrebatado por isso. Tive a oportunidade de me encontrar com um dos maiores poetas/escritores contemporâneos galeses, Bobi Jones. Bobi Jones me pôs na trilha tanto de outros poetas galeses, quanto na de livros sobre a tradição galesa. Foi a minha introdução inicial às coisas célticas.

De lá, eu fui, em 1995 até a Escócia (onde tudo de minha ascendência se origina). Encontrei-me com poetas contemporâneos tais como o poeta escocês gaélico Aonghas MacNeacail em Edinburgh, e com Tessa Ransford na Scottish Poetry Library. A partir desses encontros comecei meu estudo de tradições escocesas e da língua escocesa gaélica.

Nesse mesmo ano, passei pela Irlanda. Tive contatos com pessoas no Poetry Ireland e visitei várias livrarias tanto em Dublin quanto, no oeste, em Galway. Depois de muitas leituras e depois de muitos Guinness (uísque escocês), eu estava desligado e correndo. Dois anos mais tarde e mais duas viagens para o País de Gales, Escócia e Irlanda, e tinha coletado, editado e publicado a primeira antologia bilíngue contemporânea que abrangia poetas de línguas célticas das comunidades célticas do País de Gales, Irlanda, Escócia e Bretanha, Cornwall e a Ilha de Man. Esta antologia foi um grande sucesso nos países célticos, conforme ela unificava com sucesso os clãs – algo que nem mesmo o belo Príncipe Charles pôde fazer! O livro é usado, agora, como livro-texto em vários programas de estudos célticos de universidades nos EUA e no Canadá.

O que eu tirei de tudo isto foi principalmente um amor pelo verso lírico, e ter incorporado este elemento à minha própria obra.

FM | Como era tua convivência com a música? Que tipo de música? E como a tua poesia se beneficiava com esta convivência?

TRC | Enquanto minha obra ficava mais lírica seguindo minhas viagens para as ilhas britânicas, descobri que a ideia da tradição bárdica me despertava interesse. Nos tempos antigos, nessas tradições célticas, a poesia era recitada muito frequentemente com acompanhamento musical. Eu queria explorar isto e dar à minha poesia uma sonoridade maior e mais completa. Em 1991, formei uma banda de música e comecei a fazer performances de poesia falada com música. No processo, criei um selo musical (Fern Hill Records) dedicado exclusivamente à colaboração de poesia e música. Tenho produzido, agora, vários discos neste gênero – usando minha própria obra e a obra de outros poetas, também. Mais recentemente minha banda, The Boatrockers e eu, realizamos um tipo de música do oriente médio para acompanhar minhas traduções do poeta sufi Hafiz, do século XIV. Mas nós também, na ocasião, nos aventuramos em outras áreas musicais, bem como na poesia política – que parece necessária para mim, dado o clima político dos EUA no presente momento.

FM | Falas de tua escritura como um processo espontâneo. É possível aqui falar em uma exploração sistemática e apaixonada do inconsciente, como defendia o Surrealismo? A tua ideia de uma escritura automática foi dada primeiramente por Kerouac?

TRC | Como mencionei antes, a máxima de Kerouac *primeiro pensamento, o melhor pensamento* era, e é uma máxima que tenho seguido. Poesia, para mim, sempre esteve às voltas com *a mágica*. O processo, bem como o produto, é um mistério. De onde ela vem e até mesmo sobre o que ele (o poema) é, é parte desta mágica, deste mistério. Em essência apenas abri as janelas e as portas e o deixei (o poema) entrar. Não sei se meus poemas vêm do inconsciente ou do mundo exterior. Tudo que sei é que eles entram em mim e me atravessam vindos de um *outro* lugar. Breton e os surrealistas falam muito sobre o *outro*. Não está claro o que o *outro* é, mas definitivamente não é a mente racional. A mente racional é o criador da prosa. Poesia não é prosa. Jack Hirschman, poeta da geração Beat e um dos meus mentores desde meus anos em São Francisco, durante os 1970s, escreveu um ensaio há algum tempo intitulado “No such thing as prose”. Ali ele tentou delinear as diferenças entre prosa e poesia. Ao final, tomou partido pela poesia como o mais genuíno veículo para a transmissão de ideias por meio da linguagem. Concordaria com ele nesta passagem. Embora eu escreva uma boa quantidade de prosa nestes dias para garantir minha sobrevivência, quando escrevo poesia é um processo inteiramente diferente do que quando estou (conscientemente) escrevendo prosa.

FM | As leituras em público antecedem, em teu caso, a publicação de poemas em revistas ou livros? O contato direto com o público de alguma maneira despertou em ti uma fascinação pelo teatro?

TRC | Às vezes, meus poemas aparecem em publicações antes de eu os apresentar realmente em público. E às vezes não. Não tenho fórmulas estabelecidas para tudo isso. Muito disso está fora do meu controle – o tempo de tais coisas. Posso te contar que, ao mostrar meus poemas em público, há um processo orgânico de edição que toma boa parte do tempo. Aprendi isto de Lawrence Ferlinghetti, que frequentemente lê um novo poema em público e o edita direto no lugar. Ele está interessado em como o seu ouvido percebe as coisas conforme elas são faladas. Eu cheguei a fazer a mesma coisa. Se algo em um novo poema soa estranho na leitura, eu frequentemente mudo ou, mais tarde, na revisão da composição, acabo por eliminar.

Durante os anos 1970 em São Francisco, que é onde eu realmente aparei minhas arestas como um poeta público, eu levei minha não-doutrinação e minha iniciação para o lado teatral do trabalho do poeta. Eu era tímido e inexperiente na performance pública, no início, mas quanto mais eu lia em público mais fácil ficava. E quanto mais fácil ficava, mais experimental era minha abordagem disso tudo. Jack Hirschman tinha traduzido um volume de obras de Artaud, e estava mais ou menos atuando a partir das noções de Artaud de absurdo e de teatro político em sua vida diária. Suas aparições e suas performances de poesia eram revitalizantes, elétricas. Aprendi muito apenas por estar por perto e por observar o Jack. Aprendi muito sobre projetar a voz ao observá-lo e escutá-lo. Isto tem servido bem para mim, pois nos últimos anos eu me tornei mais e mais um performer público com bandas cada vez maiores. Quando possível, nós combinamos formas de arte e nossas performances são multimídia. No espírito da noção de Wagner, *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), frequentemente as performances dos The Boatrockers incluem não apenas músicas e língua falada, mas iluminações visuais, projeções, e danças ao vivo, também. Neste sentido, poesia se tornou teatro, como você sugere.

FM | Hoje é possível falar em uma família literária em relação à tua poesia ou este é um tema que não te desperta interesse?

TRC | Eu sou muito mais um renegado, um fora-da-lei, como poeta. Pelo menos é assim que passei minha vida poética nestes últimos 25 anos, desde que deixei São Francisco e meu trabalho com o grupo da revista *Beatitude* e os beats. Todavia, ainda me considero fazendo parte dessa família, como você chama, e parte da tradição beat. Embora eu não goste de rótulos, e não seja propenso a me juntar a grupos, mantenho uma lealdade a essa tradição e a esses poetas com quem fiz amizade durante os anos 1970, e que permaneceram meus amigos.

Acredito que o movimento beat foi mais que um lampejo que só aconteceu durante um período curto entre um pequeno grupo nos anos 1950. Minha geração foi diretamente influenciada pelos beats. Especialmente aqueles entre nós que estavam vivendo em São Francisco e convivendo com eles, trabalhando com eles em projetos de publicação e atuando com eles em leituras públicas. Suas ideias e valores literários foram literalmente transmitidos de mão em mão para nós, *Baby Beats*, durante os anos 1970, e, agora, repassamos esses valores, essa tradição para toda uma geração de *grandbaby beats*, se você achar melhor. Assim, a coisa está progredindo. Ou, como diz o ditado: *the Beat goes on...*

FM | É possível se falar em Baby Beats como um movimento com características próprias? Ou esta denominação expressa apenas um desdobramento da geração anterior?

TRC | Eu não diria que o grupo que foi designado como os Baby Beats era um movimento consciente, em e de si mesmo, mas antes, uma continuação do *movimento* que foi iniciado nos anos 1950 pelos Beats. Em termos de tradição literária – após a geração Beat dos anos 50 – nós somos a geração seguinte, surgida nos anos 1970. Há um vínculo bem definido, físico, ideológico e literário entre os Beats e os Baby Beats. Como sói acontecer, o futuro nos dará uma identidade. Talvez a história venha a definir nosso trabalho como um *movimento*, nunca se sabe. Na realidade, éramos apenas um grupo de poetas trabalhando para ser poetas e não pensando sobre o futuro e nosso suposto legado.

FM | Em uma entrevista que fizeste ao Philip Lamantia perguntas a ele sobre o Grupo Surrealista de Chicago. Eu gostaria de saber a tua opinião acerca das atividades deste grupo. Um outro poeta que em certo momento esteve ligado ao grupo é Allan Graubard. Ele considera este grupo demasiado ortodoxo. Pensas a mesma coisa?

TRC | Não tenho muito conhecimento sobre o Grupo Surrealista de Chicago a partir de qualquer experiência de primeira mão ou de conexões. O que eu conheço é o que ouvi de pessoas como Philip Lamantia, Stephen Schwartz, Ken Wainio, Jerry Estrin (com exceção de Stephen Schwartz, os outros 3 já morreram) e o que eu li em suas publicações e na mídia em geral. Minha percepção é que eles estão filosoficamente vinculados a Breton e aos surrealistas franceses, mas são independentes em todos os outros sentidos. Parecem ser muito políticos, e ter inclinações para o Socialismo, até mesmo para o Anarquismo. São certamente o grupo literário surrealista com maior visibilidade nos EUA e nesse sentido o mais influente. Lamantia foi um *membro* durante um tempo, porém um tempo depois retirou-se. Então, deve ter havido algo no Grupo de Chicago de que

ele não gostou ou do qual discordava. Mas então, de novo, ele poderia ter sido, de toda maneira, uma pessoa de convivência muito difícil.

FM | Lamantia observa que no Surrealismo tudo começa com o sagrado, com a premissa de que todo poeta individualmente procura o *velocino de ouro* em si mesmo. O que procura Thomas?

TRC | Eu penso que teria que concordar, amplamente, com o ponto de vista de Lamantia, aqui. Eu não comecei como poeta pensando que tudo começava com o sagrado, mas com o decorrer do tempo eu passei a acreditar que, no fim, é o que é o mais importante. Que a poesia é parte de um ato sagrado, e tem implicações sagradas. Eu diria que, embora eu ame escrever poesia pelo puro prazer do ato, ao se levar em consideração o resultado, eu esperaria que meus poemas contivessem, aos olhos de meus leitores, algo de sagrado. E, sim, está tudo em torno da busca pelo *velocino de ouro* dentro de mim mesmo. Já que a verdadeira busca do poeta é encontrar a si mesmo ou a si mesma e encontrar o *ouro* (num sentido metafísico) na natureza de uma pessoa – para penetrar nesse veio e minerá-lo (escrever) em benefício de todos, não apenas para si mesmos.

FM | É possível comparar as duas fases da revista *Beatitude*, dos anos 1950 e 1970?

TRC | Em muitos sentidos, você provavelmente não poderia distingui-las, a não ser pelo fato de que alguns dos colaboradores dos anos 1950 não apareceram na versão dos anos 1970. O visual, (impressão por mimeógrafo; encadernação grampeada; imagens na capa etc.) e o conteúdo (poemas etc.) eram muito similares em ambas as edições da revista. Muitos dos Beats (Ferlinghetti, McClure, Norse, DiPrima, Meltzer, Kaufman, Ginsberg, Snyder, Brautigan, Corso etc.) foram também publicados na edição da década de 1970, já que todos eles estavam na cena de São Francisco durante esses anos. Nós queríamos que a revista permanecesse a mesma – e tivesse o mesmo visual, fosse quase de graça etc., ao invés de ser uma publicação em papel lustroso. Isto seria manter-se com a tradição e o começo da primeira *Beatitude*. Ficávamos muito orgulhosos das edições que saíram nos anos 1970, e éramos capazes de distribuí-las para livrarias por todos os EUA e Canadá, e até mesmo para alguns lugares no Reino Unido. Assim, a distribuição era bastante espalhada por uma vasta área, e, como eles dizem, estávamos *levando a palavra para fora*. Ou como um Marshall McLuhan disse: *O meio é a mensagem*.

FM | Além de Lamantia, que outros poetas surrealistas nos Estados Unidos consideras importantes?

TRC | Os dois poetas que conheço melhor são Ken Wainio e Jerry Estrin. Todos os dois viviam em São Francisco quando eu estava lá durante os anos 1970. Jerry Estrin foi o editor fundador de uma revista surrealista chamada *Vanishing Cab*, que, para a grana de que eu dispunha, era a melhor publicação surrealista dos EUA durante esses anos. Ele e Ken Wainio tiveram um livro de poemas em conjunto publicado pela Sternum Press durante os anos 1970 chamado *My Nakedness Creates You* [A minha nudez te cria]. Jerry, que foi um motorista de táxi durante os anos que passou em São Francisco, chegou a publicar mais quatro livros de poesia antes de morrer aos 47 anos em 1993.

Ken Wainio, sendo um jovem poeta em São Francisco nos anos 1970, que também garantiu seu sustento trabalhando de motorista de táxi, foi reconhecido e aclamado por causa de seus primeiros poemas, tanto por Philip Lamantia quanto por Nanos Valaoritis. Ele fazia parte das oficinas de Harold Norse, onde a maioria dos Baby Beats originalmente se encontrava e começou a trabalhar junto. Ele foi procurado pelo Grupo Surrealista de Chicago, mas não se juntou a eles. Escrevendo uma poesia surrealista que era densa de conteúdo mítico (especialmente egípcio e micênico), sua obra é considerada por muitos como sendo uma mistura singular de humor, sátira e séria observação histórica. Seu primeiro livro solo intitulado *Crossroads of the Other*, publicado em 1993 pela Androgyne Books em São Francisco, é considerado agora um clássico. Nos últimos anos ele escreveu mais prosa que poesia, incluindo três romances, sendo que apenas um deles (*Starfuck*) foi publicado antes de sua morte prematura em janeiro deste ano (2006).

Wainio e Estrin estavam envolvidos com a revista *Beatitude*. Wainio editou a edição #26 que saiu em 1976.

O outro poeta surrealista que me vem à mente é Franklin Rosemont, que é o fundador e a figura central do Grupo Surrealista de Chicago. Ele é também o fundador da editora Black Swan Press. Desde o final dos anos 1960, ele tem sido uma voz útil e sincera da posição surrealista nos Estados Unidos. E ainda permanece, após quase 40 anos, sendo um firme poeta e ativista surrealista.

Tenho certeza de que há outros que poderíamos citar, mas na minha cabeça estes três são os mais importantes, no sentido de que suas obras irão igualmente resistir ao teste do tempo.

FM | Nós esquecemos algo?

TRC | Não, acho que cobrimos todas as bases. Ao menos fizemos o bastante para dar a teus leitores um pouco de alimento para o pensamento. Agradeço-te pelo interesse em meu trabalho e dos Baby Beats. É muito excitante saber que haverá agora um público para nosso trabalho no Brasil e na língua portuguesa. Espero que tenhamos muitas outras oportunidades futuras de novas conversas similares.

André Lamarre²⁶⁵

FM | Creio que estamos de acordo com José Pierre (1927-1999), ao situar o manifesto *Refus global*, de 1948, como a primeira ação de reconquista pelo Quebec de sua autonomia cultural e política. Qual o significado específico dessa reconquista, que se dá justamente no decorrer do governo conservador de Maurice Duplessis?

AL | O reino de Maurice Duplessis e de seu partido, A União Nacional (no poder de 1944 a 1959), foi estigmatizado pela expressão “La grande noirceur” (*A grande escuridão*). Esse governo, ao mesmo tempo autoritário e paternalista, respondia a um conservadorismo profundo da sociedade quebequense, que freou as reformas necessárias para uma entrada no mundo moderno. Paradoxalmente, durante esse período do pós-guerra se puseram em marcha as forças que, a partir de 1960, levaram a mudanças significativas. A publicação de *Refus global*, manifesto redigido pelo pintor Paul-Émile Borduas (1905-1960) e apoiado por quinze outros signatários, constituiu uma ruptura simbólica com o Quebec tradicional, dominado pelo clero católico e definido por uma atitude geral de redobrar sobre si. É uma sociedade fechada que essa intervenção inflamada tenta abalar.

Entretanto, é difícil falar de *reconquista*. A liberdade de expressão artística e política que reclama *Refus global* jamais existiu antes. O Canadá francês constitui de fato uma dupla colônia. A Nova-França (1534-1760) era submetida à autoridade dos administradores coloniais e ao clero. A conquista pelos ingleses lançou o lento, mas inexorável processo de minorização dos francófonos da América. A propósito de *Refus global* e de seus signatários, chamados de os automatistas, é preciso, antes, falar de um desejo e de um trabalho de invenção de uma autonomia cultural e política. Dito isto, o pensamento político dos automatistas não é muito elaborado: trata-se de uma forma de anarquismo liberal que não anuncia diretamente os desenvolvimentos do nacionalismo quebequense de orientação social-democrata, que se desdobrará ao longo dos anos 1960. É, antes, uma forma de internacionalismo que preconiza Borduas. Nesse sentido, suas reflexões e suas tomadas de partido são muito atuais. Por outro lado, o grupo automatista entretém laços com os meios sindicais e de esquerda da época. Ele clama, portanto, por mais democracia e por uma liberação *global* que não se apoia sobre uma análise política precisa.

²⁶⁵ André Lamarre (Canadá, 1950). Tendo formação em estudos literários e em história da arte, escreve sobre arte há muitos anos. Interessa-se particularmente pela arte atual, pelas relações entre arte e literatura, assim como pela poética da escrita da arte. É professor de literatura. Entrevista publicada originalmente em *Agulha Revista de Cultura* # 36. Fortaleza/São Paulo, outubro de 2003. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho.

É, sobretudo, nos planos intelectual, cultural e artístico que *Refus global* desempenha um *primeiro ato* determinante. Reclama uma liberdade de pensamento, uma liberdade de criação, uma abertura às forças inconscientes e uma revolução estética sem precedente no Canadá. É significativo que *Refus global* tenha sido referendado por artistas de artes visuais (pintura, escultura, fotografia), poetas, artistas do espetáculo (particularmente mulheres coreógrafas) e outras pessoas que se tornaram ilustres nos domínios do *design*, da televisão... e da psiquiatria. Esse agrupamento de forças vivas significa a determinação de fundar, em toda sua diversidade, uma cultura que não se chamará mais franco-canadense, mas quebequense, aberta sobre a modernidade e sobre o mundo. *Refus global* é, portanto, uma *certidão de nascimento*.

Além disso, trata-se ali de autonomia, já que essa revolta não visa uma destruição cega, mas sim uma construção nova: *À recusa global nós opomos uma responsabilidade inteira*. Essa responsabilidade que reivindica Borduas é de início aquela de um reembolso lúcido das principais mutações culturais, artísticas, ideológicas e científicas da humanidade. Numa sociedade marcada pelo imobilismo, essa ação consiste em reencontrar o movimento, a fim de *extrair o presente dos limbos do passado*. *Nossas paixões moldam espontaneamente, imprevisivelmente, necessariamente o futuro*. Tais são os fundamentos sobre os quais se edificou a cultura quebequense. Em seus avanços essenciais, o programa de *Refus global* permanece na ordem do dia.

FM | No final do manifesto *Refus global* lemos: *O Surrealismo recolocou a obra de arte em seu lugar na atividade humana. Permitted conhecer melhor o mecanismo da criação poética. Ele nos revelou a continuidade das profecias*. Mas logo em seguida se observa a condição de imprevisibilidade e ilegitimidade de uma suposta paternidade. Quais seriam então as conjunções e disjunções identificadas entre *Refus global* e Surrealismo?

AL | Se os artistas e escritores signatários de *Refus global* aceitaram e adotaram a denominação de *automatistas*, entre outras razões, foi para identificar sua filiação e, ao mesmo tempo, distinguir sua conduta da do Surrealismo.

Enquanto o movimento francês do pós-guerra parece longe de sua *idade do ouro* (após a mudança de cabo, a defecção e a exclusão de vários dos adeptos da primeira hora), o grupo de Borduas se vincula resolutamente às origens do Surrealismo. Ele se refere particularmente a seus escritores inspiradores (*Refus global* cita Sade e Lautréamont), assim como aos textos que considera fundadores (por exemplo, os primeiros manifestos redigidos por Breton). O texto “*Commentaires sur des mots courants*” (anexado à publicação de 1948) ilustra muito bem o pensamento do qual Borduas mantém a autoridade. Ele distingue e define três tipos de automatismos. Significa que os artistas quebequenses, em sua

própria reflexão, exploram e radicalizam essa noção. Pode-se, de fato, ter a impressão de que, para os escritores franceses, a escritura automática constitui apenas o objeto de um *período*, que tem como eixo a experimentação e a descoberta.

Assim, o *Refus global* e a corrente de pensamento que o prolonga tentam, de uma parte, se ligar a uma concepção original do Surrealismo e, de outra, fazê-la progredir, até mesmo impulsioná-la aos seus limites. Entre as noções fundamentais do Surrealismo, Borduas retém *a importância moral do ato não preconcebido*. *Refus global* formula uma crítica da razão e da intenção que bloqueiam o desenvolvimento humano. Constata-se que Borduas se situa no exterior do único domínio artístico e visa uma posição filosófica e moral que afeta todos os aspectos da vida individual (psíquica e criadora) e social. O enunciado *Nós perseguimos na alegria nossa selvagem necessidade de liberação* (que encerra o manifesto) se junta aos princípios do projeto surrealista em sua pureza.

Onde Borduas e seu grupo se afastam resolutamente do Surrealismo é a propósito dos meios para atingir esse objetivo, particularmente no domínio da expressão plástica. A análise da noção de automatismo leva a promover uma arte não figurativa, em poesia e nas artes plásticas. O Surrealismo europeu se situaria assim na categoria do *automatismo psíquico*, inicialmente no eixo sobre um conteúdo de representação. Como pintor, Borduas não aceita se limitar à figuração onírica dos Dalí e Magritte. Ele pretende obrar na própria matéria da pintura. Só posso retomar a análise de André G. Bourassa, especialista do automatismo: *É notável que a definição do automatismo quebequense volte-se primeiramente sobre a pintura, ao passo que a definição portara-se antes sobre a escritura*. (“Une nuit particulière”, 1980)

Portanto, é possível considerar *Refus global* como um prolongamento norteamericano do Surrealismo. Entretanto, o atraso desse eco ultra-atlântico faz com que o deslocamento espaço-temporal tome dimensões críticas e proponha uma superação do Surrealismo francês. Seria preciso citar textualmente o fim desse texto de 1947: *Somos os filhos imprevisíveis, quase desconhecidos, aliás, do Surrealismo. Filhos ilegítimos talvez, cuja filiação se fez à distância, não voluntariamente de nossa parte, mas pela força das coisas*. É o tema da paternidade que opõe radicalmente os dois movimentos. Enquanto Breton (qualificado de *papa do Surrealismo*) sempre desejou manter sua alta autoridade, Borduas simbolicamente abandonou os seus ao se exilar em New York, e depois em Paris. O filho imprevisto e rebelde não se tornou um pai.

FM | Que importância teriam, para o surgimento de *Refus global*, as agitações vanguardistas de Maurice Gagnon, já em 1944?

AL | Maurice Gagnon era crítico de arte e professor, colega de Borduas numa instituição de ensino. Seu trabalho é o sintoma de que um terreno preparatório para a explosão de *Refus global* existia no mundo do ensino, particularmente do ensino das artes, onde debates tempestuosos opuseram desde o início dos anos 1940 alguns indivíduos partidários da modernidade e os conservadores do imobilismo ambiente. As viagens à Europa de algumas pessoas esclarecidas e os contatos que se seguiram, estiveram na origem do desenvolvimento de um pensamento estético autônomo e crítico, que se expressou por meio de publicações de artigos e livros. Por outro lado, durante a Segunda Guerra mundial, a edição canadense-francesa parcialmente tomou o lugar da edição francesa. O desenvolvimento das Éditions de L'Arbre é testemunha disso; elas publicaram um volume de ensaios sobre o pintor Fernand Léger (*Fernand Léger: la forme humaine dans l'espace*, 1945) e a primeira série de monografias sobre artistas contemporâneos de Quebec, sob o título de coleção "Art vivant" (Arte Viva). Por si mesma essa denominação indica o programa das mudanças por vir. Maurice Gagnon colaborou no primeiro título e publicou uma monografia sobre Alfred Pellan (1906-1988), pintor quebequense também inspirado pelo Surrealismo (e por Matisse).

Entretanto, os dois títulos principais de Gagnon são *Peinture moderne* (primeira edição em 1940), em que ele mostra a situação das grandes correntes europeias, entre elas o cubismo e o Surrealismo, e *Sur un état actuel de la peinture canadienne* (1945), que assinala, antes de *Refus global*, o nascimento de um movimento forte de criação artística entre os francófonos da América: *Podemos produzir, em plena consciência, obras livres*. A linguagem dos automatistas já se anuncia. O volume de Gagnon age como um prefácio ao manifesto de 1948.

FM | 1944 é o ano em que André Breton (1896-1966) esteve no Canadá, quando então exilado em New York, mas não se encontrou com ninguém ligado a uma vanguarda que ainda estava sendo gestada. Sua passagem por Gaspésie e Sainte-Agathe encontra-se narrada em *Arcane 17*. A este episódio acaso não é dada uma importância excessiva por parte de críticos e historiadores?

AL | De fato, trata-se de um episódio menor ao mesmo tempo na história do Surrealismo e do automatismo. É a história de um encontro frustrado. Bem fechado na escritura de seu livro, Breton retém do Quebec o exotismo maravilhoso do Rocher Percé e ágatas que semeiam as orlas da ponta da Gaspésie. Sua visão *global* da sociedade canadense francesa o leva a mostrar apenas uma caricatura dela. Não podemos criticá-lo por isso. Do Canadá francês ele viu apenas a *grande escuridão*. É estranho, para um quebequense, ler o início de *Arcane 17*: *Essa região do Canadá vive, de fato, sobre um estatuto particular e apesar de tudo um pouco à margem da história*. Acreditaríamos estar lendo Borduas! Estranhamente, num

parágrafo, o quadro esboçado por Breton anuncia algumas das críticas da sociedade quebequense formuladas em *Refus global* (influência da Igreja, marginalidade, falta de identidade cultural e política). Assim, as forças subterrâneas de mudança permaneceram ocultas para Breton. Ele, entretanto, profetizou os efeitos da abertura sobre o mundo do pós-guerra: *Talvez, por dramático que seja, o desembarque atual de inúmeros canadenses franceses sobre a costa da Normandia ajudará no restabelecimento de um contato vital, que falta há quase dois séculos.* (Breton não sabe que milhares de canadenses franceses não retornarão vivos desse terrível episódio da Segunda Guerra mundial.)

Mais tarde, ele lamentará ter faltado com Borduas. Entretanto, sabemos que, já nesse momento, os futuros automatistas debatem sobre o Surrealismo e não teriam acolhido Breton como salvador. De fato, o grupo recusou educadamente, em 1943, um convite para se inscrever formalmente no movimento surrealista estabelecido em New York. Talvez eles tivessem tido um diálogo de surdos.

FM | Artistas como Paul-Émile Borduas e Jean-Paul Riopelle (1923-2001) aproximaram o Surrealismo e a arte abstrata, como também havia feito Jackson Pollock nos Estados Unidos. No Brasil essa conjunção não foi realizada. Em um artista como Antônio Bandeira (1922-1967), relacionado mais com Wols (1913-1951) e com Camille Bryen (1907-1977), a crítica nunca observou a evidente influência do Surrealismo. Gostaria que você fizesse algumas observações a respeito desse encontro que Borduas chegaria a estabelecer sob a denominação de expressionismo abstrato ou *automatismo super-racional*.

AL | De fato, pode-se dizer que Borduas e Riopelle fizeram decorrer da noção de automatismo, proveniente do Surrealismo, a necessidade de uma arte não figurativa, já que *não preconcebida*, segundo a expressão de Borduas. Assim, pode-se falar, desde o ponto de partida, de uma ruptura com a tomada de partido figurativa e a retórica onírica da pintura surrealista. Ao radicalizarem a noção de automatismo, Borduas e seus amigos se encontravam já *na contramão* do movimento europeu. Enquanto Mondrian e Kandinsky tinham evoluído rumo à abstração, despojando progressivamente a figura de sua figuração, os automatistas quebequenses a recusaram de cara, apoiando-se sobre os princípios surrealistas para superá-los.

Em seus “Commentaires sur des mots courants”, Borduas define o *automatismo suprarracional* como uma *escritura plástica não preconcebida* e descreve o processo: *uma forma chama outra até ao sentimento da unidade*. Constata-se que essa teoria coincide exatamente com todas as práticas do expressionismo abstrato, chamado também de abstração lírica ou abstração barroca, que designa essa parte da arte não figurativa em que a gestualidade é essencial.

Nos Estados Unidos, um pintor como Robert Motherwell (1915-1991) reconhece, em um texto de 1967, uma dívida semelhante para com o Surrealismo,

mas é ao desenho automático de André Masson (1896-1987) que ele faz referência. Pode-se dizer que o Surrealismo teve um efeito desencadeador sobre o nascimento da *Action Painting* e da evolução estética da Escola de Nova York.

FM | Em relação à poesia, o livro *Les sables du rêve* (1946), de Thérèse Renaud (1927),²⁶⁶ seria apenas um marco histórico, em função do emprego da escritura automática, ou significa uma ruptura estética relevante?

AL | A publicação de *Les sables du rêve* tem de início uma importância histórica. Trata-se não apenas do primeiro livro publicado pelo grupo automatista, mas também de uma data na história do livro de artista. Além disso, devemos considerar que esse livro marca a história da escritura das mulheres no Canadá.

Esse livro breve e ilustrado com desenhos automáticos de Jean-Paul Mousseau constitui o primeiro sinal concreto da ruptura estética efetuada no plano da escritura pela poesia surrealista e automatista no Canadá francês. Thérèse Renaud é a primeira escritora automatista. O choque se opera menos no nível formal (parágrafos curtos, versos livres e *diálogos surrealistas*) que no plano da pesquisa imaginária, que se volta sobre as relações simbólicas entre homens e mulheres. A conduta da poeta pode se aproximar daquela de Joyce Mansour, por exemplo. Sublinhemos o fato de que a metáfora do título é extraída de um verso de André Breton (*il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêvé – haverá sempre uma pá ao vento nas areias do sonho* –, “Les états généraux”, 1943) que ela deve ter lido em VVV (nº 4, New York, 1944). O livro de Renaud se diferencia pela violência da expressão do fantasma: *Je levai les couvertures et me précipitai dans le volcan des rêves...* (*Levantei as coberturas e me precipitei no vulcão dos sonhos...*) Num universo maravilhoso, oriundo daquele dos contos (personagens de gigantes e de crianças, objetos animados, animais personificados), a narradora recebe imagens potentes que lhe abalam: *Ah! Enfermez-moi pour avoir dérobé ce secret. (Ah! Tranquem-me por ter revelado este segredo.)*

Podemos só lamentar que essa experiência poética não tenha tido uma sequência imediata, o exílio na França da autora tendo sido acompanhado de um longo silêncio que freou o nascimento de uma obra. Relembremos que o exílio e o silêncio foram a sina de vários signatários de *Refus global* e seus camaradas, sendo para eles intolerável o fechamento da sociedade quebequense. Será preciso esperar os anos 1950 para constatar uma verdadeira eclosão da poesia das mulheres em Quebec, em qualidade e em importância (a poesia de Anne Hébert, por exemplo); os anos 1970 para a confirmação de obras poéticas maiores (as de Nicole Brossard, nascida em 1943, entre outras); e os anos 1980 para uma explosão quantitativa das publicações poéticas feitas por mulheres. Uma das

²⁶⁶ Thérèse Renaud morreu em 2005.

características da cultura quebequense atual é essa parte essencial do mundo da poesia que as mulheres ocupam.

Permanece que Thérèse Renaud desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da estética automatista, desde o início, como criadora. Um de seus poemas foi recitado em espetáculo, acompanhado de uma coreografia de Françoise Sullivan, outra signatária do manifesto, e de uma música de Pierre Mercure, importante compositor de música contemporânea. Além do mais, o fato de que ela figura entre os nomes que apoiam o manifesto demonstra sua integração ao grupo. Insistamos no fato de que sete desses 15 signatários são mulheres, o que faz de *Refus global* uma das intervenções intelectuais mais igualitárias que existem.

FM | Quando o argentino Aldo Pellegrini organiza aquela que seria a primeira antologia do Surrealismo de língua francesa publicada em outro idioma, em 1961, Roland Giguère seria o único canadense ali incluído. Giguère tomou parte da fundação do grupo *Phases*, conduzido por Édouard Jaguer (1924),²⁶⁷ que não constituía propriamente um segmento dentro de uma ortodoxia do Surrealismo. Giguère é uma participação em isolado, ou este outro momento do Surrealismo encontra desdobramento no Canadá?

AL | O retorno de Roland Giguère da França é o retorno de um indivíduo. Ele não representa nenhum movimento. Como os automatistas, ele bebeu nas fontes do Surrealismo. Tendo vivido alguns anos em Paris, ao longo dos anos 1950, ele encontrou Breton, frequentou os surrealistas, conheceu os membros do grupo *Cobra*, depois participou das atividades do grupo *Phases* e publicou na revista homônima. Esses encontros o levaram a publicar e a expor em vários países. Os movimentos marginais e dissidentes do Surrealismo francês, portanto, não fincaram raízes neste lado de cá do Atlântico.

O que Giguère relatou é um núcleo puro do Surrealismo. É talvez o único poeta quebequense cujo conjunto da obra pode ser qualificado de surrealista. Trata-se de uma poesia marcada pela leitura do primeiro Éluard e que se aparenta à de Henri Michaux. A poesia de Giguère efetua uma exploração de um imaginário individual e coletivo. Na época da *grande escuridão*, *nós éramos um pouco como toupeiras que cavávamos um túnel em direção à luz*, dirá ele em 1968. Devemos notar que, como Michaux, Giguère é um artista visual: ao mesmo tempo pintor, desenhista e entalhador. Ele mesmo associa, unifica as duas condutas: *O pintor, como o poeta, faz hoje um trabalho de escafandrista. Ele desce. Ele desce ao leito de seu próprio rio e busca no navio que se encontra ali naufragado, entre duas águas, os tesouros que, sabe, lá estão.* (1951) É, de fato, uma filiação e uma dívida que ele reconhece: *Uma boa parte de nossa poesia atual é diretamente proveniente do Surrealismo. Poderíamos, aliás, dizer o*

²⁶⁷ Édouard Jaguer morreu em 2006.

mesmo de quase toda a poesia contemporânea, esse fenômeno não tem, portanto, nada de particular em Quebec..., declara em 1968.

Estranhamente, se há um grupo quebequense ao qual Giguère se associou, é o dos poetas das Éditions de l'Hexagone, cujas estéticas eram variadas e divergentes, mas que tinham em comum o trabalho de fundação da poesia quebequense moderna, menos centrado sobre o eixo de uma escritura do que sobre uma temática, aquela do país, da identidade, ligada a certo humanismo universal. Grafista e tipógrafo, Giguère realizou numerosas concepções gráficas para as Éditions de l'Hexagone. Sendo ele mesmo editor de poesia e de livros de arte, isto o torna um animador importante do meio cultural quebequense.

FM | A exemplo do que já conversamos aqui sobre abstracionismo, há uma compreensão bastante vaga das relações do Surrealismo com a música, em parte um assunto velado em função da *surdez* de Breton – era patente seu preconceito no tocante à música. A aproximação que o Grupo Surrealista de Chicago estabelece com o blues, por exemplo, me recorda um vínculo da poética de Paul-Marie Lapointe (1929)²⁶⁸ com o jazz. Gostaria de saber tua opinião a respeito.

AL | Paul-Marie Lapointe escreveu um dos grandes livros do Surrealismo internacional, *Le Vierge incendié*, editado em 1948 por seus novos amigos automatistas. Ora, esse livro oferece poucos laços com a música. Podemos sentir nele a explosão de uma revolta rimbaudiana que se expressa num aumento intenso do volume de imagens violentas e inventivas. Entretanto, a apresentação formal da maior parte dos textos anuncia as pesquisas que seguirão. A forma de base é o *parágrafo retangular*, formando um bloco compacto, onde a pontuação é frequentemente feita de espaços em branco de diversos comprimentos.

A poesia de Lapointe atravessou várias fases. Podemos afirmar que seus poemas publicados a partir de 1960 recortam um período de poemas se aparentando à linguagem do jazz. Ele não está sozinho nesse caso: vários poetas que publicaram nas Éditions de l'Hexagone, em Montréal, interessaram-se pelo jazz, por exemplo, Fernand Ouellette (nascido em 1930, que além do mais escreveu uma biografia do compositor de música contemporânea Edgar Varèse). Em suas “Notes pour une poétique contemporaine” (1962), Lapointe escreve: *A forma de improvisação particular ao jazz – ad libitum sobre uma estrutura dada, linear e vertical – me parece dever expressar da maneira mais concreta a forma da nova poesia*. Ele próprio qualifica essa escritura que praticará de *nova forma de lirismo*. Significa que passou do automatismo à improvisação, mas também de uma linguagem não preconcebida para novas estruturas, rítmicas e temáticas. Não há laço entre Surrealismo e jazz. O poema “Blues” (1965) é uma longa composição em versos livres, alternando células ou grupos de versos como frases musicais, constituindo

²⁶⁸ Paul-Marie Lapointe morreu em 2011.

variações sobre temas. Tempos depois, Lapointe se dedicou a diversas formas de escritura experimental: jogos formais e gráficos, poesia concreta, escritura aleatória, que culminaram na publicação de um livro enigmático e monumental, em dois tomos: *écRiturEs* (1980, mais de 900 páginas...).

Da mesma maneira que o americano Philip Lamantia (1927),²⁶⁹ após ter sido batizado por Breton como *o único poeta surrealista americano*, afirma ter *rompido* com o Surrealismo desde 1946, podemos dizer que a obra de Paul-Marie Lapointe pertence ao Surrealismo apenas entre os anos 1947/48. Trata-se, entretanto, do desencadeamento determinante e do início fulgurante de uma grande obra da poesia internacional.

FM | Tens duas teses acadêmicas, sobre Alberto Giacometti (1901-1966) e Jean-Paul Sartre (1905-1980). Como concilias as relações entre Surrealismo e Existencialismo?

AL | Entre o Surrealismo e o existencialismo, podemos apenas constatar um fosso intransponível. Sartre é de alguma maneira um escritor que combate a si mesmo, daí o caráter estressado de sua escritura na autobiografia *Les mots*. Em seu *Baudelaire* (1947) e em *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), faz uma crítica severa da poesia como recusa da linguagem, recusa da comunicação: *O poeta está fora da linguagem, ele vê as palavras às avessas*. De fato, Michel Leiris, ex-surrealista, mas sempre poeta, lhe reprova, no prefácio ao ensaio sobre Baudelaire, sua *execução sumária do Surrealismo*. Toda a obra de Sartre pode ser interpretada como uma vasta empreitada de questionamento do imaginário. Por outro lado, evidentemente, o existencialismo é uma filosofia que só pode invalidar os fundamentos teóricos do Surrealismo concebido como uma forma de idealismo, de essencialismo, até mesmo um platonismo roçando o misticismo. A força de Breton não reside certamente na manipulação do discurso filosófico nem, aliás, da linguagem política.

Inversamente, Breton, grande liberador do imaginário, pôde apenas tomar um recuo radical face ao existencialismo, filosofia colada ao real, um real ao qual o Surrealismo interroga a definição e os limites. É interessante notar que o pensamento político de Breton, após o fracasso da aproximação com o Partido Comunista francês, não caiu na ingenuidade da qual Sartre fez prova, passando da posição de *aliado objetivo* dos stalinistas à de defensor dos maoístas. Permanecendo libertário, Breton se aproximou de Trotsky e de uma posição política aberta à liberdade de criação.

A conduta do pintor, desenhista e escultor Alberto Giacometti é interessante, já que ele passa da órbita de Breton à de Sartre. Membro do movimento surrealista no início dos anos 1930, na mesma época de Dalí e Buñuel, ele vê uma

²⁶⁹ Philip Lamantia morreu em 2005.

de suas esculturas longamente comentada em *L'Amour fou* (1934). Giacometti em seguida rompeu com uma arte de transcrição do imaginário para se dedicar a uma incansável e infinita empreitada de apreensão da *presença* do ser no mundo. É possível qualificá-lo de escultor filosófico e aproximar sua empreitada do existencialismo. Sartre, de fato, escreveu dois artigos importantes sobre o trabalho de Giacometti. Mas a obra do artista escapa às categorias e a toda tentativa de anexação. Se ele interrogou a existência tal qual, é com a mesma insatisfação da qual fez prova afrontando o imaginário. O poeta Yves Bonnefoy (nascido em 1923, ele também um ex-surrealista)²⁷⁰ demonstrou, em seu texto “Le problème des deux époques” (1991), que não se trata, em Giacometti, de duas condutas contraditórias e que a passagem de uma à outra não constitui o fato de uma ruptura, mas sim de um aprofundamento, de uma travessia das etapas de uma única e mesma pesquisa (empreendida nos anos 1920), voltando-se sobre a força do aparecimento do ser no campo de visão. Se seguirmos a lição de Giacometti, os irreconciliáveis que são o Surrealismo e o existencialismo podem se articular, se os situarmos em um projeto que os englobe.

FM | A existência de uma forte definição editorial no Canadá no sentido de preservar e pôr em discussão a sua história é algo que chama a atenção, em particular, se comparada à maneira dispersa como o mercado editorial no Brasil reage em relação ao tema. Uma pergunta final que faço diz respeito às ações atuais do Surrealismo, a maneira como ainda se percebe sua presença na cultura canadense.

AL | O estatuto minoritário dos francófonos da América explica essa longa empreitada intelectual. Os fundamentos da cultura quebequense atual foram postos ao longo dos anos 1960, enquanto, por exemplo, apareceram as primeiras histórias e análises examinadas da literatura e da arte em Quebec. Trata-se de uma sociedade cuja identidade frágil está constantemente a se sustentar, a se redefinir e a se reinventar. O que faz de nós campeões da recuperação histórica: enquanto, em 1948, Borduas é licenciado de seu posto de professor por causa da publicação de *Refus global*, 14 anos mais tarde, quase dois anos depois da morte do artista, é o governo do Quebec que organiza uma importante exposição retrospectiva no Museu de Arte Contemporânea de Montréal. Além disso, o catálogo da exposição dedicada aos automatistas em 1972 contém uma reprodução integral dos textos do manifesto!

Dito isto, no Canadá, o Surrealismo aparece como datado. O período automatista se estende de 1944 a 1959. Em artes plásticas, os artistas oriundos do automatismo foram todos assimilados ao grande movimento da arte não-figurativa. Individualmente, vários permaneceram fiéis aos enunciados de *Refus*

²⁷⁰ Yves Bonnefoy morreu em 2016.

global, mas eles não se dizem nem automatistas, nem surrealistas. A arte em Quebec seguiu todas as agitações da arte contemporânea, da *pop art* à arte conceitual, da arte pobre à integração das tecnologias de todos os tipos, do *retorno* da figuração ao *retorno* da não-figuração. Nesse contexto, o Surrealismo pertence à história da arte do Século XX e, na melhor das hipóteses, ele constitui uma referência e um reservatório de formas que, num contexto pós-moderno, podemos citar, comentar e transformar. O que alguns chamam de *a retórica surrealista* pôde reencontrar um ar novo de vida em arte já que, num sentido, o Surrealismo é uma arte conceitual na medida em que nega a materialidade do *médium* (pintura ou escultura). A crítica automatista sempre reclamou a superação dessa limitação. A arte dita *pós-moderna* faz assim um novo uso da colagem, da citação, da *imagem*, apenas mantendo o imaginário à distância.

Em poesia, acontece o mesmo. Apenas a obra de Roland Giguère continua fiel a si mesma, sem que o poeta defina para si uma pertença estética. É significativo que os poetas das gerações subsequentes cuja escritura se aparenta a certo Surrealismo tenham se juntado, entre outras, à corrente da *contracultura*. Denis Vanier (1949-1998), por exemplo, é um digno herdeiro da revolta automatista, mas também da *Beat Generation* e da poesia rock. Ele não se vinculou especificamente ao Surrealismo. Da mesma maneira, a escritura formalista de um Roger Des Roches (1950) engloba a problemática e os procedimentos surrealistas num trabalho que toca todos os aspectos da obra: disposição, ritmo, simbólico, tonalidades.

Assim, do nosso ponto de vista, a revolução surrealista aconteceu.

O que me fascina em tua conduta de antologista é que propões uma releitura da história do Surrealismo modificando o ponto de vista. Se pararmos de considerar Octavio Paz, Aimé Césaire e Malcolm de Chazal como satélites distanciados da central parisiense do Surrealismo, essa inversão de perspectiva tem consequências importantes. Tua empreitada de desocultação de um Surrealismo pan-americano traz à luz relações Norte-Sul e dos centros de difusão, ignoradas até aqui, que se ignoram uns aos outros. Imagino que um dos efeitos consiste também em recolocar o pai Breton no seu lugar e impedir que sua memória confisque a totalidade do Surrealismo. Assim se instala uma rede periférica tornada autônoma. Esse movimento me parece mais forte e vivo na América Latina. Podemos falar de um novo Surrealismo, de novos Surrealismos? Quais seriam seus textos fundadores? O que quer que seja, assistimos a uma vasta descolonização da herança europeia que os surrealistas da primeira hora, fortemente anticolonialistas, não poderiam deixar de reconhecer.

Ernest Pepín²⁷¹

FM | Tua primeira leitura de impacto foi *Et les chiens se taisaient* (Os cães estavam em silêncio), de Aimé Césaire. Este texto faz parte de *Les armes miraculeuses* (As armas miraculosas), de 1946. Qual a natureza do impacto?

EP | Foi um impacto enorme! Um amigo me deu este livro, que eu não conhecia. Foi uma descoberta que mudou a minha vida. Descubro os valores do combate dos negros no mundo e as condições dos mais, e também certo humanismo.

FM | O que sabes acerca da descoberta, nos anos 1980, do manuscrito de *Et les chiens se taisaient*?²⁷²

EP | Para mim é um evento considerável! Ou seja, uma página de rebelião e de liberdade, mesclada com uma alta poesia! Uma bela petição do ser humano!

FM | Conheces um artigo de Aimé Césaire intitulado “Yvan Goll e André Breton: duas relações difíceis”?²⁷³ O que sabes sobre todo este tema?

EP | Não conheço exatamente este artigo. Mas conheço bem as relações íntimas entre Césaire e Breton. Quando Breton descobriu, por acaso, a obra maior de Césaire, ao mesmo tempo descobriu uma poesia incandescente que falava de algo que ele nunca havia ouvido. Um sofrimento total e global abrindo as portas de uma reivindicação total! Césaire me confiou que nunca foi surrealista! Porém havia uma convergência entre as concepções. Libertação estética e libertação da vida.

FM | Porém o próprio Césaire falava de um “Surréalisme noir”. Em que sentido?

²⁷¹ Ernest Pepín (Guadalupe, 1950). Poeta e ensaísta. Entrevista realizada em dezembro de 2012, parcialmente em francês e espanhol. A tradução dos trechos em francês é de Milene Moraes.

²⁷² *Et les chiens se taisaient* (*E os cães estavam em silêncio*). Um texto com este título foi incluído na edição original de *Les armes miraculeuses* (1946). Posteriormente identificado como fragmento de uma tragédia, a íntegra de seu manuscrito, ou seja, da peça teatral completa, foi localizada décadas depois e hoje se encontra na Biblioteca St. Dié des Vosges, em acervo em nome de Yvan Goll.

²⁷³ Título original: “Yvan Goll et André Breton: des relations difficiles”.

EP | Eu persisto e assino. Césaire me confidenciou um dia em que eu estava em sua casa: *Eu nunca fui um surrealista!* Eu acho que a negritude, como o surrealismo, carregava uma revolta poderosa contra a ordem estabelecida e as falsificações da história. Além disso, ambos utilizavam livremente os dados subversivos da linguagem e do imaginário. Houve companheirismo, solidariedade, mas nunca afiliação nem filiação.

FM | Lautréamont foi outro ponto coincidente entre Césaire e Breton. Os dois tinham por ele a mais alta consideração, e o próprio Césaire observa que Lautréamont foi *o primeiro em compreender que a poesia começa com o excesso, a desmedida, as buscas consideradas proibidas no grande tam-tam cego, até a incompreensível chuva de estrelas.* (*Tropiques* # 6-7, fevereiro de 1943) Qual te parece tenha sido a repercussão da obra de Lautréamont no Caribe?

EP | Césaire plana muito alto, acima da consciência de sua época! Podemos dizer que houve um impacto do trabalho de Lautréamont no Caribe? Acho que não! No mundo restrito dos verdadeiros letrados, com certeza! Mas, além disso? Foi por meio de Césaire que Lautréamont teve impacto! Há um lado revolucionário em Lautréamont que só poderia fascinar os grandes criadores.

FM | Há um autor que imagino muito importante para ti que é Chester Himes, sobretudo porque além da poesia também tens cultivado a narrativa. Mas eu gostaria de saber de outros poetas caribenhos que foram fundamentais para a configuração de tua voz poética.

EP | Eu me considerava unicamente como poeta. Minhas raízes foram Aimé Césaire, Edouard Glissant, Saint-John Perse, mas também Pedro Mir, Nicolas Guillen, Anthony Phelps, Langston Hugues, Brathwaite etc. Tenho cultivado a narrativa de maneira ocasional (a primeira vez) e depois foi a necessidade de analisar, de ler, a complexidade de minha real condição de caribenho. A poesia é *ma fibre majeure* e minha maneira quase instintiva de viver o mundo.

FM | E a poesia de outros surrealistas franco-caribenhos, como Magloire-Saint-Aude e León-Gontran Damas, qual teu interesse por essa poesia?

EP | Eu acredito que a poesia, mesmo no romance, é naturalmente surrealista no Haiti. Isto é visto nas imagens e na prática da língua. O ritmo também. Chamo surrealismo uma forma de *jazz* da palavra que segue em rota livre em direção às surpresas da livre improvisação. Esta liberdade é essencial nesses autores. Por outro lado, Damas não me parece *surrealizante*. Ele é concreto demais! E à flor da pele também! Ele é mais inspirado pela música afro-americana! Damas é uma batida! É claro que todos me inspiraram!

FM | Qual a repercussão alcançada com a realização, em 2008, do Primeiro Congresso de Escritores no Caribe?

EP | O Primeiro Congresso de Escritores no Caribe foi ideia minha, uma proposta minha aceita pelo presidente da Região Guadalupe. Era um velho sonho que vinha desde o Congresso de Escritores Negros, em 1956, e também da Carifesta em Cuba, onde eu estava como convidado. A ideia foi desenvolver laços entre partes de uma literatura que é a mesma e que se ignora por razões políticas, linguísticas, econômicas. Mudar isso me parece capital! A repercussão foi grande com Derek Walcott como presidente de honra e a possibilidade de sentir a presença do espírito do Caribe.

FM | *Travessias de exílio / nos convocam / muito além dos arames farpados do mar / as linhas da mão / dessangradas de dor para viver / e a terra como uma fritura demasiado quente / para o paladar* (“Visões”).²⁷⁴ Este poema é todo uma arte poética. O que anda buscando a poesia através da voz de Ernest Pépin?

EP | O que busca a minha voz? Gritar nossa singularidade no mundo e tornar conhecido um aspecto da condição humana e apresentar nossa beleza. A palavra nunca é minha palavra, mas sim a palavra do mundo confrontado com a surdez de pequenas diferenças que não existem. As ondas bailam e nos dão uma intuição do mar, porém não são o mar, mas é a poesia! É parte da palavra do universo! Um fogo da consciência!

FM | Há uma contribuição particular do Caribe à cultura em nosso continente que quero aqui destacar, com a publicação de revistas como *L'Étudiant Noir*, *Trópiques* e o movimento *Négritude*. Qual a tua compreensão das relações entre esses fatos e o Surrealismo?

EP | O Caribe é também o continente. É uma inflexão do *novo mundo*, uma experiência única na qual a escravidão desempenha um papel enorme e insuportável. As revistas são janelas abertas sobre a dominação e a ressurreição! O *gouffre* de uma desumanização e a altura ferida de uma re-humanização. E esta energia é possível senti-la culturalmente. O Surrealismo foi uma maneira de desfazer e refazer um mundo paralelo. Desde aqui a convergência das posturas! Embora o surrealismo pareça, para mim, superficial e intelectual. *A négritude* vem

²⁷⁴ No original: *Des traversées d'exil / nous appellent / par delà les barbelés de la mer / les lignes de la main / saignées d'une douleur à vivre / et la terre comme un beignet trop chaud / pour l'appétit* (“Visions”).

de um viver e de uma maneira de completar nosso mundo. Ou seja, continente e ilhas.

FM | Em que sentido o surrealismo te parece superficial e intelectual? E acaso percebes uma distinção entre o surrealismo europeu e sua aclimação na América, com seus conflitos coloniais e sua urgência de definição de uma identidade cultural?

EP | Há muitos clichês e mal-entendidos sobre o surrealismo. Acho que houve conexões entre o surrealismo e a negritude, mas não identificações. Na negritude, há uma visão de mundo, uma percepção de mundo, que se queria negra. É sobre a palavra negro que é preciso se deter! Como experiência de uma alteridade que explode os cânones de toda estética ocidental, suas mentiras, seus discursos etc. Não se deve esquecer que Césaire e Damas, ao contrário de Senghor, são negros crioulos atormentados pelo tráfico, a partida, o retorno impossível! Eles bebem também desta experiência humana inédita! Eles têm que reconstruir tudo, inclusive a linguagem, o fundo e a forma. Eles estão na irrupção súbita e na confrontação mental com a barbárie. É, portanto, um imaginário de um sofrimento injusto que os leva rumo à desrazão. Qual poema escreveria um torturado em uma cela senão o silêncio ou a desmesura. O surrealismo ocidental não tem essa carga! A dinâmica ou a dinamite é outra porque a história é outra!

FM | Qual vigência ainda encontramos hoje relativa aos ecos de *Légitime Défense* e *Tropiques*?

EP | A juventude de hoje não conhece nem *Légitime Défense* nem *Tropiques*. No entanto, ela lançou seus gritos desarticulados (rap, reggae, dance-hall, slam), que são de fato uma denúncia e uma afirmação. Suas armas milagrosas são outras, mas o espírito de resistência permaneceu!

FM | Qual é a tua leitura da inexistência de um surrealismo anglo-caribenho?

EP | Acho que isso se deve à relação com a língua e com o contexto. A língua inglesa se volta para o concreto. Ela não se embarça com um *barroco* qualquer, ou até mesmo com o surrealismo! A língua francesa, mais preocupada com sua forma estética tende a procurar os efeitos e, logo, o risco. As lutas dos caribenhos anglófonos são menos formais, mais diretas. E depois, talvez, haja, de um lado, um universo católico e, do outro, um universo protestante, mesmo que tudo isso não esteja intacto, mas sim atuando no nível do inconsciente!

FM | Fala-me um pouco da importância da radiodifusão da poesia. Parece que criaste um projeto pioneiro neste sentido. A ideia se fortaleceu como uma tradição ainda atuante?

EP | Sim, eu tinha um projeto neste sentido. Infelizmente não pude ir até o fim. A poesia está viva, mas ela não tem o impacto de antigamente. A música passou à frente. A imagem também! É preciso refletir sobre tudo isso!

FM | Esquecemos algo?

EP | Acho que nós mudamos de mundo. Os debates são outros e é urgente refundar a poesia e as poéticas. Para nós, caribenhos, latino-americanos confrontados com a mundialização, temos de tentar não somente nos dizer, mas também sentir as fraturas e as solidariedades de um mundo perigoso. A poesia não é mais um remédio. É o sinal de alarme e a criação de um contraveneno!

Beatriz Hausner²⁷⁵

FM | Agora mesmo eu ouvia uma leitura tua na Internet, tua presença em 2011 em algo intitulado *100 thousand poets for change*, em Toronto. Suponho que antes de surrealista, és essencialmente poeta, assim que podemos começar por aqui: o que pode mudar a poesia, inclusive através de eventos como este?

BH | Não. Para mim é impossível separar os dois conceitos. *Surrealista* e *poeta* são sinônimos, são inseparáveis como conceitos. Penso que a poesia é um meio, um instrumento com o qual é possível transformar a realidade. Esta lição eu a aprendi com Aldo Pellegrini, quando traduzi (creio que foi, de fato, minha primeira experiência com tradução) um brilhante ensaio seu: “Poesia é tudo aquilo que fecha a poeta aos imbecis”. Creio que esta possibilidade é a grande contribuição do Surrealismo à sociedade moderna e sinto que neste ponto radica sua potência e vigência.

FM | Uma vez falamos de Surrealismo e me disseste que ele significava para ti a *possibilidade de tocar o absoluto*. Podes aclarar um pouco a tua ideia e dizer-me quais possibilidades tem a gente comum, através do Surrealismo, de tocar o absoluto?

BH | Quando me refiro ao *absoluto* eu penso nesse momento mágico que se dá quando escrevo poesia. É como se todos os impedimentos e limitações que impõe a vida diária (que, contraditoriamente provê os elementos dos quais está feita a poesia), as restrições que inventa a gente, se dissipassem e, de repente, como por magia, alguém entrasse em um espaço onde tudo parece claro, puro, visível, sensível, onde tudo é POSSÍVEL.

FM | Não sei o que opinas das relações entre ciência e religião, mas o que observo é que há demasiado embate entre as duas esferas e que a arte foi ficando fora desse tablado de especulações e decisões, o que significa dizer que a beleza já não importa quando o tema é a precisão científica ou a divagação religiosa. Observando isoladamente o tema, alguém pode lastimar que o mundo tenha se tornado feio, simplesmente. Porém, o que houve com a terceira força, a arte?

BH | Parece que a arte e a ciência, a estas alturas, se irmanaram. É um processo que, ao meu ver, vem se dando desde o Iluminismo. Eu uso muito *material* que provém da ciência em minha poesia, sobretudo das ciências orgânicas. Se eu fosse

²⁷⁵ Beatriz Hausner (Canadá, 1958). Poeta, ensaísta e tradutora. Publicou *The Archival Stone* (2005), *Sew Him Up* (2010) e *La costurera y el muñeco viviente* (2012). Entrevista realizada em espanhol, em fevereiro de 2012.

mais inteligente, e entendesse melhor os conceitos das ciências puras, como a física (por exemplo, ao que parece os físicos desenvolveram equações que comprovam que há mais de três dimensões, que podem ser quatro ou cinco ou seis...), as matemáticas, estou segura que me serviria delas para enriquecer meu processo poético. Tudo está relacionado. TUDO. Quem sabe a religião, ou melhor, o *religioso*, é como a poesia, algo transformador, uma força interior que permite aos seres o poder sentir, ver, perceber outra realidade, mais rica, dentro da própria realidade em que se desenvolvem. A mística é possível dentro do mundo científico e artístico, segundo a concepção.

FM | Já sei que tuas referências são muito fortes acerca do que chamas de Surrealismo em sua *expressão hispano-americana*. Como sabes, este nosso diálogo é parte de um livro sobre a presença do Surrealismo em todo o continente americano. Tua experiência de vida está situada em Toronto. No próprio Canadá, há como duas expressões surrealistas, para seguir com tua visão. Como tens relacionado essas distintas expressões, a partir de uma base, que é europeia, para definir uma percepção tua do Surrealismo?

BH | Excelente questão! O problema, segundo penso, é que a vida cultural de Toronto é muito recente. Até os anos 1970, o mundo artístico era muito limitado aqui. Tivemos exceções, como o caso de W. W. E. Ross, que experimentou com a expressão através da imagem; o pintor e artista gráfico Bertram Brooker, cuja obra pictórica tem referência próxima com o Cubismo. Porém são casos isolados, que não pertencem a uma corrente, a uma tendência, muito menos a um movimento artístico como o Surrealismo. A fonte de tudo isto radica no fato de que Toronto se origina em um conservadorismo extremo, como reação ao espírito revolucionário e independente dos Estados Unidos. Tudo isto combina com um preconceito subjacente no antigo mundo anglo-saxônico referente a toda ideia de *excesso* ou *emoção*. Quando eu era adolescente, recorde, minhas colegas de classe me acusavam de ser *too emotional*, como se isto fosse uma falha. Até hoje se percebe um medo, um preconceito em relação às imagens como forma de expressão. Por isso, a arte e a poesia experimental se expressam melhor através de formas abstratas e expressões mais conceituais. Creio que estas últimas são perfeitamente compatíveis com o Surrealismo, que existiram sempre no Surrealismo (Duchamp, Man Ray, movimentos como COBRA e R.I.X.E.S.), porém aqui se associam como algo incompatível com o Surrealismo.

Tem sido excessiva a ignorância a respeito do Surrealismo no mundo inglês. Eu creio que tem a ver com o medo da possibilidade de mudança total que propõe o Surrealismo, dessa ideia de transformação que eu menciono e que é, quando se pensa em sua totalidade, uma forma revolucionária de conceber o mundo, algo que parece estar oprimido pela cultura anglo-americana. Talvez eu me equivoque, porém esta é a minha experiência.

FM | O Surrealismo no Canadá, em sua aparente complexidade, está definido pelo duplo ambiente linguístico?

BH | Me parece interessante que uses a palavra *complexidade*. Eu vejo a problemática como algo extremamente simples. Em Quebec se dá o Surrealismo e no mundo anglo-canadense não se dá. Em Quebec coincide com uma reação à igreja católica e seus poderes extremos no que diz respeito à repressão cultural e social. Ou seja, através de visionários como Paul-Emile Borduas e seus amigos (os irmãos Gauvreau e Françoise Sullivan são meus favoritos), tem início a verdadeira revolução cultural em Quebec. E o interessante é que se baseiam no automatismo, tal como propunham os primeiros surrealistas, para identificar-se dentro dessa mudança cultural. No Canadá inglês não se dá nada assim. Só agora recentemente, na última década, é que alguém pode se expressar como surrealista sem cair no ridículo.

De volta a Quebec. Em uma mesa-redonda que ocorreu há aproximadamente dois anos, por ocasião de uma exposição retrospectiva sobre *Les Automatistes* (como prova do marginal que é o Surrealismo nesta cidade, menciono que não foi possível fazer a exposição no Museu de Arte Moderna de Toronto, mas sim em um centro cultural em um pequeno distrito fora da cidade), ali se falava do contexto social dos anos 1940, quando surge o Surrealismo em Montreal, como a igreja em Quebec controlava o que a gente podia ler através de uma lista de livros estritamente proibidos; eu indaguei a Françoise Sullivan, que estava presente, de onde tiravam os textos surrealistas nessa época? Como faziam para obter todo esse material produzido na França e em Nova York, por exemplo? Ela me contou que, em seu caso, uma bailarina e artista do grupo automatista tinha uma irmã que trabalhava como babá para o dono da galeria Pierre Matisse em Nova York, onde expunham os surrealistas. Ela trazia de volta a Montreal revistas como *Minotaure* e outras publicações surrealistas da época. Os *automatistes* que viajavam a Paris faziam outro tanto. Ou seja, o tráfico de ideias era entre Paris, Montreal e Nova York. Nunca se deu tal fenômeno no mundo anglo-saxônico canadense.

FM | Este tipo de tráfico se verificou de várias maneiras em todo o continente. Revistas surrealistas francesas que foram levadas ao Chile por Pablo Neruda, por exemplo, passaram às mãos do grupo Mandrágora e depois, graças a Alberto Baeza Flores, foram parar nas mãos dos dominicanos da revista *La poesía sorprendida*. Mas note que eu falei em *aparente complexidade*. Na primeira metade do século XX foi muito forte a presença do Surrealismo no Canadá francês. Há movimentos que são importantes, como *Automatistes*, *Refus global* e *Les herbes rouges*, especialmente nos anos 1940. Há todo um sistema: editoras, galerias, críticos, pesquisadores etc. Já no Canadá inglês o Surrealismo chega um pouco pelas mãos da Escola de Nova York e a Beat Generation. São ambientes muito distintos e

quando em 2004 se publica o livro *Surreal estate*, de que participas, logo no título se menciona que há Surrealismo, sim, porém *under the influence*, e o próprio editor do livro, Stuart Ross, na apresentação observa que Toronto não é um *ninho subversivo do Surrealismo*. Certamente quero a tua opinião sobre tudo isto, mas em especial indago sobre os ambientes que não são propícios ao Surrealismo.

BH | Não creio que o Surrealismo chegue ao Canadá inglês através da Beat Generation, nem da assim chamada Escola de Nova York. Em minha opinião, o Surrealismo chegou a Toronto através de meus pais, Ludwig Zeller e Susana Wald. A opinião de Stuart Ross contém um erro de tipo conceitual, onde se concebe o Surrealismo como um *estilo*, uma estética, e não como uma filosofia de vida. Os *Beats*, sim, foram influenciados pelo Surrealismo, sobretudo por poetas levemente independentes do grupo original de Paris, como os irmãos Prévert. E há, entre os artistas estadunidenses dessa geração, como Ira Cohen, aqueles que viveram a aventura surrealista. Isto não se deu aqui em Toronto até bem recentemente, nos anos '90, com as atividades de um grupo de artistas que se denominam *Recordists* (William Davison, Sherri L. Higgins e Steve Venright) que têm levado a cabo atividades nitidamente surrealistas. Ray Ellenwood e eu nos juntamos a eles em Toronto. Também colaboraram com os *Recordists* Enrique Lechuga e Peter Dubé, um escritor surrealista de Montreal. O único lugar onde existiu um grupo surrealista em língua inglesa no Canadá foi em British Columbia, com os artistas Gregg Simpson e o falecido escritor de origem inglesa Michael Bullock, entre outros.

FM | Poderias falar um pouco de tuas referências surrealistas (não necessariamente na poesia, porém sem fronteiras linguísticas) no Canadá?

BH | A mim me resulta incrivelmente estimulante a obra de meus amigos surrealistas Sherri L. Higgins (cujos *collages* estão na capa de dois de meus livros: *The stitched heart* e *Sew him up*) e William Davison. Conversar com Peter Dubé e Ray Ellenwood sempre me enriquece. Na plástica *histórica* do Surrealismo canadense me inspira a obra de Borduas, cujas abstrações da paisagem canadense são maravilhosas. E me encanta o que fez Françoise Sullivan na dança. É completamente transformadora sua coreografia, tão original e bela. Embora em outro estilo, tem algo em comum com a estadunidense Alice Farley. Acabo de me dar conta, ao fazer essa recordação, o importante que me resulta a dança, a festa, a combinação de movimento e som em um espaço tridimensional.

FM | Levaste ao leitor de língua inglesa no Canadá a poesia de uma reunião magnífica de poetas hispano-americanos (*The invisible presence*, 1996). Qual foi a

reação diante de um mundo mágico que puseste ao conhecimento dos poetas canadenses?

BH | É estranho, porém esse livro, apesar de não ter recebido maior atenção por parte dos meios estabelecidos, ainda anda circulando. Os poetas daqui seguem fazendo referências a essas traduções. Pouco a pouco vou editando pequenas antologias de alguns dos poetas que aparecem aí pela primeira vez em língua inglesa, como César Moro, Rosamel del Valle, Enrique Molina, Aldo Pellegrini e os poetas da Mandrágora.

FM | Como se atualiza o Surrealismo, no plano estético, tomando em conta as seduções tecnológicas e o ambiente midiático?

BH | Há mais disseminação de ideias, em geral, e me interessam as publicações eletrônicas, porém me parece que o Surrealismo segue funcionando como uma espécie de sociedade secreta. Não creio muito na efetividade da tecnologia. É um aparelho e, por consequência, uma imposição de um poder alheio ao impulso poético. A criação continua sendo algo que se dá como por milagre, como por magia. Para comunicar-me com meus amigos surrealistas eu prefiro a telepatia.

FM | Regressemos à poesia, à tua poesia. Ali está a soma do mistério e sua carnalidade, é algo que me encanta em uma poética, que não seja o abismo entre dois pontos, porém a soma deles. Conta-me um pouco de tua vida, como o Surrealismo mudou a tua vida, como podes mudar a vida do Surrealismo em suas leituras demasiado desconstruídas.

BH | É difícil para mim a vida que me coube viver. Tão difícil, de fato, essa constante impossibilidade de viver em um mundo aberto à magia do verbo, às sensações e às imagens, que houve uma época em que deixei por completo o Surrealismo. Deixei de escrever poesia, tratei de viver de outra maneira. O que me manteve viva foi servir à poesia traduzindo outros. Porém escrever através de outros (para mim, isto é a tradução) também se tornou insuportável. Chegou um momento em que entendi que necessitava reconciliar-me comigo mesma, que o mundo que eu havia construído ao meu redor, onde dominavam o doméstico e o trabalho, que esses mundos podiam servir como fonte do poético. E o entendi escutando música popular. Em um disco do grupo The Supremes encontrei o eco de minhas nostalgias românticas; em *Blonde on blonde*, de Bob Dylan, a expressão de minha raiva das minhas chefes, minhas opressoras no trabalho; em Annie Lennox encontrei a expressão do quão elegante e estilizada pode ser a presença poética; em Stevie Wonder identifiquei a ideia do som poético, o que chamam *wall of sound*: a música e o poético como um universo total; em Sly and The Family Stone encontrei minhas equivalências rítmicas, essa forma de justapor

contrapontos como se fosse um *collage* polifônico. Uma vez identificadas minhas próprias referências musicais pude finalmente adentrar-me em meu eu e encontrar-me com equivalências anímicas, como no caso da poesia de César Moro e Jorge Cáceres, poetas cuja expressão do erótico se aproxima muito da minha, ao menos dentro do Surrealismo.

De uns dois ou três anos para cá estou em um lugar anímico distinto: é como se a totalidade do mundo estivesse à minha disposição. Tudo é exprimível, tudo está a serviço da transformação do mundo. Sinto-me inteiramente VIVA.

Allan Graubard²⁷⁶

FM | Camille Goemans tinha consigo uma máxima: *Às vezes é melhor preferir os fabricantes de versos aos poetas. A poesia está em outro lugar.* Talvez fosse melhor preferir os traficantes de versos, neste caso. Há certo fervor de aforismos no Surrealismo, não há dúvida, são costumeiramente sentenciosos. Mas aqui inicio nosso diálogo indagando como a poesia se revela em Allan Graubard.

AG | A poesia veio primeiramente, por volta dos 14 anos. Ávido leitor, fervor utópico, desejo adolescente, um protesto e uma revolta de suporte abrem o caminho. Ligação com o jazz (como fã e pianista), experimentos com alucinógenos, e tempo, tempo histórico, pulsam em sintonia com minhas paixões. Vejo um através do outro, um no outro. E o mundo ao meu redor ressoa numa linguagem livre de restrições.

Mas onde o lirismo, irradiado pelo amor, uma vez bastou como alavanca de transformação – e um meio pelo qual julgar meus esforços –, volto-me agora para o mundo para arrancar da realidade a dança viva de luz e sombra.

Talvez seja por esta razão que eu procuro a presença física do poético agora no teatro – tanto quanto procuro na página ou na rua.

FM | Quais as contribuições, positivas e negativas, em termos de difusão do Surrealismo nos Estados Unidos, da presença de Salvador Dalí & André Breton, neste país? Antípodas, até que ponto?

AG | O Surrealismo chega aos EUA por várias rotas, e há boa razão para considerar todas elas. Dalí torna-se um *clown*; faz seu próprio marketing com grande sucesso. Breton sustenta sua posição como juiz de um grupo em exílio. Ele e seus amigos tornam-se a *outra* voz; a voz da poesia que evita a moda pela crítica e o *kitsch* pela inspiração, especialmente da América Nativa e Negra. Sim, Dalí e Breton são antípodas. Politicamente, é claro, a diferença é enorme: Dalí torna-se algo como um monarquista, um admirador de Franco; Breton escreve sua *Ode a Fourier* e *Arcano 17*. Eles projetam, sobre o gráfico, máximas que, em outras circunstâncias, poderiam racionalizar o combate.

²⁷⁶ Allan Graubard (Estados Unidos, 1953). Ligado essencialmente à poesia e ao teatro, possui expressiva afinidade com o Surrealismo, onde atua também como músico e compositor. Sua obra poética inclui livros como *Glimpses from a Fleeing Window* (1992) e *Fragments from Nomad Days* (1999). Para o teatro, se destacam produções como *The One in the Other* (1998), *For Alejandra* (2002), e *The Wind's Skeleton* (2005), esta última em colaboração com a coreógrafa Alice Farley. Entrevista publicada originalmente em *Agulha Revista de Cultura* # 50. Fortaleza/São Paulo, março de 2006. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho.

A confusão frequente o Surrealismo nos EUA. Quando você procurar, você encontrará aquilo que procura.

FM | Quais as tuas identificações com o Surrealismo e qual a sua atualidade? Não estou interessado em um manual de princípios atuantes do Surrealismo, mas certamente ainda podemos contar com este movimento essencialmente empenhado, no dizer de Jacques S nelier, em *desmoralizar*. Podemos?

AG | Desmoraliza  o   uma maneira de ser/estar no mundo que nossas ações prefiguram e induzem. Poetas têm sempre insistido em estar na frente da percepção geral. Não posso considerar que o peso da modernidade tenha mudado alguma coisa aqui. É menos uma questão que um reconhecimento. Nunca acreditei que o Surrealismo tenha um caráter imperial. Leva-se um século de revoluções fracassadas, marés de sangue, para aliviar qualquer *chagrin* ligado a uma preferência por revolta.

FM | Ivsic é um poeta de minha predileção, e penso que uma obra como *Le Roi Gordogane* (1956) deva significar muito para a tua própria poesia e tua relação com o teatro. Considerando que este é um poeta inteiramente desconhecido no Brasil, pe o que me fales um pouco acerca de tuas afinidades com ele.²⁷⁷

AG | Radovan Ivsic   uma presença significativa na história do Surrealismo pós-Segunda Guerra. Em 1954, ele é forçado a deixar sua terra natal, a Croácia, por causa de uma recusa em se adaptar aos policiamentos culturais do Estado. Realismo socialista, devemos lembrar, era um mecanismo oficial para suprimir opiniões heterodoxas ou oposições. A independência era impossível. E Ivsic tem falado e escrito pungentemente sobre este período em sua vida.

Chega a Paris e conhece Péret, que encontra em seu novo amigo uma validação de sua crítica do socialismo dentro da órbita soviética. Péret apresenta Ivsic a Breton, e Ivsic colabora em todas as atividades do grupo surrealista até a dissolução final vários anos após a morte de Breton. Em 1959, ele trabalha com Jean Benoit na peça memorável, *Execution of the Testament of the Marquis de Sade*, cujas implicações são ainda provocativas, 47 anos depois. Toyen encontra em Ivsic um colega excepcional, e com Annie le Brun, George Goldfayn e outros, eles formam *Maintenant*, para impulsionar uma presença coletiva como eles achassem melhor. Por volta de 1975, somos informados de suas publicações, e encontramos nelas a afirmação de uma necessidade – para sustentar a outra voz, a contracultura corrente que sempre nos atraiu para o Surrealismo.

²⁷⁷ Posteriormente   realização desta entrevista Eclair Antonio Almeida Filho publica sua tradução de *Poesia reunida*, de Radovan Ivsic. São Paulo: Editora Lumme, 2013.

Radovan Ivsic, é claro, continua com Annie le Brun em seu *flat* em Paris. Ambos os escritores tiveram suas obras publicadas nesse mesmo ano pela Gallimard, tais como peças e poemas de Ivsic (que ele mesmo traduziu do original croata), e os poemas de Annie le Brun.

É também a partir de Radovan Ivsic que venho a entender algo dos Balcãs, e a visitar Croácia e Bósnia Herzegovina com alguma frequência. Em 2002, eu realizei minha própria peça em Dubrovnik, *For Alejandra*. Nada disto teria acontecido não fosse meu encontro com Radovan Ivsic e nossa colaboração em sua peça, *King Gordogan*.

Relembro uma caminhada que fiz com Caroline, minha esposa, em Hvar, uma ilha que Ivsic conhecia bem. Nós nos deslocamos até uma pequena enseada distante quatro ou cinco quilômetros. Era uma brilhante e quente manhã de junho. Muros de pedra rústicos, desgastados, às vezes andrajosamente construídos, marcavam lotes de terras que devem datar de uma era anterior. Você pode ver várias ilhas pequenas ou grandes lá e a costa é cortante e brutal. Senti, naquela paisagem e no clarão do sol, algo semelhante ao que senti com *King Gordogan*. A peça carrega um sentido de lugar; este mundo rochoso para um rei selvagem que mata a todos por causa de seu dinheiro, e depois ataca as árvores!

Radovan Ivsic desenha seus personagens rapidamente. Ele lhes permite evoluir. Ele é um dramaturgo. Ele entende o teatro em termos de teatro. Algo de sua poesia é parcimonioso, mas igualmente movente.

Um importante historiador e crítico cultural croata, Slobodan Novak, aponta *King Gordogan* como a realização mais bem acabada de Ivsic; a mais importante peça croata escrita durante e desde a Segunda Grande Guerra.

Imagino que seja verdade.

Quando adaptei a tradução britânica da peça, que Roger Cardinal fez para o Congresso Mundial do PEN em 1993, realizado naquele ano numa Dubrovnik sitiada, encontrei um análogo no inglês americano para o pulsar da ação. Ivsic ficou satisfeito depois que nós resolvemos suas preocupações, e quando a peça inteira expressava um ritmo contínuo.

O Centro Croata do PEN publicou minha adaptação, que também projetei e compus. Ivsic forneceu uma imagem para a capa (uma das máscaras do personagem que Toyen construiu para a *première* anterior, na França), e Annie le Brun, Zvonimir Mrkonjic e eu, anexamos vários textos ao material impresso, com uma apreciação adicional escrita por John Graham.

A companhia que produziu a peça, Rorschach, e o diretor Andrew Frank, reuniram um forte elenco e alugaram um bom teatro no Soho. Eles também encontraram uma assessora de imprensa da Hungria para fazer com que a crítica do *New York Times* comentasse o espetáculo – um comentário maravilhoso, a propósito, que apareceu no dia em que Ivsic e Le Brun chegaram a NY. Assim, nas últimas cinco apresentações o teatro estava lotado. E depois o dinheiro corria solto. *C'est tout*. E levamos a produção até o final.

Ironicamente o bastante, quando ofereci a peça a Samuel French (editor-chefe nos Estados Unidos de peças para a indústria do teatro), o editor achou a obra bastante *européia*, o humor bastante *negro*. Ele duvidava que as plateias americanas fossem corresponder. Ele estava errado. A plateia sorria e ficava horrorizada, geralmente ao mesmo tempo. *King Gordogan* tem uma grande parte de farsa nela.

Você deveria também saber que Ivsic não escreveu *Gordogan* como uma peça *surrealista*. *Como você pode escrever uma peça surrealista?* – ele me perguntaria. *Seja surrealista ou não... você deve descobrir isto na peça, não em alguma ideia sobre ela.*

Agora um tradutor brasileiro deveria transpor *King Gordogan* para o português, para que vocês no Brasil possam apreciá-lo.

FM | Estiveste juntamente com Philip Lamantia no Grupo Surrealista de Chicago. O afastamento de ambos se deu pela mesma razão?

AG | Nunca soube que Philip tivesse cortado suas relações com os Rosemonts. Assim não posso dizer que ele alguma vez fez isso, e não acho que ele faria. Philip estava sempre informado de *quem passava manteiga em seu pão*. Ele tinha um sentido preciso sobre tudo que envolvia ser publicado do jeito que ele desejava.

Deixei o grupo *Arsenal* em 1977 em meio ao *caso Dauben*, e suas repercussões: a expulsão que Rosemont fez de Jack Dauben (coeditor de *Arsenal*) do grupo, e de Thom Burns, entre outros – revela uma sórdida necessidade de controlar. Sem diálogo, sem futuro.

Nós nos re-formamos em São Francisco: aqueles de nós que já estavam lá e os de Chicago que mudaram para a cidade ou que faziam visitas prolongadas. Um ano mais tarde, para expressar nossa cisão, escrevemos um panfleto chamado *Arsenal 4* com o signo da putrefação alquímica como estandarte. E então surgiu o Grupo Surrealista (com a exposição *Harvest of Evil*), colaborações extensivas, encontros locais e nacionais, e um pouco mais tarde o Grupo Hydra. Philip não estava entre nós.

Também, para ser preciso, quando aqueles de nós em São Francisco nos aliamos ao Grupo de Chicago, nós o fizemos pelo modo daquilo que tomou lugar entre nós em São Francisco. *Arsenal* era o meio.

FM | Como observas essas recriminações feitas ao Lamantia por ser, ao mesmo tempo, surrealista e católico?

AG | Em relação ao surto final de Philip com o Catolicismo: não seria importante dizer nada sobre isto se Lamantia tivesse feito suas profissões de fé na solidão ou na igreja. Sua poesia religiosa, publicada em vários jornais literários, fala pela poesia. Você não pode ser um Católico e um surrealista. Você não pode se ajoelhar diante de Maria a não ser para cuspir rumo em seus olhos e murmurar

cantos mayas para incitar ao jogo de cartas amanhã à noite. Você não pode encontrar o maravilhoso enquanto se ajoelha para um deus meramente imaginário.

Esta não era a única aproximação de Lamantia com o Catolicismo. Seu livro *Exstasis* tem certo esplendor a este respeito.

Lamantia foi um surrealista, um hermetista, um místico e um crente várias vezes em sua vida. Lamento que ele tenha sido atacado por uma severa depressão durante sua última década. Eu o vi em sua derradeira leitura em New York, no St. Mark's no Bowery; deve ter sido em 1999. Depois, fomos para uma taberna próxima para comer algo: Philip Lamantia, Laurence Weisberg, Ted Joans, outros poucos, e eu.

FM | Mas Lamantia afastou-se do Grupo de Chicago, não? Em entrevista a Thomas Rain Crowe, Lamantia observa o seguinte: *O primeiro poeta que conheci foi Allen Ginsberg, e logo, através dele, outros como Kerouac, que conheci em 1950, quando eu tinha 20 anos. Ele era mais velho – uns cinco anos mais velho, eu acho. Mas os Beats nunca pensaram de si mesmos como hip nos primeiros anos, antes que On the Road tornasse Kerouac famoso e toda a cena estivesse mudada. De fato, a coisa toda de Kerouac era sobre a presença beatífica no mundo. Isto é diferente de beatitudes tal como são encontradas na Bíblia. É mais o esotérico. Sobre a abertura para o divino.* No Brasil, o principal aglutinador do Surrealismo, Sergio Lima, jamais aceitou a Beat Generation, o que acabou influenciando na cisão com dois outros nomes fundamentais, Roberto Piva e Claudio Willer. Como era, nos Estados Unidos, a convivência entre estas duas forças?

AG | O Surrealismo inspirou os Beats, e não apenas através de Lamantia. Há Charles Henri Ford, editor da revista *View*, quem primeiro publicou Lamantia na idade de 16 anos. E há outros. O ponto é que Ford e Lamantia são de uma geração anterior aos Beats.

Agora, não conheço particularidades da crítica de Lima do movimento Beat, porém é importante entender que os surrealistas nos Estados Unidos desde a minha geração também encontraram no movimento Beat um panorama confuso e místico que não nos inspirou. Nós nos voltamos para outros lugares. O maior texto de Lamantia neste assunto, *Poetic Matters*, é agudamente claro. As exceções que ele percebe – aqueles que perseguiram a poesia como uma *paixão*, não como uma *carreira* – foram também importantes para nós: Gregory Corso, Bob Kaufman, Daniel Moore.

Assim, ao menos neste sentido, simpatizo com a crítica de Sergio Lima.

FM | Em um texto teu sobre Ron Sakolsky, encontramos a seguinte nota final: *Quando Sakolsky, de maneira não crítica, cita Rosemont – O Surrealismo continua a florescer do único jeito que pode: fora de e contra todos os paradigmas*

dominantes – *ele sugere que Rosemont & Cia. apoiam esse vetor. É claro, Sakolsky continua a clamar por uma ‘atitude não sectária’, mas apenas no que concerne ao Surrealismo e ao anarquismo. Será que Sakolsky nunca perguntará para si mesmo se os surrealistas de Chicago promovem ou não seu próprio tipo sectário de Surrealismo, e por que tantos surrealistas inicialmente ligados a eles, acabam encontrando seu caminho em outro lugar?* Eu queria que me falasses um pouco mais a respeito desse sectarismo que mencionas.

AG | Os Rosemonts eram sectários. Eles exercitavam sua autoridade no grupo como uma medida do sectarismo. E por um tempo isto pareceu apropriado. Uma coisa era criar obras que poderiam ser chamadas de *surrealistas*, outra era monopolizar nossos recursos só fazendo isso, e outra totalmente diferente era estabelecer um grupo que diferenciava a si mesmo daquelas sombrias associações de poetas e esquerdistas que pareciam disponíveis a esta ou àquela situação. Com a Exposição Mundial Surrealista de 1976 em Chicago, todavia, isto mudou. Pois, em vários pontos, a exposição foi um fracasso. Não ajudou a estabelecer uma Internacional Surrealista; revelou pontos críticos de discórdia e desengajamento entre os grupos participantes. Também pode ter sido a faísca que precipitou o grupo na crise que o “caso Dauben” representava. Mais simplesmente, se você discordasse de Rosemont em sua visão do grupo e suas possibilidades, o caminho a seguir e como chegar lá, e publicasse o argumento, fazia pouco avanço.

FM | Este tema nos leva diretamente para uma outra restrição tua, no que diz respeito às antologias. Não cabe questionar este tipo de livro pela oferta estratificada de determinado assunto. Eu mesmo já disse em uma antologia que organizei que essa aventura não passa de uma viagem pelo universo das sugestões. Contudo, há que estar atento para o tipo de viagem que nos sugere o organizador de uma antologia. Evidente que quando estamos diante de uma antologia das vozes femininas do Surrealismo, tendo por agravante que tal antologia tenha sido realizada por uma surrealista, isto nos parece um tipo de segregação, não há dúvida, o que não poderia ser aceito dentro do espírito originário do Surrealismo. Já me dirás algo a respeito. Entretanto, pensando em um caso como o da expulsão de Jack Dauben do Grupo Surrealista de Chicago, que, a rigor, está aparentado com os julgamentos levados a termo pelo grupo francês, com a corte de Breton e sua inclinação judicial, não estaria lá atrás, na raiz do Surrealismo, a justificativa – porém não a sua aceitação – deste tipo de comportamento de Penelope Rosemont?

AG | A imensa questão que você levanta aqui é importante, mas não acho que minha resposta irá nos levar muito longe ao evitar o tipo de comportamento que você descreve. Como um grupo poético-revolucionário resiste neste mundo sem sofrer as mesmas tensões que corrompem nossa humanidade por causa do mundo?

Deixarei isto como uma questão para aqueles dispostos a arriscar fazendo melhor, ou pior, que seus ancestrais quando numa busca comparável.

FM | Eu tenho observado que os surrealistas no Canadá inglês são completamente alheios à outra parte do país, de expressão francesa. Alguns se referem a John Ashbery – é o caso de Kevin Connolly –, Stuart Ross fala em *The New York poets etc.*, ou seja, sempre buscam uma aproximação com os Estados Unidos. Contudo, é bastante curioso que uma antologia – *Surreal Estate (13 Canadian poets under the influence)* (2004) – não mencione nem o Surrealismo que se destaca em Quebec ou mesmo o Grupo de Chicago. Tudo isto que destaco é para indagar se tens conhecimento do International Bureau of Recordist Investigation.

AG | Acaso e métodos automáticos podem revelar fenômenos surpreendentes. Estou mais compelido por estados de risco que têm um aspecto consciente do qual o automatismo não tem necessidade. Não é a arquitetura de um sonho, mas uma arquitetura que sonha você sonhando-a porque de fato você não está sonhando, mas sonhando sonhar um sonho diferentemente do sonhador que sonha. Há muitas maneiras de corporificar uma sensibilidade onírica. E não há garantias em lugar nenhum.

Então, sim, eu conheço um pouco sobre o Bureau of Recordist Investigation, mas estou também pouco compelido a conhecer um pouco mais.

FM | Por qual razão? Relações atuais com o Surrealismo, em vários países, apresentam alguns aspectos pouco substanciosos. Ortodoxias, venerações, má compreensão acerca da escritura automática – confundindo-a com um maneirismo estilístico –, as conexões com este âmbito tão precário do que se convencionou chamar de *arte contemporânea* etc. Como se verificam estes aspectos hoje nos Estados Unidos?

AG | Presto alguma atenção, em sua maior parte, ao que se passa nos Estados Unidos em termos de Surrealismo, mas não muito. Os vários grupos que têm surgido simplesmente não mexem comigo. Agora e outrora espero surpreender a mim mesmo ao ler as páginas da Web deles ou coisa semelhante, mas é só isso. De todo jeito, odeio olhar para arte na Web, e não gosto de ler na Web. Mas você está também correto aqui: o Surrealismo deve evoluir ou tornar-se algo menor.

Tenho mencionado a confusão nos Estados Unidos sobre o Surrealismo. Os grupos surrealistas nos Estados Unidos fazem muito para esclarecer para mim essa confusão? Não. Na verdade, esta não é uma decisão sobre um título (e sobre quem pode ou não usá-lo) e não tem nada a ver com um legado de grandes obras ou genuflexões à ortodoxia. Tem algo a ver com provocação e um tipo de revolta poética que compele. E isto faz retornar àqueles de nós que nos consideramos

criadores, a nossas criações, e a como vivemos no mundo. Por que somos nós – você e eu – atraídos pelo Surrealismo? Esta não é de jeito algum uma questão tão estúpida. Porque, se não reconsideramos esta questão de novo e de novo, se falhamos ao manter uma percepção crítica do que aceitamos como surrealista e do que conhecemos como Surrealismo, então por que nos preocupamos com o jogo? É uma questão de vida e morte, não é?

FM | Não tenho dúvidas. Contudo, vivemos em um mundo no qual este tipo de sensibilidade foi anulado quase que em sua totalidade. Fala-me um pouco da exposição *Harvest of Evil* e do grupo Hydra.

AG | *Harvest of Evil (Colheita do Mal)* se realizou em 1983 na Galeria Timothy Johnson, TiRoJo, em Columbus, Ohio: nossa primeira exposição como um grupo pós-Arsenal. Ela nos leva a uma conferência nacional em São Francisco, onde estabelecemos um mecanismo para a atividade coletiva em quatro cidades: New York, Los Angeles, São Francisco e Columbus. Incluímos no grupo todos aqueles que se separaram dos Rosemonts, e outros amigos com quem tínhamos anteriormente colaborado. O título da exposição se refere ao Halloween, à colheita de outono, e nosso vínculo com as culturas pré-judaico-cristãs.

Harvest of Evil é modestamente internacional, com contribuições de Eugenio Granell e Mario Cesariny e amigos. Marie Wilson, Nanos Valaoritis, Clarence John Laughlin e Schlechter Duvall também contribuem. Alice Farley faz a performance de *The Crime of Order*, uma das partes de sua obra para dança-teatro, *Atomic Thief in the Circus of Crime*, que estava em cartaz em New York. Incluímos artefatos e obras dos Nativos da América e de artistas locais naïves e *outsiders*.

Outros participantes além dos que já foram mencionados são Jack Dauben, Thom Burns, Terri Engles, Mi Sook Kim, Wayne Kral, Chas Krider, Steve Lock, Richard Waara, Brooke e Janine Rothwell, Tom Burghardt, Laurence Weisberg, Jim Pattison, David Coulter, Byron Baker, sem dúvida alguns outros que esqueci, e eu.

O Grupo Hydra se reúne em 1985, resultado de nossa segunda exposição em São Francisco, os irascíveis *Magnetos do Chifre Polar*. E, em 1986, lançamos o grupo em New York na exposição *Secret Face of Scandal*. Ocorre ao mesmo tempo em que trabalhamos com Yo e Sako Yoshitome, José Ramón Sánchez, e John Graham (que desempenha um papel de pivô).

O Grupo Hydra é um esforço, muito como *Maintenant*, de evitar o autoritarismo, enquanto abastece os esforços coletivos com imediato significado pessoal. A exposição *Secret Face of Scandal* começa para nós como uma investigação no autoescândalo dentro do contexto social do escândalo, tudo tão facilmente engarrafado como perfume.

Depois Hydra dissipa-se quando entramos nos anos 1990.

FM | Peço também que menciones tuas afinidades com Lawrence Morris, tuas buscas em relação ao teatro e a consciência do lugar para onde caminha tua poesia. Teatro e música, este seria o ponto em comum? Esqueçamos o Surrealismo. De qual maneira tens encontrado a *presença física do poético* no teatro?

AG | Inicialmente, há a transformação, a transição súbita, da página ao palco; a localização do conflito que o poema habita, mas *num* corpo com *esta* voz *neste* espaço quadridimensional. Por um longo período, também, eu não me considerava a mim mesmo como um dramaturgo. Eu era um poeta escrevendo para o teatro. Agora essa diferença é sem sentido. Entendo como o anterior influencia o último e vice-versa, e para a intensificação de ambos.

A chave aqui não é confundir poesia com teatro, ou teatro com poesia. Uma revela o outro nos termos específicos para seu uso. Um grande poema pode gerar um roteiro ou uma cena ruins; uma grande cena pode também ser feita em silêncio.

Deixe-me colocar isto deste jeito: escrevi minha primeira peça em New York para determinar apenas quão bem eu poderia comunicar ações, intenções e emoções diretamente sem abrir mão da alegria que encontrei ao escrever poemas alusivos, metamórficos, convulsivos. Não me preocupava tanto com diálogo comum quanto o faço agora. Mas também sabia que a peça deve comunicar diretamente, também com diálogo comum. Essa era a aposta. E ainda, em parte, é a aposta.

Eu estava também privilegiado para colaborar com a companhia de Alice Farley como dramaturgo e consultor por muitos anos. Uma experiência excepcional se, por nenhuma outra razão que na dança-teatro, a dança-teatro dela, tudo é feito em silêncio ou para a música. Não há palavras.

E para um poeta encontrar em silêncio um meio de cativar o *poético* dentro do corpo do dançarino, e como esse corpo ressoa dentro do arco de uma performance inteira, é algo grande.

Lawrence D. “Butch” Morris, eu o conheci primeiro em 1975, em Berkeley, como um brilhante trompetista e contraparte para o saxofonista mais jovem, David Murray. Começamos a colaborar em New York em 1981, quando Morris me pediu para fazer uma performance em seu espetáculo *Music for Poets* em um pequeno teatro no centro da cidade. Morris regia um septeto, e Caroline e eu líamos poemas de meu livro, *Ascent of Sublime Love*. Lembro-me daquela noite perfeitamente e os ensaios que a precederam. Porque aquilo que ouvi daquele septeto não era jazz ou música moderna orquestral, porém alguma mediação entre os dois, sem ecos de Berg e Webern.

Morris estava pronto para algo; uma forma de música fazendo retornar o compositor até o pódio do regente. E não temos cessado de explorar as paisagens que *Conduction*, como Mr. Morris a chama, nos tem servido. A partir dessa primeira performance vem *Modette*, talvez melhor descrita como uma ópera, pelo

menos exteriormente, uma boa parte de escritura crítica e poética sobre *Conduction* e suas implicações, e outras performances colaborativas. Mesmo hoje, esta tarde, estou falando com Morris sobre a fase vindoura de sua nova agenda, *New Music Observatory*, e escrevendo a descrição do programa para ela.

Conduction é a única nova ideia que tenho encontrado no fazer musical ao longo das duas últimas décadas que atravessa o divisor entre música composta e improvisada, e numa maneira contínua e de princípios. Sua excitação é palpável; suas possibilidades sempre reais, e sempre presentes.

FM | Em uma entrevista, Philip Lamantia menciona Will Alexander como um dos surrealistas de sua admiração. Até que ponto o consideras um surrealista?

AG | Will Alexander é um amigo e colaborador. Nós lemos juntos no Beyond Baroque em Los Angeles, o principal local para poesia e literatura na cidade, em dezembro de 2004, na abertura do lançamento do livro de Laurence Weisberg. Meses depois Will me convidou de novo ao Beyond Baroque para participar numa discussão sobre Surrealismo que duraria vários dias, na qual eu também li minha obra: um caso curiosamente difuso. Nenhum outro poeta que participou tinha até então estado envolvido em um grupo surrealista embora eles expressassem afinidades com o movimento. Quando eu estiver de volta a Los Angeles em janeiro de 2007, Will e eu provavelmente leremos juntos. E, de fato, ele acaba de me enviar seu novo romance *Sunrise in Armageddon*, para que eu revise. Recebi-o na última semana... Em breves palavras: Will é uma presença excepcional na poesia americana. Sua principal inspiração emana diretamente de várias fontes: Lamantia, Césaire, Bob Kaufman, Wilson Harris. Seu primeiro principal livro, *Asia Haiti*, foi indicado para o National Book Award. Aos meus olhos, esta é a sua obra mais importante, e uma obra de importância dentro da cena literária americana mesmo se Will sustenta sua posição nas margens como um *outsider*. A obra de Will Alexander é um abandono bastante radical das normas comuns para que ele seja aceito completamente. Sua voz é dele e só dele. Will escreve num padrão prodigioso, e sua arte é por vezes maravilhosa. Ao mesmo tempo minha admiração é moderada pelo fato de que sua obra, em geral, não mexe comigo tanto quanto deveria, ou tanto quando eu espero que iria me comover. Em comparação com outros poetas em que posso pensar, Will Alexander carrega certa opacidade em relação ao amor. Para Lamantia, Césaire, Moro, Molina, Pizarnik, Gascoyne etc., a paixão e a compaixão em que o amor se enraíza são claramente termos permanentes. Esta pode ser uma crítica menor de minha parte... Escrevo *pode ser* porque, quando tudo está dito e feito, quando a raiva exaure e a linguagem busca um corpo no qual viver, o desejo de amar e ser amado permanece e inspira. Seguramente o amor louco e o amor sublime, e mais precisamente, *o amor humano*, uma sensibilidade, uma relação que se sustenta para além da definição, é o que me move mais. E não acredito que Will Alexander

discordaria aqui de mim sobre o que o move mais. Mas, sim, Will Alexander é próximo do Surrealismo. No entanto, eu hesitaria em chamá-lo de *surrealista*.

FM | Esquecemos algo?

AG | Que tal alguma pimenta vermelha para espirrar e uma garrafa cara de suco de uva?

FM | Sim, com uma rede repleta de olhos gritando: *mais luz, mais luz!*

Parte 3

Vanguardia clandestina

Vértices magnéticos do horizonte

Os anos 1960 registram, em todo o continente americano, o surgimento de uma série de grupos que se firmam em função da publicação de revistas expressivas e que ampliam o intercâmbio entre diversos países. Essas publicações se caracterizam ainda por uma afirmação de liberdade, a crença na aparição de um novo homem, a ruptura com dogmas políticos e estéticos, assumindo caráter intensamente revolucionário. Um mapa que se pretenda justo, embora incompleto, teria a seguinte configuração: 1961 – *Eco Contemporáneo* (Argentina), *Rayados sobre el Techo* (Venezuela) e *Pucuna* (Equador); 1962 – *El Corno Emplumado* e *Pájaro Cascabel* (ambas no México); 1964 – *Trópico Uno* (Venezuela) e *Trilce* (Chile); 1965 – *Los Huevos del Plata* (Uruguay) e *La Bufanda del Sol* (Equador); 1967 – *Amaru* (Peru); 1968 – *Tebaida* (Chile); 1970 – *Alacrán Azul* (Cuba) e *Nadaísmo 70* (Colômbia).²⁷⁸

Todas elas, embora não se identificando exclusivamente com o Surrealismo, em termos de segmento de uma ortodoxia, possuíam forte afinidade com o movimento, sobretudo no que diz respeito a uma aclimação do mesmo em nosso continente levada a termo nas décadas anteriores. Surrealismo que era agora conectado à contracultura, com sua ressonância nos costumes e na cultura de uma maneira mais ampla. Um dos protagonistas dessa nova corrente, o equatoriano Ulises Estrella (1939-2014), bem observa que *o vislumbre surrealista de transformar a sociedade e mudar a vida, se definia com a ideia do homem novo que necessitava despojar-se de suas aderências egocêntricas para tratar de entender o mundo e atuar, assumindo os riscos, com afã diário e tenaz de desempenhar um papel na História*.²⁷⁹ O argentino Aldo Pellegrini percebeu muito bem o pulsar dessas manifestações e sua confluência, ao reunir em sua *Antología de la Poesía Viva Latino-americana* as vozes mais agudas vindas de vários países. Para muitos desses poetas, especialmente os mais jovens, este livro teve uma importância fundamental, pelo que lhes propiciou de difusão e, sobretudo, por haver apontado um novo caminho

²⁷⁸ A década registra uma proliferação espantosa de revistas. Nas páginas finais de uma edição de *El Corno Emplumado* são apresentadas como publicações *que buscam a paz e que trabalham por ela*, lista que inclui exemplos de vários países do continente: *Alcor* (Paraguai), *Between Worlds* (Porto Rico), *Eco* (Colômbia), *El Pez y la Serpiente* (Nicarágua), *Grupo de los Elefantes* (Argentina), *Idea* (Peru), *City Lights Journal* (Estados Unidos), *Leitura* (Brasil), *Marcha* (Uruguai), *Ultramar* (Chile), *Zarza* (México)...

²⁷⁹ Ulises Estrella, *Memoria incandescente*. Ecuador: Imprenta Noción, 2003. Importante publicação que recolhe depoimentos e documentos de toda a geração, este livro se soma a dois outros igualmente essenciais: *Los años de la fiebre* (Org. Ulises Estrella. Ecuador: Libresa, 2005) e *Tzantzismo: tierno e insolente*, de Susana Freire García (Ecuador: Libresa, 2008).

para a poesia no continente. Pellegrini observa logo na introdução à referida antologia:

*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 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 do mágico, tão forte nas culturas pré-colombianas, significa também um ponto de contato com o surrealismo.*²⁸⁰

A força revolucionária dessa poesia aliava-se a um contagiante sentido de fraternidade, sendo justamente este sentido o ponto de confluência de todas as manifestações, responsável pelo pleno estabelecimento de um movimento crescente que ocupava pontos estratégicos em países como Estados Unidos, México, Colômbia e Venezuela. A afinidade desse ambiente com a Geração Beat, assim como certa rejeição a aceitar a Europa como influente nessa nova etapa da cultura americana, fez com que alguns desses protagonistas não concordassem com Pellegrini, ou seja, não aceitassem a dívida em relação ao surrealismo. De maneira inversa, tivemos também um afastamento do movimento Beat da parte de alguns poetas e artistas mais colados a uma defesa ortodoxa do surrealismo. A falta de sensibilidade nos dois casos foi bem recebida, naturalmente, por quem interessava desestruturar aquele ambiente com sua notável força poética. A despeito disto, uma corrente verdadeiramente empenhada na fraternidade, atendia à ideia do argentino Miguel Grinberg – que dirigia a revista *Eco Contemporâneo* –, de criação, em 1964, do Movimento Nova Solidariedade,²⁸¹ que tinha Henry Miller como presidente, e cuja máxima realização foi a do 1º Encontro Americano de Poetas,²⁸² no mesmo ano.

²⁸⁰ Aldo Pellegrini, *Antología de la Poesía Viva Latino-americana*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.

²⁸¹ O movimento contava com a adesão dos principais nomes ligados à contracultura, residentes em diversos países da América, tais como Thomas Merton (Estados Unidos), Gonzalo Arango (Colômbia), Raquel Jodorowsky (Peru), Ernesto Cardenal e Pablo Antonio Cuadra (Nicarágua), Juan Calzadilla (Venezuela), além dos cuidados diretos com sua organização, da parte de Margaret Randall e Sergio Mondragón (o casal que editava a mexicana *El Corno Emplumado*), Thelma Nava e o próprio Grinberg.

²⁸² O 1º Encuentro Americano de Poetas realizou-se na capital mexicana, de 6 a 13 de fevereiro de 1964. Tinha por declarado objetivo: *conhecimento mútuo, estabelecimento de laços fraternos, diálogo aberto sobre o homem e a poesia*, e foi o pioneiro neste tipo de evento que posteriormente proliferou por quase todo o continente, sobretudo entre países de língua espanhola. Sugerido e estimulado por Miguel Grinberg, que havia criado o

Outro depoimento revelador da riqueza desse ambiente cultural vem de Sergio Mondragón, um dos editores de *El Corno Emplumado*, ao referir-se ao espírito da época, enumerando suas principais características:

Uso de uma nova linguagem e exploração de novas formas artísticas; desejo e necessidade de respirar, falar, viver e criar em plenitude. Nos Estados Unidos o movimento era uma revolução claramente linguística e de consciência, reflexo do inconformismo e da luta pelos direitos civis, a integração racial e o ânimo pacifista do melhor daquela sociedade; em nossos países, um despertar para as realidades sociais e políticas atrozes em um embate contra a rigidez e o autoritarismo de nossas sociedades; em ambos os casos, busca de uma expressão livre e de uma forma literária igualmente livre. Era, em língua espanhola, o florescimento de algo que havia tido seu ponto de partida no ultraísmo e no creacionismo; e que no México haviam iniciado, décadas atrás, Salvador Novo e os Estridentistas.²⁸³

Quando em 2008 assinei a curadoria da 8ª Bienal Internacional do Livro do Ceará, o evento contou com uma mesa dedicada à 2ª vanguarda, tendo como convidados o brasileiro Cláudio Willer, o colombiano Jotamario Arbeláez e o mexicano Sergio Mondragón. Parece-me oportuno reproduzir aqui a reflexão lida por este último:

Uma segunda vanguarda na América Latina dos anos sessenta? Reaparecimento da corrente poética vanguardista que ocorreu nas línguas latino-americanas no início do século XX, depois ficou escondida por alguns anos, e ressurgiu com renovado ímpeto naquela década esplêndida e terrível? Eis uma hipótese adicional: a existência de uma vanguarda permanente na arte literária, associada a uma tradição de ruptura, geradora e receptora de novidades e metamorfoses de formas escritas, o que implica o abandono de convenções anteriores, reverberações da linguagem que em sua mobilidade perene lembramos sempre que o acontecimento central da vida e da arte literária é a mudança perpétua, algo que na história da poesia em língua espanhola começou no preciso momento do nascimento das línguas românicas.

Em vários dos nossos países, a década de sessenta foi protagonista de uma ruptura nos valores artísticos, sociais, morais e políticos. Uma ruptura que vinha se formando e se expressando desde anos anteriores. Um ar fresco e novo na forma de sentir. Uma revolução das formas, o que equivale a dizer: uma renovação dos conteúdos. A década estendeu o seu

Movimento Nova Solidariedade, o encontro foi organizado por Thelma Nava, Margaret Randall e Sergio Mondragón.

²⁸³ Sergio Mondragón, “El Corno Emplumado”, depoimento concedido à revista *Generación* # 61. México, 2005. Trata-se de edição especial intitulada “El Corno Emplumado – un homenaje”.

leque de acontecimentos magníficos e atrozes: a Guerra do Vietnam e o movimento internacional pela paz; a revolução cubana, que desde o primeiro dia espalhou uma aura de esperança sobre a América Latina, onde muitos países sofreram com sangrentas ditaduras militares, golpes de estado e governos oligárquicos ferozes. O espírito da época exprimia-se na procura da mudança nas estruturas, e isso explica a intensa experimentação que ocorreu, o entusiasmo, a novidade e a rebelião em todas as áreas da sociedade, do corpo, do pensamento e da arte. É então que a liderança acontece e a corrente poética das lições que promoveram a vanguarda no início do século reaparece com força, personificada notadamente em Vicente Huidobro, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, José Juan Tablada e ultraístas e estridentistas, entre outros. É também o momento em que o boom se torna conhecido e a nova literatura latino-americana é lançada.

Na década de 1960, o México era um centro de atração e uma encruzilhada para migrações de escritores e poetas que viajavam dos países sul-americanos ao norte e dos Estados Unidos ao sul. Nesses anos chegaram ao México vários poetas da Geração Beat, alguns deles visitantes frequentes do país e outros que ali permaneceram por longos períodos, entre eles Allan Ginsberg, Philip Lamantia e Lawrence Ferlinghetti, que, ao mesmo tempo que outros poetas americanos, como os que compunham o grupo Black Mountain College e os da escola nova-iorquina, se afastaram de Elliot e Pound, com uma atitude vital diferente em relação à escrita, e através do uso de uma linguagem diferente daquela desses professores; ora, esses jovens poetas promoveram e se beneficiaram da intervenção do acaso no poema que carregava uma energia, falavam de versos projetivos ou abertos, enquanto no México se teorizava a força de ligação da linguagem, obra aberta versus obra fechada, e o poema era visto como campo de experimentação. Alvaro Mutis e Gabriel García Márquez vieram ao México para ficar e escrever, ao lado de Juan Rulfo e Carlos Fuentes, que já não escreviam como seus antecessores, mas estavam comprometidos, como os novos poetas latino-americanos, na construção de uma outra estética, em muitos aspectos inspirada nas lições que a vanguarda anterior deixou para trás. No Brasil, na Colômbia, na Argentina, em Cuba, na Venezuela, no Equador, no Uruguai, no Chile, na Nicarágua, no Peru, uma poesia diferente surgiu por toda parte desde meados da década de 1950, já totalmente inspirada na modernidade, que se afastou do que havia sido feito anteriormente e se afastou da prosódia, da retórica e das formas fixas que a sustentaram até aquele momento, apesar da emergência – ou interrupção – que a vanguarda havia protagonizado. O poeta nicaraguense Ernesto Cardenal e a chilena Raquel Jodorowsky também passaram a residir no México, enquanto ocorria um intenso intercâmbio epistolar entre todos os poetas e países, algo que Jodorowsky chamou de circulação sanguínea da poesia, enquanto Cardenal escreveu que a verdadeira União Pan-Americana foi o dos poetas, e não a outro, da OEA. Proliferaram no México e em todo o continente revistas e grupos literários como Eco Contemporáneo, El Techo de la Ballena, Ventana, Pucuna, Tzántzicos, Nadaístas, e o movimento concreto do Brasil, que, embora não representasse

toda a nova poesia brasileira, integrou-se na vanguarda daquela poesia e propôs e explorou uma sintaxe visual apoiada no ideograma e na analogia, em vez do princípio lógico-discursivo do verso tradicional. Além disso, vieram do Brasil para todos os lugares para acompanhar o processo de escrita, a cadência da bossa-nova, enquanto as batidas levavam para o México o jazz mais recente e suas revistas e livros ilustrados com pinturas expressionistas abstratas. Como evento significativo, em 1964 foi realizado na Cidade do México um encontro de poetas e escritores de todo o continente, convocado pelas revistas Eco contemporâneo, de Buenos Aires, e El corno emplumado, do México – um eco, talvez, da Semana de Arte Moderna que aconteceu no Brasil em 1922 –, que contou com a presença de mais de uma centena de escritores e poetas para falar sobre renovação, mudança, agitação poética.

Mas qual foi o legado que a vanguarda deixou? Em primeiro lugar, um clima de liberdade, a reivindicação do direito de experimentar e escrever exatamente como o próprio momento da escrita do poema exigia; o abandono do bloqueio de rima; o cultivo da assonância, e às vezes da angularidade e da assimetria, herdadas do cubismo e do abstracionismo; o uso do verso livre: para tudo isso, entre outras, as reflexões de Mario de Andrade no “prefácio interessantíssimo” de seu livro Pauliceia Desvairada, sobre a transição das formas fixas para as irregulares, permaneceram como suportes teóricos, e o versos melódicos horizontais diante do acorde arpejado do que ele chamou de verso harmônico, tudo isso aponta, embora sem que ele o tenha dito assim, para a participação do leitor na configuração e no sentido do poema, que é uma das principais características da poesia e da prosa escritas na segunda metade do século XX. Em suma, esse legado foi agora confirmado e assimilado e projetou-se a deslumbrante novidade de uma outra estética já plenamente inspirada na modernidade, explorando e praticando o que é hoje o aspecto mais vivo e frequentado dos nossos poetas: ritmo acentuado, verso livre, tom e cadência da conversa (ou conversas), irregularidade silábica, estrófica e tipográfica, pontuação livre também, tudo isso desde então expandiu enormemente as possibilidades de significação. Traços artísticos que muitos dos poetas que escrevem em línguas latino-americanas continuaram a explorar desde então e até o presente.

A ruptura das formas poéticas foi amplamente documentada nas revistas e antologias dos anos 1960, mas esta tradição da ruptura – batizada em homenagem a Octavio Paz em 1966 – não nasceu com as vanguardas nem com as que as seguiram, já plenamente assumida e consolidada a modernidade. Nem chegou ao fim, como muitos afirmaram erradamente, tal como se enganaram aqueles que pensavam que o surrealismo já era uma coisa do passado. A tradição da ruptura é inesgotável porque a sua energia é produto da dinâmica da linguagem, que na sua mobilidade inevitável constrói e destrói perenemente formas poéticas. Os antecedentes desta criação-destruição da linguagem podem ser vistos na poesia em língua espanhola, e para dar alguns exemplos, na obra do nicaraguense Rubén Darío, que como se sabe revitalizou a nossa poesia com as suas inovações; e ainda mais, em San Juan de la Cruz,

autor do primeiro caligrama da nossa língua, um poema em verso livre que também é desenho e está escrito em linhas verticais, de baixo para cima; e nas experiências de Garcilaso de la Vega, que ao mesmo tempo que levava ao ápice o verso hendecassilábico – que era então uma ruptura com a poética castelhana do século XV – fez tentativas de versos com irregularidade silábica, que não foram apreciados positivamente nem pelo grande crítico americano Pedro Henríquez Ureña, nem pelo grande mestre espanhol Marcelino Menéndez y Pelayo, que os chamou, respectivamente, de erros e versos mal acentuados; e ainda mais atrás, no século XIII, quando o Arcipreste de Hita não hesitou em deslocar o seu discurso poético para dar lugar no seu Libro de buen amor a uma multiplicidade de formas que inauguraram a angularidade e a assimetria, não menos do que no ortodoxo e contexto rígido do mester de clerecía. E as nossas próprias línguas não nasceram inaugurando esta tradição da ruptura ao desvincular-se do latim medieval e criando imediatamente a forma de versificação silábica e acentuada, que continuamos a utilizar até hoje, e que deslocou a outra, quantitativa aquele usado pelos poetas latinos medievais? Esse gesto íntimo de descontentamento e repúdio a uma concepção de mundo que havia desmoronado – a do Império Romano Ocidental – foi também uma postura de temperamento vanguardista que não escapou ao desdém da assembleia de estudiosos no início; mas foi também o embrião remoto e rimado – outra ruptura no seu tempo, a invenção da rima – de um renascimento que seria a base das nossas línguas até ao presente.

*Para concluir: existe ou não uma tradição da ruptura permanente? Ocorreu uma segunda vanguarda na América Latina nos anos 1960?*²⁸⁴

Em meio a toda esta conjuntura o Brasil ressurgia como o mesmo estranho país alheio, quase na totalidade, aos destinos do continente. Internamente, Práxis e Concretismo afinavam sua linha estética por outro diapasão. Externamente, mesmo considerando como legítima e valiosa a aproximação, no Rio de Janeiro, de Walmir Ayala, e, em São Paulo, de poetas como Sérgio Lima e Claudio Willer, a rigor, era praticamente inexistente o diálogo entre Brasil e o restante da América. Uma visão parcial da cena brasileira, no que diz respeito a uma tanto necessária quanto não percebida internacionalização, a encontramos em Thelma Nava (1932-2019), cujo relato vale aqui reproduzir:

Durante os anos 60 eu não conhecia muitos escritores brasileiros, que naquela ocasião não tinham uma grande difusão em nosso país. Realizei uma viagem por vários países do continente americano e cheguei ao Brasil. O único contato que tinha era com um jovem escritor argentino, Alejandro Vignati, que estava no grupo de Miguel Grinberg e que então trabalhava na Embaixada Argentina no Brasil. Através dele conheci, entre outras pessoas,

²⁸⁴ Artigo apresentado no debate “Reflexões sobre uma 2ª vanguarda na América Latina: anos 1960”, 8ª Bienal Internacional do Livro do Ceará. Fortaleza, 19 de novembro de 2008. Publicado na *Agulha Revista de Cultura* # 67, janeiro/fevereiro de 2009.

*Stella Leonardos e Walmir Ayala. Vignati me levou, em uma ocasião, a visitar seu então amigo Manuel Bandeira, a quem tanto admirava e com quem conversei um pouco. De fato, nunca se estabeleceu uma relação de nenhum poeta brasileiro com Pájaro Cascabel. Um pouco de tempo depois comecei a corresponder-me com Fernando Ferreira de Loanda, que viveu no Rio de Janeiro durante quase sua vida inteira e que generosamente editou diversas antologias da nova poesia brasileira, em sua editora: Orfeu. Ele foi muito conhecido no México, para onde viajou em muitíssimas ocasiões, difundiu a poesia mexicana e teve relações com inumeráveis poetas mexicanos. Essa foi, em verdade, a única relação que teve a revista Pájaro Cascabel com os poetas brasileiros. Creio que me chegavam algumas das publicações da poesia concreta e conheci Haroldo de Campos através de El Corno Emplumado.*²⁸⁵

Como já vimos no capítulo inicial deste livro, houve outras aproximações, e as mais relevantes encontram-se devidamente registradas. Destacaria, no entanto, especificamente no que diz respeito ao tema ora tratado, das vanguardas surgidas nos anos 1960 na América, a presença de Aldo Pellegrini nas páginas da única edição de *A Phala* (São Paulo, 1967) – Pellegrini que redigiu, juntamente com Sergio Lima, embora sem assinar, o editorial desta revista – e o manifesto redigido por Claudio Willer e Décio Bar, assinado por brasileiros e venezuelanos, quando da presença, em 1965, de dois dos integrantes de *El Techo de la Ballena* em São Paulo, Juan Calzadilla e Edmundo Aray. Este manifesto trata de forma valorosamente explícita do alheamento de intelectuais e artistas brasileiros ao regime de exceção que recém se instalara no país, destacando que *uma forma de alienação e convivência é o silêncio, a ausência de tomadas de posição, a não-denúncia*. Reproduzo aqui uma passagem do mesmo, bastante ilustrativa:

O que se verifica no panorama artístico-intelectual brasileiro é a desatualização, a ignorância, o mal-entendido justificado pela situação política atual, a distorção do verdadeiro papel revolucionário e inovador do artista. Em vista destes fatos, os signatários do presente manifesto julgam necessário vir a público para apontar e reivindicar a coerência entre uma atitude de combate e repúdio à opressão política, e o exercício de uma arte livre, imagética, espontânea, transmissora de conteúdos inconscientes, rompendo as fronteiras do

²⁸⁵ É válido frisar que a presença do brasileiro Haroldo de Campos nas páginas da revista *El Corno Emplumado*, embora seus editores compreendam a importância de que ali se divulgou a poesia concreta pela primeira vez em língua espanhola, não corresponde ao princípio fundamental da fraternidade defendido por todos os demais poetas que se encontram na mesma revista. Ao contrário de todos eles, da parte do brasileiro jamais houve reciprocidade, permanecendo desconhecida no Brasil, pelas mãos do grupo concreto, toda a grande dinâmica que atuava e proliferava no resto do continente. Íntegra da entrevista com Thelma Nava logo adiante.

*racional-cartesiano, e instaurando novas formas de comunicação e pensar, em suma, de uma arte verdadeiramente ameaçadora e solapadora dos fundamentos da Ordem Estabelecida, completando assim o Transformar a Sociedade de Marx com o Modificar a Vida de Rimbaud, e também dos Românticos, Surrealistas, Hipsters, e demais personagens e movimentos que partiram em busca de uma liberdade total e de uma ampliação das fronteiras do Humano. E para que se chegue a esta coerência é preciso, antes de mais nada, relegar a seu devido lugar de arcaísmo e curiosidade de museu as modalidades pseudoartísticas que andam por aí a serviço da repressão.*²⁸⁶

A propósito do grupo El Techo de la Ballena, recordo uma valiosa síntese assinada por Lorenzo Tiempo, ao mencionar que talvez seja

*a atuação conjunta de El Techo de la Ballena, entre os anos 1961 e 1965, a que de uma maneira muito livre, bastante heterodoxa, inclusive espontânea, ofereça algumas produções, alguns atos, algumas concepções coincidentes com o surrealismo. Cabe apontar que formaram parte de El Techo personalidades como o poeta Caupolicán Ovalles, ele mesmo surrealista na ordem vital. A ação subversiva que propôs El Techo –subversão pela linguagem dos valores da sociedade burguesa –responde a objetivos surrealistas (também dadaístas). Por outro lado as comunicações que foram estabelecidas de maneira descontínua e esporádica entre impulsos do inconsciente, do irracional, e a escritura, o desenho, podem ser inscritas, se se é liberal, dentro do contexto surrealista.*²⁸⁷

Independente do surrealismo, permanece ainda hoje esta imensa lacuna entre dois mundos, especialmente no tocante ao imenso contingente de povos de língua espanhola na América, ou seja, jamais houve prioridade da parte institucional brasileira, através de suas embaixadas, em tornar consistente – seja pela qualidade das ações, seja por sua sistematização – as relações entre Brasil e América Hispânica, havendo sinais de aproximação que, por mais valiosos, não podem ser entendidos senão como casos isolados. Em termos continentais

²⁸⁶ O manifesto contou com as seguintes assinaturas: Wolney de Assis – Edmundo Aray – Décio Bar – Sonia de Barros – Roberto Bicelli – Juan Calzadilla – Fernando Campos – Álvaro Roberto Diciaula – João Ferreira – Raul Fiker – Antonio Fernando de Franceschi – Francisco Hung – Maurício Nogueira Lima – Maninha – Paulo Bastos Martins – Spencer Pupo Nogueira – Ubirajara M. L. Ribeiro – Regastein Rocha – Roberto Rugiero – Antonio Jaime Soares – César Volpon – Lucimar Volpon – Claudio Willer. Qualquer leitor atento aos valores expressivos da época estranhará a ausência de Sergio Lima e Roberto Piva. O primeiro recusou-se a assinar porque houvera sido aconselhado por alguém a não fazê-lo. O segundo, declarou então que não queria ser preso.

²⁸⁷ “El surrealismo y las letras venezolanas”. Número especial da revista *Zona Franca* dedicado ao surrealismo na América Latina (Venezuela, fevereiro de 1972). Lorenzo Tiempo é pseudônimo do poeta Juan Liscano (1915-2001), diretor da revista.

também o Canadá parecia constituir um mundo à parte, intencionalmente isolado. Porém, questionável ou não, o princípio era distinto, até porque o Canadá sempre foi uma espécie de Suíça perdida na América.

ECO CONTEMPORÂNEO (Argentina, 1961)

A primeira edição desta revista, surgida em dezembro de 1961, traz em seu editorial uma clara afirmação de seus propósitos: *América nunca foi América. Não apenas porque não a deixaram desenvolver-se, mas também porque sempre a tergiversaram.* Em seguida propõe: *Por que não todos os sub-americanos unidos e enfrentando mutuamente as necessidades que sozinhos e em conjunto possamos resolver?* E conclui afirmando que seus editores crêem que *denunciar todos os disfarces do grotesco carnaval estrangeirizante – exceto os limpos envios artístico-culturais e científicos – é ajudar a ressurgir os cadáveres que enterraram os endinheirados coveiros da cultura.* Criada e dirigida por Miguel Grinberg e Antonio Dal Masetto, *Eco Contemporáneo* rapidamente alcança uma boa circulação, viajando por países como Venezuela, Colômbia, México, Estados Unidos, Equador, sobretudo considerando as dificuldades da época, quando dependiam tão-somente da postagem normal de correios. Seu mérito fundamental foi o de haver fundado um movimento baseado na fraternidade entre os homens, sua crença na ação poética interamericana. Em outro editorial da revista lemos:

Resolvemos edificar um novo modo de vida de olho no futuro. Aprendemos na medida em que fazemos. Não somos nem proletários, nem burgueses, nem oligarcas. Portanto, a sociedade atual carece de espaço para nós. No entanto, não nos interessa fazer uma filosofia do ressentimento e da tristeza. Viemos para criar, não para nos lamentar.

[...]

*Buscamos ampliar a área da consciência, comunicar, saber, amar, esboçar pouco a pouco uma maneira de viver. Uma visão de futuro implica trabalho. Limitamo-nos ao gesto cotidiano, vamos a ele com tudo. Não pensamos em impor nada a ninguém, tampouco permitiremos que nos imponham modos ou ideologias que não compartilhamos.*²⁸⁸

Seu editor sempre fez questão de frisar, como em declarado abertamente em uma das edições de *Eco Contemporáneo*, que *o nosso é um combate de criação.* Em um estudo a seu respeito, a argentina Marcela Raggio observa, a partir de uma outra premissa da revista, de que *buscamos nos conectar com aqueles que*

²⁸⁸ *Eco Contemporáneo* # 4. Buenos Aires, dezembro de 1962.

compartilham nosso descontentamento para dar início a um combate e que deixemos de estar sós. Como a estudiosa recorda,

*Lido à distância temporal, este chamado é até comovente. Tal como nos números anteriores, apelam aos seus pares, a quem pensa como eles, e numa época em que as redes ainda não tinham o significado que hoje lhes atribuímos, a partir de Eco procuram justamente criar laços, formar vínculos que consigam mudanças coletivas a partir da criação individual. Tais redes ficam evidentes não apenas nas cartas, como indicado anteriormente, mas também nos anúncios de revistas como El Corno Emplumado (México), ou em editoriais como a lendária City Lights, que Ferlinghetti realizou a partir de São Francisco.*²⁸⁹

RAYADOS SOBRE EL TECHO (Venezuela, 1961)

Logo no primeiro manifesto do grupo El Techo de la Ballena, encontra-se uma clara referência à necessidade de cultivar uma autenticidade em todas essas manifestações, não somente na Venezuela, mas em todo o continente. Era vital para eles que, embora em muitos casos fosse indiscutível a afinidade com Dadá ou Surrealismo, não fossem interpretados como segmento de algum outro ambiente cultural, seja no tempo ou no espaço. Como declaram os baleeiros: *Queremos, isto sim, insuflar vitalidade ao plácido ambiente do que se chama a cultura nacional, e, para tanto, não regatearemos nenhum meio que nos seja propício.* Souberam, desta maneira, construir um legado extraordinário, seja de resistência, rebeldia e, em muitos casos, de consistência estética, assim como compreendiam que a corrente vital dos movimentos será sempre transitória, que duram o instante de sua ação, despreocupados com a formação de escolas, modelos ou quaisquer outros recursos empenhados no engessamento de ideias. São palavras ainda do mesmo manifesto:

*Não queremos proclamar-nos – tão fora de tempo – como médiuns de nenhum irracionalismo nem de nenhuma ideia que possa ter relação com a subconsciência. Animamos, antes de tudo, a lucidez mais absoluta; que não prospere entre nós o absurdo como razão de estado, pois, afinal de contas, o que queremos é restituir o magma, a matéria em ebulição, a luxúria apagada da lava.*²⁹⁰

²⁸⁹ Marcela Raggio. “Itinerários discursivos da revista argentina *Eco Contemporáneo* (1961-1969)”. *Caderno de Letras* # 39. Pelotas: abril de 2021.

²⁹⁰ “Parecera que toda tentativa de renovação”, manifesto publicado no jornal *La Esfera*. Caracas, 25/03/1961.

Na edição 6/7 da revista *Eco Contemporáneo* (Buenos Aires, 1963), há um balanço do que seus editores chamam de *correntes atuais*, reunindo informações sobre o Movimento Nova Solidariedade, o grupo El Techo de la Ballena e The Hungry Generation, *correntes de caráter literário-artístico e sociológico, que evidenciam em jovens de dois continentes um valioso caudal espiritual não disposto a ser sacrificado em nome de uma era decididamente em agonia*. Na nota sobre El Techo de la Ballena, lê-se logo no início:

Em março de 1961, parte do grupo Sardo de Caracas – poetas e prosadores – se uniu a um grupo de pintores para integrar El Techo de la Ballena. Trata-se da iniciativa mais importante que grupo algum na Venezuela tenha encarado. Cabe destacar que o país em que lhes tocou viver – basta ler os jornais – se caracteriza pela dispersão e pela orientação estatal mais absurda que se possa recordar. Refletida esta situação em um livro do poeta Caupolicán Ovalles: ¿Duerme Ud. Señor Presidente? (obra que valeu ao autor uma perseguição e um exílio periódico dado que apesar do risco regressa clandestinamente a sua pátria – ali se encontra atualmente), a violência e a repressão indiscriminada é hoje um costume, dali a excessiva politização da literatura ballenera (baleeira). Em sua capacidade de absurdos, o governo venezuelano leva boa vantagem aos setores que em dado momento defenderam a literatura que tinha por norte a emancipação do espírito.

Sob a máxima: mudar a vida, transformar a sociedade, este grupo, do qual participam vários arquitetos, realizou como abertura de ações uma exposição intitulada Para restituir o Magma e editou o primeiro número de uma revista: Rayado sobre el Techo.

Também foram realizadas duas outras fundamentais exposições: “Homenagem à cafonice” (1961) e “Homenagem à necrofilia” (1964), coincidindo esta com a publicação do número 3 da revista.

PUCUNA (Equador, 1961) & LA BUFANDA DEL SOL (Equador, 1965)

As duas revistas se complementam e pertencem ao mesmo grupo, os *tzántzicos*. Na *Antología de la Poesía Viva Latino-americana*, Aldo Pellegrini, ao incluir ali, pela primeira vez em um livro dessa natureza, poemas de dois de seus integrantes, Ulises Estrella e Alfonso Murriaguí (1930-2017), assim os apresenta:

O grupo dos tzántzicos, recentemente criado no Equador, está formado por seis poetas, a maioria muito jovem: Simón Corral, Raúl Arias, Rafael Larrea, Ulises Estrella, Antonio

Ordóñez e Alfonso Murriaguí. *Expressam-se através da revista Pucuna*.²⁹¹ É um dos grupos que, na América do Sul, utilizam a poesia como arma de rebelião e protesto. Nas declarações que aparecem em sua revista dizem coisas como esta: Estamos buscando saber o que há em nós. Nós, os povos colonizados, o Terceiro Mundo, Ásia, África e América Latina convulsionadas. Nós nos descobrimos mediante a negação radical do que fizeram com cada uma de nossas vidas, do que pretendem que sejamos. E em outra parte dizem: Há uma voz na América Índia que busca ser voz conjunta. Há cem vozes na América Índia que buscam fazer um canto coral. São as vozes dos poetas.

La Bufanda del Sol circulou em duas etapas, nos anos 1960/70. Um de seus editores, o narrador Francisco Proaño (1944), destaca que a primeira etapa foi de intenso enriquecimento, de um imiscuir-se em nível internacional naquele clima revolucionário e transformador que foram os '60 em escala universal, muito em especial na América Latina, logo destacando sobre a etapa seguinte: O que havia sido objeto de proposta iconoclasta na década anterior abria caminho para uma forma de escrever mais adequada aos tempos que corriam, de acordo com as mais recentes tendências culturais e políticas no continente.²⁹² Os tzántzicos também publicaram, em 1965, uma outra revista, *Indoamérica*. A proximidade do grupo com o surrealismo é pertinente no que diz respeito à utilização, por alguns de seus integrantes, da escritura automática, assim como pelo entendimento da intrínseca relação entre vida e obra. Um dos editores de *Indoamérica*, Fernando Tinajero (1944), ao frisar o papel relevante do grupo na cena cultural equatoriana, esclarece que o tzantzismo, no que pesem suas boas intenções, foi um movimento mais político do que literário.²⁹³

EL CORNO EMPLUMADO (México, 1962)

Ao lado de *Eco Contemporáneo*, são as duas publicações de grande peso histórico surgidas na década. *El Corno Emplumado* era a única revista bilíngue, circulando com textos em inglês e espanhol. Em parte pela dupla nacionalidade de seus

²⁹¹ Com a palavra tzántzicos se designa os índios jívaros redutores de cabeça. Pucuna se chama a zarabatana que empregam os jívaros para lançar dardos. A esta nota de Pellegrini agrego que a revista surgiu em 1962 e durou até 1968, tendo publicado, durante este período, 9 números.

²⁹² Entrevista realizada por Susana Freire García, em fevereiro de 2007, para o livro *Tzantzismo: tierno e insolente*. Ob. Cit.

²⁹³ Susana Freire García. Ob. Cit.

editores – Margaret Randall é estadunidense e Sergio Mondragón mexicano –, em parte por seu particular acento cosmopolita. Suas páginas divulgavam o que havia de mais expressivo na poesia no México e nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que abrigava mostras da poesia contemporânea de outros países americanos, criando ainda zonas de difusão de manifestos e movimentos afinados com seu ideário, por sinal bastante amplo, como se pode ler na nota editorial com que abrem a edição inicial: *Esta é uma revista cujas páginas estão dedicadas a servir à palavra e com as quais se pretende criar a publicação que faz falta... Hoje em dia, quando as relações entre os países da América são piores do que nunca, esperamos que El Corno Emplumado seja a melhor prova (não política) de que TODOS SOMOS IRMÃOS.*²⁹⁴ Em depoimento à revista *Alforja*, Margaret Randall recorda, de forma apaixonada e comovente, algumas particularidades da publicação:

Talvez nossas falhas maiores foram as que constituíam, ao mesmo tempo, nossas características mais valiosas: a juventude e a inocência. Sem certo naiveté não poderíamos haver empreendido o processo, muito menos seguir impulsionando-o por oito anos e meio. Se não tivéssemos acreditado então que a poesia era capaz de mudar o mundo, não creio que tivéssemos gasto tantas horas, tanto dinheiro nosso e alheio, tanta energia e tantos sonhos nesse trabalho que foi El Corno Emplumado.

*E foi um trabalho que propôs muito mais do que literatura e arte. El Corno promoveu valores de honestidade, justiça social e solidariedade humana. A revista afirmava-se contrária à hipocrisia do sistema oficial. Durante esses anos eu me tornei mexicana: de coração. Aprendi a amar este país maravilhoso que segue vivendo muito dentro de mim.*²⁹⁵

LOS HUEVOS DEL PLATA (Uruguai, 1965)

Com um perfil iconoclasta particular surge, em dezembro de 1965, a revista *Los Huevos del Plata*, intensamente experimental, provocante, marcada por um princípio voraz de agitação cultural. Criada e dirigida por Clemente Padín, Héctor Paz, Juan José Linares e Julio Moses, a revista manteve sua atuação irreverente até novembro de 1969, quando conclui seu ciclo vital. Esteve conectada com os principais movimentos da época em todo o continente, divulgando em suas páginas um pouco de tudo que dissesse respeito a

²⁹⁴ *El Corno Emplumado* # 1. México, janeiro de 1962.

²⁹⁵ “Así nació *El Corno Emplumado*”, palavras pronunciadas na estreia de um documentário fundamental dedicado a *El Corno Emplumado* e realizado por Anne Mette Nielsen e Nikolenka Beltrán, apresentado na Feira Internacional do Livro, em Guadalajara, México, em dezembro de 2004. A íntegra do depoimento foi incluída na revista *Alforja* # 36. México, 2006.

surrealismo, happening, Geração Beat, letrismo, espacialismo etc. Um de seus fundadores, Clemente Padín (1939), faz uma leitura crítica da época e da revista:

*O passo do tempo a tudo tempera, como diz a milonga: se come qualquer pintura. Contudo, creio que, apesar da pouca ressonância que teve em seu momento, Los Huevos del Plata cumpriram com uma saudável remoção de valores e critérios aceitos (ou já dados) sem maior espírito crítico por nossa cultura, demasiado propensa a deixar-se estar ou descansar no êxito fácil, nas possibilidades da promoção mercantil, na ajudazinha dos amigos, que nada agrega ou faz avançar no que diz respeito à cultura ou à sociedade. Não esperes senão veneno da água parada, dizia William Blake. É nas diferenças que surge o novo. A redundância e a reiteração nos devolvem ao passado. Por isto, a liberdade de pensamento e de expressão são tão importantes para o avanço da sociedade, uma vez que é na discussão aberta das diferenças que podemos esperar os novos conceitos e as novas atitudes que já vão gerando as novas condições de vida.*²⁹⁶

AMARU (Peru, 1967)

Criada, em janeiro de 1967, por Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), *Amaru* trazia ainda em seu comitê de redação dois outros notáveis poetas da lírica peruana, Blanca Varela (1926-2009) e Antonio Cisneros (1942-2012). Westphalen, um dos grandes nomes ligados ao surrealismo no continente, antes já havia dirigido duas outras revistas, *El Uso de la Palabra* (1939) e *Las Moradas* (1947). *Amaru* foi sua experiência editorial de maior durabilidade, uma vez que foram editados 14 números em 4 anos de atividade ininterrupta. Em uma conversa que tive com Hildebrando Pérez Grande, editor de outra revista peruana relevante, *Martín*, ele observou que

*Amaru foi uma revista moderna e nova em muitos sentidos. Ali publicou Octavio Paz, por exemplo, não apenas poemas, mas também seu famoso artigo sobre a existência das literaturas nacionais. Em *Amaru* se vê a inclinação estética de D. Emilio: para o surrealismo, a linguagem onírica tanto na pintura como na poesia, e igualmente em relação aos ensaios, os que tratavam de ir além do marxismo leninismo. Também ali foram publicados artigos dedicados aos avanços da ciência e da tecnologia. E, para sua época, era uma revista muito simpática, agradável, vistosa, elegante.*²⁹⁷

²⁹⁶ Clemente Padín: “Denunciamos os vícios decadentes”. Entrevista concedida a Elder Silva. *La Hora Cultural* # 98. Montevidéo, s/d.

²⁹⁷ Hildebrando Pérez Grande (Lima, 1941). Correspondência pessoal, agosto de 2009.

Amaru tinha um subtítulo, *Revista de Artes e Ciências*, e foi editada pela Universidade Nacional de Engenharia. Suas páginas abrigaram criação (poética e plástica) e reflexão de maneira consistente e valiosa para a época, com nomes tão variados como Peter Weiss e Jerzy Grotowski, Allen Ginsberg e José Lezama Lima, René Magritte e Fernando de Szyszlo, ao lado de temas que então exigiam acentuada atenção crítica, tais como nacionalismos, arte abstrata, identidade latino-americana, revolução peruana, a Primavera de Praga, Auschwitz etc. Em ensaio dedicado à revista, a estudiosa Susana Zanetti recorda que *Amaru reafirma a aposta no novo e na liberdade na arte que havia sustentado Westphalen nas revistas anteriores, abrindo, como nestas, um olhar para as significações da tradição*.²⁹⁸ Suas palavras são fortalecidas pela opinião do poeta peruano César Ángeles L. (1961), ao dizer que *Amaru foi, como toda grande revista, centro ativo de irradiação de ideias e sensibilidades alertas ao que acontecia no Peru e no mundo, que nunca deixam de mudar*. Ángeles faz ainda uma abordagem correta do papel representado por Westphalen, ao dizer que deste poeta sempre *se desenhou a imagem de homem pouco sociável, alheio às vicissitudes da matéria social e histórica, sumido no artesanato da palavra e no esteticismo vanguardista de estirpe surrealista*, e acrescenta: *Revisando uma revista como Amaru, seu ideário e conteúdo, é justo suspeitar que esta imagem é, uma vez mais, produto de espíritos tímidos que temem homens e empresas transformadoras*.²⁹⁹

NADAÍSMO 70 (Colômbia, 1970)

A última dessas publicações, em termos cronológicos, foi justamente a do movimento pioneiro no ambiente a que nos referimos, os nadaístas colombianos. Uma nota editorial da revista *El Corno Emplumado* assim resume as atividades deste grupo:

²⁹⁸ Susana Zanetti, “*Amaru*: una apertura peruana al conocimiento del presente”. Texto incluído em *La cultura de un siglo – América Latina en sus revistas*, de Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999. Este livro constitui um valioso panorama sobre as principais revistas surgidas na América Latina ao longo do século XX. Sua importância seria incontestável, não fosse a inexplicável lacuna que abre em relação aos anos 60, década que só não se encontra de todo ausente deste volume por conta do referido ensaio sobre *Amaru*. Estranha-se tal ausência, sobretudo pela referência curricular de Sosnowski (Buenos Aires, 1945), que informa ter sido ele diretor-fundador, em 1989, do Latin American Studies Center da University of Maryland, nos Estados Unidos.

²⁹⁹ César Ángeles L., “Emilio ‘Amaru’ Westphalen”. Revista eletrônica *El Malhechor Exhausto*. Lima, 2003.

O Nadaísmo tem a particularidade de ser o primeiro movimento artístico que possui a influência decisiva e direta sobre milhares de jovens que, embora não tendo relação imediata com a arte, se vêem de imediato protegidos, desculpados e dirigidos por um punhado de escritores que, em lugar de lhes passar sermão sobre sua delinquência juvenil, os organizam em delirantes manifestações públicas, em que dão renda solta à sua inconformidade contra a nauseabunda sociedade colombiana que trata de oprimi-los com os valores hipócritas que, em todas as partes, têm angustiado o homem contemporâneo. Naturalmente que os escritores nadaístas estiveram diversas vezes na prisão acusados de dissolução social. São a contraparte dos Santos Beatniks norte-americanos, e dos Angry Young Men ingleses. Seu movimento, no plano social, trata de instaurar uma nova ordem sobre as bases da justiça e o respeito ao ser humano. No plano artístico está influenciado pelo Zen Budismo, e é um reflexo do viver agora e neste instante. Publicamente têm abominado todos os poetas e pensadores passados e presentes, embora tenham em sua cabeceira retratos de Rimbaud, Blake, Nietzsche e Yogananda. Sua linguagem, para ferir, é naturalmente descarnada e violenta. Por outro lado, os nadaístas dificilmente aceitariam isto de que estão tratando de instaurar uma nova ordem...³⁰⁰

ALACRÁN AZUL (Cuba, 1970)

Surgida em 1970, sob a direção de Juan Manuel Salvat, José Antonio Arcocha e Fernando Palenzuela, *Alacrán Azul* não integra o mesmo circuito das revistas até aqui mencionadas, embora atenta aos destinos da poesia na América Latina. No entanto, é publicação com valiosa afinidade crítica em relação ao surrealismo, a começar pela íntima relação com este movimento que encontramos na obra de um de seus editores, Palenzuela. Com apenas dois números publicados, já em 1971 a revista deixa de existir. Porém estes dois números atestam a consistência editorial com que estavam envolvidos, editores e colaboradores. Uma nota a ser destacada sobre surrealismo encontra-se em resenha escrita por Vicente Jiménez sobre as antologias de André Breton e Tristán Tzara publicadas, respectivamente, em Buenos Aires e Madri. Ali o crítico observa que *a poética surrealista, apesar de Breton, fica estabelecida definitivamente, poética que não teria nascido senão através da revolução tremenda do espírito criador que o surrealismo representara em seu começo, quando queria ser visão do mundo mais do que modo de expressão, porém que logo transcende sua razão de ser para restar como elemento original do poema, como palavra*

³⁰⁰ Nota editorial, *El Corno Emplumado* # 7. México, 1963.

cifrada, como chave esotérica, como escritura memorável do maravilhoso.³⁰¹ Em larga entrevista que fiz a Fernando Palenzuela (1938), o poeta recorda:

Como é sabido, apareceram tão somente dois números de Alacrán Azul, no período de um ano (1970-71). Arcocha era responsável pelas relações públicas e o estabelecimento de contatos com outras publicações, dada sua amizade pessoal com muitos escritores latino-americanos. Segundo me contou, havia enviado alguns números da revistas a seus amigos venezuelanos, Juan Sánchez Peláez e Luan Liscano, assim como a Gustavo Sáinz no México. No jornal La Nación, em Buenos Aires, saiu uma resenha muito favorável sobre a revista, porém o grupo nucleado em torno de Pellegrini deu a Arcocha o silêncio por resposta, como tantos outros do continente. Suspeito que perder o convite a visitar Cuba como jurado do prêmio Casa das Américas ou correr o risco de não receber os prêmios literários que essa instituição outorga a cada ano, por haver publicado em uma revista de exilados cubanos, pesou mais do que a honestidade intelectual, em um grande número deles. No entanto, desde Europa nos chegaram testemunhos bem alentadores, como foi o caso de Pierre Seghers, cujo poema Piranese foi publicado pela primeira vez em espanhol no número 2 de Alacrán Azul. Seghers se ofereceu para distribuir nossa revista em Paris e entre seus amigos catalães em Barcelona. Também nos chegou uma carta de François Di Dio, diretor da editora surrealista Le Soleil Noir, interessado em manter intercâmbio regular conosco, pois havia chamado sua atenção um artigo de Carlos M. Luis sobre Jean Pierre Duprey. Em Paris, contávamos ainda com o apoio de Roger Caillois, graças à sua amizade com Lydia Cabrera. Na Espanha, Juan-Eduardo Cirlot generosamente cooperou com Alacrán Azul. Em 1972 eu fui para a Espanha por vários meses. Minha amizade com Arcocha, então radicado em Porto Rico, havia sofrido um eclipse parcial, perdendo contato com ele por mais de um ano. Ao regressar da Espanha eu o visitei e não voltamos mais a falar de Alacrán Azul, cuja vida foi livre, brava e breve.³⁰²

³⁰¹ Vicente Jiménez, “Breton como Tzara”. Resenha publicada em *Alacrán Azul* # 2. Miami, 1971.

³⁰² Fernando Palenzuela: “Surrealismo, Cuba, revistas & antologias”. Entrevista concedida a Floriano Martins. *Agulha Revista de Cultura* # 53. Fortaleza/São Paulo, setembro de 2006.

As noites cresceram como um eclipse inesperado. A representação de deuses cujo paradeiro não conhecemos. Estas torres de fumaça talvez apontem para um céu de perdas. Enquanto as luzes crescem nas malas de viagem, uma pousada pode ser um rio ao alcance da noite. Uma pedra escurecida pelo desgaste da invisibilidade. As grandes safras cantam com suas palavras de boa fortuna. Os céus exalam os caminhos que devemos tomar. como o fogo temperando nosso olhar com as sementes e raízes mais inquietas da terra. Somos a melhor maneira que o mundo encontrou para se completar. É lindo estar entre nós, enquanto nos questionamos sobre a façanha do acaso. As revistas, as entrevistas, as pessoas altruístas que cuidam desses lugares indizíveis. Vamos ouvi-las.

Thelma Nava: México & *Pájaro Cascabel*³⁰³

FM | Como surgiu *Pájaro Cascabel*, incluindo esse nome simpático e sugestivo? Quem compõe sua equipe editorial inicial e quais mudanças foram feitas ao longo do projeto?

TN | O projeto surgiu por iniciativa do escritor e crítico argentino Luis Mario Schneider, que viveu em nosso país quase toda a sua vida profissional e afetiva. Lembro que trouxe uma revista que editava em Córdoba, Argentina, *Caballo Verde*, com formato parecido com o dos primeiros números do *Pájaro Cascabel*. O título foi uma homenagem a uma revista editada por pouco tempo por Pablo Neruda, que se chamava *Caballo verde de la poesía*. A originalidade da nossa proposta foi usar papel cartão e depois papel de embrulho nas primeiras *plaquettes* que publicamos. Naquela época era muito original fazê-lo e fomos os primeiros a fazer este tipo de edições. Quanto ao nome, *Pájaro Cascabel* foi o nome dado ao poeta na época pré-hispânica, pois se dizia que ele carregava seu canto de flor em flor.

A princípio Luis Mario Schneider propôs que a revista fosse essencialmente uma revista de um grupo específico de poetas, entre os quais estavam muitos da minha geração: Homero Aridjis e Marco Antonio Montes de Oca, entre outros. Também propusemos publicar em quase todos os números algum poema pré-hispânico, em versões castelhanas do antropólogo Demetrio Sodi (principalmente maia), bem como a concepção que alguns dos poetas que publicamos tinham da poesia, ou seja, o seu cânone literário. Vários poetas nos deram testemunhos valiosos, entre eles Jaime Sabines, Homero Aridjis, Marco Antonio Montes de Oca, Efraín Huerta, Salvador Novo e o nicaraguense Ernesto Mejía Sánchez, entre outros.

Na equipe inicial, Luis Mario Schneider, o poeta argentino (que teve uma breve passagem pela revista), Armando Zárate e eu aparecíamos como gestores. Zárate voltou para a Argentina e em determinado momento Schneider foi para uma universidade nos Estados Unidos para dar aulas de literatura. Foi então que assumi a direção da revista e convidei o então jovem poeta Dionício Morales para participar como Secretário Editorial. Foi praticamente nessa época que começou a segunda era da revista, com um novo formato e um número considerável de páginas, um outro tipo de papel, o que tornou a revista mais convencional, digamos, com uma capa colorida e um suplemento, que fez parte, para publicação de anúncios de alguns dos patrocinadores, notícias diversas e textos de diversa natureza. No último número publicado, 5/6 (dedicado à poesia cubana), correspondente aos meses de janeiro a julho de 1967, já havia sido formada uma Comissão Editorial composta por Juan Bañuelos, Efraín Huerta, Marco Antonio

³⁰³ Thelma Nava (México, 1932-2019).

Montes de Oca e Jaime Sabines; continuei atuando como Diretor e Dionicio Morales não estava mais listado.

O projeto durou cinco anos, de setembro de 1962 a julho de 1967.

Desejo salientar a importância e o significado que a publicação do número 19/20 (setembro-novembro de 1965), dedicada à poesia do México, teve em particular no nosso país. Foi um panorama – nunca uma antologia, embora tenha sido tomado como tal – que decidi criar a partir da geração da revista *Taller*, ou seja, Octavio Paz, Efraín Huerta e Rafael Solana (os dois primeiros nasceram em 1914), que quebrou todos os esquemas que nos precederam. Naquela época, a única antologia mexicana existente era *La poesía mexicana moderna*, de Antonio Castro Leal, publicada em 1953 pelo Fondo de Cultura Económica, que reuniu setenta e cinco anos de poesia mexicana, começando com Manuel Gutiérrez Nájera. Porém, no que diz respeito à poesia que foi escrita nas décadas de 1950 e 1960, não foi muito preciso contarmos o panorama, pois o antólogo não foi muito rigoroso em sua seleção.

Nosso panorama ou antologia, como era considerado na prática e até chamado de antologia do escândalo, publicava poetas da Geração Oficina para jovens que naquela época acabavam de completar 20 anos. Após a publicação daquele número de *Pájaro Cascabel*, os críticos compreenderam a necessidade de publicar antologias mais atualizadas e com novos critérios. Pouco depois, em 1966, surgiram as antologias *La poesía mexicana del Siglo XX* de Carlos Monsiváis, com notas, seleção e resumo cronológico de seu autor, e, nesse mesmo ano, *Poesía en movimiento*, com seleções e notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco e Homero Aridjis, e um extenso prólogo de Octavio Paz, que 40 anos depois de publicado continua a ser uma referência muito importante para a poesia mexicana e ainda é de grande relevância e continua a ser republicado ao longo dos anos. Curiosamente, estas duas antologias incluíam apenas três mulheres em cada uma delas. Na de Octavio Paz, que sempre foi muito generoso com os jovens, estava incluída a minha poesia, o que constituiu um grande estímulo para o meu trabalho.

FM | Tenho comigo apenas alguns exemplares de *Pájaro Cascabel*, mas não tenho certeza se, em geral, era uma revista dedicada exclusivamente à criação poética. Poderias me dizer se esta minha observação está correta e o motivo desta opção?

TN | Certamente a revista *Pájaro Cascabel* dedicava-se exclusivamente à criação poética. É importante notar que desde o início da revista iniciamos a publicação simultânea de *plaquettes* e posteriormente de livros formais em diversas coleções, quase todas custeadas pelos autores que contribuíram para o financiamento da revista e onde também publicamos livros de contos de autores hispano-americanos. Publicamos quase 40 livros que, assim como a revista,

tiveram ampla distribuição em diversos países e sempre foram muito bem recebidos pela crítica. Lembro que entre os autores que publicamos estava Marcos Ricardo Barnatán, que conheci pessoalmente na Argentina e que ao longo dos anos se tornou praticamente o pesquisador número um da obra de Borges.

FM | Quantos números foram publicados? Nas edições que tenho comigo não há editoriais, mas não sei se esse era o tom de *Pájaro Cascavel*. Editoriais eram comuns nas revistas da época, alguns deles bastante polêmicos. Gostaria que me falasses sobre isso. Pergunto também sobre esses livros que foram publicados, se é possível destacar aqui alguns dos autores.

TN | Do primeiro período publicamos 20 números, incluindo um número duplo, e do segundo período foram publicados seis números, incluindo dois números duplos. Dado o formato da nossa revista, nunca pretendemos incluir editoriais, aliás quase nenhuma das revistas da época os utilizava.

Do acervo de livros e *plaquettes* que publicamos, podemos destacar os seguintes títulos: *La difícil ceremonia*, de Homero Aridjis; *El Tajín*, de Efraín Huerta; *Valparaíso*, de Luis Mario Schneider y *Pido la palabra* de Rafael Solana. Isto na coleção de *plaquettes*. Na de libros se destacam: *Otoño encarcelado*, de Ramón Martínez Ocaranza; *La palabra a solas*, de Guillermo Fernández; *Poemas para leer sin música*, do salvadorenho Rafael Góchez Sosa; *Oh, San Roque*, do crítico francês André Coyné; *El dominó* de Jaime Cardeña (livros de contos) e *Los ojos de la clepsidra*, livro de contos e poemas do colombiano René Rebetez.

FM | Ao referir-se aos números especiais editados por *Pájaro Cascabel*, Dionicio Morales destaca que nestas edições é possível encontrar aqueles que hoje são os poemas mais representativos do nosso Continente e da Espanha.³⁰⁴ Como considera a existência de uma segunda vanguarda, no continente americano, que se concretizou na década de 1960, ou seja, não pode ser entendida como uma manifestação tardia da vanguarda europeia e dos seus primeiros reflexos pelo mundo?

TN | Acho que talvez seja possível falar de uma segunda vanguarda no continente americano, aquela que se concretizou nos anos 1960, porque nada nasce de geração espontânea e em todo caso não poderia ser classificado como uma manifestação tardia, mas antes como algo inovador na América Latina a partir de experiências anteriores. Penso que neste sentido deveríamos perguntar aos representantes destes movimentos de vanguarda quais eram os seus pontos de vista na altura.

³⁰⁴ Morales, Dionicio. *La palabra y la imagen*. México: UAM, 1995.

FM | Não te considera uma representante do que chamo de 2ª vanguarda?

TN | Não, de jeito nenhum.

FM | Existe alguma relação entre o Surrealismo e a Geração Beat? Pergunto isso porque penso que a configuração das vanguardas na América Latina na década de 1960 tem uma mistura desses dois movimentos.

TN | É claro que considero que sempre houve uma relação muito estreita nestes movimentos que moldaram a vanguarda latino-americana precisamente naqueles anos.

FM | Que diálogo procuravas com outras publicações semelhantes no resto do continente?

TN | Desde a sua criação, *Pájaro Cascabel* manteve um diálogo constante com outras revistas do nosso continente e de Espanha, graças aos nossos representantes em vários países. Mesmo quando não fazíamos tiragens muito grandes da revista e dos livros, os escritores que nos ajudaram em outras latitudes os enviaram para lugares-chave e é por isso que nosso trabalho se tornou conhecido. Lembro que publicamos na revista “Palabras nadaístas a los poetas de América Latina”, de Gonzalo Arango, uma colaboração que teve um enorme impacto no continente.

Naquela época havia uma grande solidariedade entre todos os editores de revistas independentes do nosso país, pois nos divulgávamos através de nossas páginas e nos ajudávamos em tudo que podíamos, além do constante diálogo literário que mantínhamos. Até alguns dos representantes que tínhamos em outros países eram os mesmos de *El Corno Emplumado*. Foi precisamente através do editor da revista *Cuadernos del viento*, Humberto Batis, que conhecemos o impressor com quem publicamos a revista e os livros que publicamos. Isso talvez fosse impensável nos tempos de hoje.

FM | Eu observava as ligações de Aldo Pellegrini com poetas – grupos, revistas etc. – de todo o continente americano quando sua antologia foi publicada em 1966. Por um lado, ele menciona grupos ativos na Colômbia [Nadaístas], no Equador [Tzántzicos] e na Venezuela [El Techo de la Ballena]; por outro lado, demonstra um desconhecimento do que estava acontecendo no México, se pensarmos em termos de *El Corno Emplumado* e *Pájaro Cascabel*. Essa ausência te parece um desconhecimento ou uma certa restrição por parte de Pellegrini às novas conexões estabelecidas entre os poetas latino-americanos e a Geração Beat?

TN | Acho que deveríamos investigar um pouco mais a fundo o motivo pelo qual Aldo Pellegrini não faz nenhuma referência a *El Corno Emplumado* e *Pájaro Cascabel* naquela antologia que mencionas e que nunca cheguei a conhecer. Sergio Mondragón provavelmente tem uma ideia mais precisa de tudo isso. Com particular referência à Geração Beat, que como sabem é um movimento que nasceu nos Estados Unidos, Margaret Randall, que dele fez parte, teria muito a dizer sobre isso, embora pessoalmente considere que Pellegrini não era particularmente interessado no assunto, porque como afirma José Ángel Leyva na contracapa do livro de José Vicente Anaya *Los poetas que cayeron del cielo*, que é um dos melhores estudos que li sobre a Geração Beat, *foi um grupo de americanos que fez da arte, da literatura e, em particular, da poesia, o seu refúgio espiritual numa civilização esmagada pela alienação, pelo consumismo e pelo culto da violência.*

FM | Conte-me sobre o 1º Encontro Americano de Poetas – preparação, realização e impacto – e a tua avaliação hoje do Novo Movimento de Solidariedade. O anúncio foi bastante claro quanto aos objetivos: *conhecimento mútuo, estabelecimento de relações fraternas, diálogo aberto sobre o homem e a poesia.*

TN | O 1º Encontro Americano de Poetas foi uma atividade inédita em nosso país, foi na verdade o primeiro encontro literário realizado no México, no qual os poetas chegaram por meios próprios, já que não tínhamos patrocínio de qualquer espécie e era um evento independente que constituiu um grande marco no nosso país, na medida em que o jornal mais importante da época, *Excelsior*, destacou um jornalista muito importante para cobrir todas as atividades realizadas. Chegaram poetas de 15 países, tanto da América Latina como dos EUA, que hospedamos nas casas de amigos que apoiaram este movimento da Nova Solidariedade proposto por Miguel Grinberg, editor da revista *Eco Contemporáneo*, da Argentina. Todos os grandes escritores que publicaram artigos nos principais jornais cuidaram daquela reunião durante uma semana inteira. Participaram não só poetas, mas grandes romancistas como José Revueltas, atores e o público em geral. Claro que não faltou um ou outro provocador, como costuma acontecer neste tipo de atividades. O mundo literário mexicano festejava o encontro e era também a primeira vez que nós, poetas, íamos ler a nossa poesia no Bosque de Chapultepec, na Calçada dos Poetas. As atividades nunca haviam sido realizadas em locais abertos, o que também era uma novidade. Foi realizada uma exposição de cerca de uma centena de revistas latino-americanas, que nos foram fornecidas pelos poetas presentes no encontro e que foi amplamente visitada durante os dias que durou.

FM | Lemos na “Declaração do México”, balanço do Novo Movimento de Solidariedade, o seguinte extrato: *O processo de mudança, refletido por poetas e artistas,*

a partir do qual está operando em cada ser humano – resistido por aqueles que se conformam com as respostas e pretextos que os tiram da realidade – nos levou a falar de um ser que trabalha para consolidar uma nova era. Na sequência: Esse ser se evidencia em atitudes corajosas e criativas, mas deve se tornar uma realidade formidável que expresse o nosso tempo. A nova era já se faz sentir em todo o Continente e observa-se no esforço dos seus habitantes para construir um mundo diferente, adquirindo verdadeiro conteúdo na expressão de um espírito rebelde contra todas as chantagens ideológicas, políticas ou económicas.³⁰⁵ Gostaria de saber a tua opinião a este respeito. Até que ponto a ideia de um novo ser se sentiu fortalecida na década de 1960 e até que ponto essas expectativas foram concretizadas?

TN | Infelizmente não guardo nos meus arquivos uma cópia dessa declaração a que te referes e da qual não me lembro os seus termos, mas pelo que me dizes acredito definitivamente não conseguiram se concretizar essas expectativas que agora nos parecem uma utopia, à luz dos acontecimentos ocorridos não só no nosso Continente, mas no mundo inteiro. Lembro-me, sim, que se falava em organizar reuniões semelhantes em outros países, o que também acabou não acontecendo. Acredito que quem organizou o encontro possa dar uma visão mais precisa do assunto, já que minha participação ocorreu incidentalmente na última etapa do mesmo.

FM | Em uma entrevista que concedeu a Anne Mette W. Nielsen e Nicolenka Beltrán, mencionas que Octavio Paz não se deixou publicar tão facilmente, que era um poeta *que se cuidava muito*.³⁰⁶ Paz é uma das figuras mais polêmicas entre os que participaram de todo esse período de vanguarda no continente americano, que envolve mais de uma geração. A ideia de que ele foi muito cuidadoso está intrinsecamente ligada a alguém que planejou detalhadamente uma carreira literária. Concordas?

TN | Sem dúvida devo ter afirmado isso porque ele zelava muito pelo seu prestígio e publicava apenas nas revistas editadas pelos intelectuais mais próximos dele. Ele não teria se aventurado a publicar em nenhuma revista que não fosse de qualidade suficiente para merecer sua confiança. Assim, das muitas revistas independentes que foram publicadas, confiou no prestígio tanto de *El cuerno emplumado* como de *Pájaro Cascabel*. Não sei se ele realmente planejou detalhadamente sua carreira literária, mas pelo que contei antes, ele cuidou muito de seu prestígio.

³⁰⁵ Balanço de fevereiro de 1964, incluído na edição *Arte y rebelión*. Buenos Aires. The Angel Press, 1965.

³⁰⁶ “Un pájaro cascabel”. Entrevista a Anne Mette W. Nielsen y Nicolenka Beltrán. Edição especial –*Un cuerno emplumado – un homenaje*– da revista *Generación* # 61. México, 2005.

FM | Na mesma entrevista fostes indagada pelos motivos da publicação de uma revista com as características de *El Corno Emplumado*. A resposta completa foi a seguinte: *Parecia extremamente original que tivesse sido publicado e mais à medida que o explicassem, por que se chamava El Corno emplumado, que significava o mesmo título: a fusão de duas culturas, que era a serpente emplumada e o chifre do jazz, era esse simbolismo das duas culturas, porque desde o início publicaram escritores como Octavio Paz, como Efraín Huerta, os poetas que integravam o grupo La Espiga Amortinada (que não foi tão fácil de publicar, principalmente no caso de Octavio Paz, que não publicava em todas as revistas, ele se cuidava muito bem. Além disso, outro elemento muito importante era aquela relação que existia entre El Corno Emplumado e os demais editores que faziam um grande número de revistas em nosso país naquela época. Poderias comentar um pouco sobre essa enorme quantidade de revistas?*

TN | Não é que houvesse um grande número de revistas, mas sim, como sempre aconteceu em nosso país, há revistas das quais aparecem apenas dois ou três números e desaparecem sobretudo por razões econômicas. E vou esclarecer que nem todas eram revistas de poesia. Algumas eram revistas com outras características, que refletiam diferentes buscas. Estou falando claro de revistas independentes, como a revista *Snob*, que Salvador Elizondo publicou e outras que não me lembro, que são do século passado e minha memória não é tão boa...

FM | Li teus poemas publicados no *Jornal do Commercio*, no Brasil, na década de 1960, traduzidos por Stella Leonardos. Como ela chegou à tua poesia e quais as relações estabelecidas entre os poetas brasileiros e *Pájaro Cascabel*?

TN | Durante a década de 1960 eu conheci poucos escritores brasileiros, pois naquela época não tinham grande circulação em nosso país. Fiz uma viagem por vários países do continente americano e cheguei ao Brasil. O único contato que tive foi com um jovem escritor argentino, Alejandro Vignati, que fazia parte do grupo de Miguel Grinberg e que na época trabalhava na Embaixada da Argentina no Brasil. Através dele conheci, entre outras pessoas, Stella Leonardos e Walmir Ayala. Certa vez Vignati me levou para visitar seu então amigo Manuel Bandeira, que tanto admirava e com quem conversei um pouco. Na verdade, nunca se estabeleceu relação entre nenhum poeta brasileiro e *Pájaro Cascabel*. Pouco tempo depois comecei a me corresponder com Fernando Ferreira de Loanda, que morou quase toda a vida no Rio e que editou generosamente diversas antologias de nova poesia brasileira, em sua editora Orfeu. Ele era muito conhecido no México, para onde viajou diversas vezes, difundiu a poesia mexicana e se relacionou com inúmeros poetas mexicanos. Essa foi realmente a única relação que a revista *Pájaro Cascabel* teve com os poetas brasileiros. Acho que recebi algumas

publicações de poesia concreta e conheci Haroldo de Campos, através de *El Corno Emplumado*.

FM | Na pesquisa realizada por Miguel Grinberg em 1964, um dos poetas consultados, Pablo Antonio Cuadra, comentava: *O absurdo do mundo moderno é que quer obrigar o artista e o poeta a se colocarem de um ou de outro lado do MURO. A posição do artista está em ambos os lados; contra ambos os lados*. A questão foi colocada sobre a independência do espírito e sua expressão, e justamente com base neste tema gostaria que comentasses a tua criação poética, desde o primeiro momento: como surge a poesia e o que ela expressa?

TN | No autorretrato que publicaste em tua *Agulha Revista de Cultura* falo muito sobre isso; comecei a escrever poesia desde muito jovem e anos depois iria descobrir os poetas que foram fundamentais na minha vida. Podes, caso queiras, mencionar muitas das coisas que digo lá.

A minha poesia é expressão da vida e das suas contradições, e exprime as experiências e desejos mais importantes de uma existência que, embora não tenha sido inteiramente dedicada à poesia, soube recorrer a ela, o que nos torna seres humanos mais congruentes.

Miguel Grinberg: Argentina & *Eco Contemporáneo* ³⁰⁷

FM | *Eco Contemporáneo* é das revistas mais consistentes em termos de conteúdo de sua época. A opção por uma pauta de ensaios, enquetes e manifestos funcionou bem como complemento à opção por um destaque à poesia nas demais revistas. Como surge *Eco Contemporáneo* e qual sua repercussão internacional?

MG | Minha revista foi o resultado de uma progressão de acontecimentos que foram se entrelaçando em minha vida a partir de 1957, quando eu tinha 20 anos. Cursava o terceiro ano da Faculdade de Medicina de Buenos Aires e a vida universitária de então, sob um governo militar, era existencialmente chata e culturalmente medíocre: estava politicamente dividida entre os dois antiperonismos daquela época, o católico e o comunista. Eu me refugiava quase diariamente no consumo de filmes, especialmente cinema de arte. Quando criança, minha mãe me havia inscrito no Liceu Britânico, e eu dominava o idioma inglês. Lia como louco as revistas norte-americanas que conseguia nas bancas da rua Florida: *Time*, *Life*, *Newsweek*, *Look*. Foi assim que me inteirei da aparição da Geração Beat nos Estados Unidos e dos Angry Young Men na Inglaterra. Lia também *O Cruzeiro* do Brasil, *Ercilla* do Chile e *Bohemia* de Cuba. Era uma febre: por fora da superficialidade comercial da época senti o nascimento de algo novo. Através da livraria inglesa Pigmalion consegui *On the road*, de Jack Kerouac, e *Howl*, de Allen Ginsberg. Em 1958 larguei a universidade e me pus a estudar artes cênicas na escola da Sociedade Hebraica. Uma companheira me apresenta a obra de Albert Camus: fiquei alucinado com *O Homem Revoltado*. Meti-me no movimento de teatro independente, então potentíssimo. Em 1959 traduzi uns poemas de Ginsberg e escrevi para a editora City Lights, de São Francisco, pedindo permissão para publicá-los em revistas literárias. O próprio poeta me respondeu, do Tanger, e nos tornamos amigos por correio. Começaram a ser conhecidos na zona do Rio de Prata os filmes de Ingmar Bergman. Avançava a Revolução Cubana. Os chineses invadiram o Tibet. Descobri Pablo Neruda. E escrevi meus primeiros poemas. Em seguida apareceu a Nouvelle Vague do cinema francês. Em 1960 tivemos dois eventos cruciais: a estreia de *La Dolce Vita*, de Federico Fellini e, em setembro, a eclosão da Bossa Nova, no Rio de Janeiro. Meu querido amigo Zito decidiu ir a Nova York, para estudar no Actor's Studio. Perseguindo jovens atrizes eu me havia tornado amigo de um talentoso escritor desconhecido, Antonio Dal Masetto, também ele enamorada da bossa brasileira. Ao final de 1960 nós dois pusemos o pé na estrada e passamos a noite do Ano Novo acampados nas Cataratas do Iguçu. Uma semana depois chegamos ao Rio de Janeiro: nos deram alojamento na Casa do Estudante do Brasil, a curta distância

³⁰⁷ Miguel Grinberg (Argentina, 1937-2022). Diálogo realizado em 2009.

do aeroporto Santos Dumont. Conheci alguns poetas cariocas, dentre eles Walmir Ayala. Almoçava por dois cruzeiros em um restaurante estudantil chamado O Calabouço. Com permissão especial do delegado local fomos os primeiros a dormir em uma barraca na praia de Paquetá. Depois permaneci três meses ancorado na praia de Ipanema, enamorado de uma pintora, incluindo o Carnaval. Regressei a Buenos Aires alucinado, com livros de Drummond de Andrade e Clarice Lispector, e muitos discos. Havia descoberto o movimento Nadaísta da Colômbia, novos poetas peruanos, mantinha correspondência com Lawrence Ferlinghetti e LeRoi Jones. Travei amizade com o mestre surrealista Aldo Pellegrini. Procurei publicar todo esse material em revistas de Buenos Aires, porém tanto as publicações *de esquerda* como *de direita* manifestaram desprezo pelas novas correntes latino-americanas. *Eco Contemporáneo* nasceu em uma noite de primavera em um bar junto ao cine de arte Lorraine e em frente ao Teatro Municipal (Avenida Corrientes) quando, juntamente com Dal Masetto e Juan Carlos de Brasi (um estudante de filosofia), decidimos fazer nossa própria revista. Surgiu então ao final de 1961.

FM | Quais antecedentes de *Eco Contemporáneo* poderiam ser localizados na Argentina?

MG | Não havia nada parecido ao que nós fazíamos. Exceto dois grupos literários que também haviam sintonizado a frequência da poesia *Beat* e que a traduziram e publicaram em suas edições: *Aguaviva* (com os poetas Eduardo Romano, Susana Thénon e Alejandro Vignati) e *Airón* (com escritores como Lenadro Katz, Eduardo Costa, Marta Teglia e Basília Papastamatiu), publicaram a primeira tradução de *Uivo*.

FM | Mencionaste o nome de Aldo Pellegrini. Ele e os demais poetas surrealistas. Qual relação mantinhas com esses poetas e suas revistas?

MG | Aldo era um ser excepcional, vivia poeticamente e me premiou com sua amizade durante as tertúlias dos sábados pela manhã na livraria francesa Galatea. Para ali confluíam para conversar muitos poetas, em particular os integrados ao grupo Poesía Buenos Aires, já ativos desde os anos 50: Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Enrique Molina, Edgar Bayley... e muitos outros como Mario Trejo, Franco Moggi. Pessoalmente, a mim não me atraía o surrealismo, por questões ideológicas: não me interessava Europa, e sim América. Li os manifestos de Breton e senti que repudiava um mundo alheio à minha natureza americana. Eu o vivi como algo de outro planeta. No entanto, Aldo me indicou leituras cruciais, como Antonin Artaud e Arthur Rimbaud, que eram *iracundos* à sua maneira. Em seus últimos anos Aldo criou a Livraria do Dragão no centro de

Buenos Aires, e eu o visitava com frequência. Seu setor de poesia do mundo era sensacional. Surrealistas foram nossas conversas.

FM | O número inicial de *Eco Contemporâneo* é já um forte exemplo da qualidade da revista e, sobretudo, de sua conexão com os acontecimentos mais importantes em todo o continente. Desde a enquête sobre o ambiente político-ideológico latino-americano, passando pelo depoimento de LeRoi Jones sobre sua visita a Cuba, a declaração dos nadaístas sobre o Congresso de Escritores Católicos, até o panorama da poesia brasileira anotado por Walmir Ayala. O parágrafo inicial do primeiro editorial assim declara: *A América nunca foi América. Não somente porque não a deixaram desenvolver-se, mas sim também porque sempre a tergiversaram.* Vamos dar um salto no tempo e trazer para os dias de hoje esta afirmação. Qual a sua atualidade?

MG | Querido poeta: há 50 anos nosso destino continental estava dando seus primeiros brotos geracionais, como um jardim jovem em meio a mausoléus e ruínas ideológicas. No mesmo momento em que encadernávamos *Eco Contemporâneo* em todas as grandes cidades da América Latina havia jovens poetas que faziam o mesmo, impulsionados pela mesma paixão, o mesmo amor fraternal. Em meados de 1961 começamos a permutar revistas, cartas e poemas por correio. Segue sendo totalmente atual (potenciado pela Internet) porque a confluência das Américas precisou sempre de poesia, porém também de arte, espiritualidade, ecologia e – agora mesmo – de uma visão política e profética. Durante décadas foi uma semente artesanal. Hoje temos que fecundar as almas de povos já maduros para a grande comunhão americana. É uma boda de evolução revolucionária e um amanhecer de transcendência coletiva.

FM | Recordo aqui o Movimento Nova Solidariedade e o I Encontro Americano de Poetas (1964), que foi uma iniciativa tua. Por qual este encontro se realizou no México e não na Argentina, que seria uma opção natural, considerando ser teu país e também onde era feita a revista *Eco Contemporâneo*?

MG | *Eco Contemporâneo* nasceu como revista interamericana, não como revista argentina. A grande ponte entre o Norte e o Sul latino era encarnada no México pela revista *El Corno Emplumado*. Quando fundei o Movimento Nova Solidariedade, em 1962, recebi mais apoios do exterior do que de meu país. Julio Cortazar aderiu, desde seu exílio na França, assim como o fizeram Henry Miller e Thomas Merton, dos Estados Unidos. O México estava a *meio caminho* para todos. E o poeta Efraín Huerta conseguiu ali o Clube dos Jornalistas como sede do Primeiro Encontro. Enquanto isto, em Buenos Aires, estávamos sob um regime *de fato*, depois que o presidente Arturo Frondizi foi deposto e preso na Ilha de

Martín García, a 28 de março de 1962. Foi substituído por um presidente títere, porém quem mandava eram os militares. Margaret Randall, Sergio Mondragón e Thelma Nava (de *Pájaro Cascabel*) organizaram maravilhosamente o encontro. Eu sonhava e eles concretizavam os sonhos. Poesia pura.

FM | Tenho insistido junto a protagonistas da época, a exemplo de Margaret Randall, Jotamario Arbeláez, Juan Calzadilla e Ulises Estrella, a respeito das conexões possíveis entre Surrealismo e Beat Generation. Inclusive indagando sobre a existência ou não, nos anos 60, do que se poderia identificar como uma segunda vanguarda, considerando que a criação artística da época não poderia ser caracterizada como uma expressão tardia do primeiro momento das vanguardas. Qual a tua opinião a respeito?

MG | Pessoalmente eu não distingo conexões entre Surrealismo e Geração Beat durante a década crucial dos '60 na América Latina. Tanto nas artes visuais como na poesia houve expressões surrealistas reconhecíveis, porém meramente individuais, focais: não se constituíram como um movimento. Trata-se de duas latitudes da mente absolutamente singulares. O *Beat* está empapado de jazz e de rock. O surrealismo tratou de não ser arrastado pela agonia da Europa. O *Beat* é um cerimonial do Novo Mundo.

FM | Houve grupos declaradamente surrealistas, a exemplo de Mandrágora, no Chile, e Refus Global, no Canadá. E pensando como expressões individuais (não há outra maneira de se atestar a grandeza estética de um poeta), o surrealismo na América Latina revelou poetas magníficos, a começar pelos argentinos Enrique Molina e Francisco Madariaga. De qualquer maneira, pelo que me dizes dá-me a impressão de que consideras que a Beat Generation é o movimento de força em nosso continente, mais atuante e renovador. É isto?

MG | Até o final dos anos '50 o surrealismo teve uma presença poética vigorosa em nossa zona do mundo. Porém ao despontar os anos '60 a Geração Beat primeiro e, depois o folk de Bob Dylan, e quase em seguida o rock, marcaram outra atitude e outra sensibilidade. Em nenhum momento tratamos de ser *beats* como os norte-americanos. O rock argentino surgiu com personalidade própria. Criamos nossa própria contracultura. E não ficamos cristalizados na poesia ou na música, também incorporamos a ecologia e a espiritualidade.

FM | Dentre as cartas publicadas em *Eco Contemporáneo* # 4, destaco uma de Sergio Mondragón que parece ser a súplica de uma discussão contigo a respeito da dupla face da revolução, ou das relações entre conhecimento e revolução. Há um trecho em que Mondragón sugere o que nitidamente seria um ardil, o fato de que a revolução poderia não passar de um pretexto para gerar a desorientação em

termos existenciais. Conta-me algo acerca do diálogo que então mantinhas com Mondragón a este respeito.

MG | O impacto da Nova Solidariedade foi tão grande em Cuba que um ano depois do Encontro no México a Casa das Américas de Havana nos convidou para ser Jurados do famoso prêmio literário dessa entidade, em fevereiro de 1965, presidida por Haydeé Santamaría, figura da Revolução. Fomos Allen Ginsberg, o venezuelano Edmundo Aray, do Techo de la Ballena, o dadaísta Elmo Valencia e o anti-poeta chileno Nicanor Parra. Ginsberg levou seus discos de Bob Dylan e eu os dos Beatles, os primeiros que entraram na ilha. Uma tarde, Haydeé me mostrou uma carta que lhe havia enviado *la creme* dos poetas comunistas da Argentina. Então me perguntou: *São amigos teus?* Olhei os nomes e respondi: *Eu os conheço de vista, nada mais.* O texto repudiava minha presença em Cuba, sustentando que eu *não era representativo.* E tinham razão: sustentei que eu sou um poeta profético e libertário, e que represento unicamente a revolução dos corações, ao diabo com a ideologia. Devolvi a carta à heroína de Sierra Maestra. Ela a rasgou em quatro e a jogou em um cesto de lixo. Na época, os poetas e prosadores da Casa das Américas traduziam os *Beats* e os publicavam no suplemento literário do jornal *Lunes de Revolución*, enquanto lutavam contra os stalinistas da União dos Escritores, presidida por Nicolas Guillén. Recordo minha última reunião com Mondragón (atualmente um especialista em budismo) há um ano em Buenos Aires, juntamente com Mario Pellegrini (editor, filho de Aldo) e Leandro Katz. Brindamos com bom vinho e celebramos o revolucionário ato de seguirmos vivos.

FM | Com que intensidade e frequência o Brasil participava de um cenário tomado por revistas tão expressivas quanto *Eco Contemporáneo*, *El Corno Emplumado*, *Rayado sobre el Techo*, *Nadaísmo*, *Yugen*, *El Pez y la Serpiente*, *Pucuna* etc.?

MG | Um dia recebi o texto *Fronteiras e dimensões do grito*, onde Claudio Willer citava amplamente um manifesto de Ginsberg que traduzi e publiquei no número 5 de *Eco Contemporáneo*. Demos início ali a uma amizade que segue até os dias atuais. À distância, recordo que *El Corno Emplumado* se esforçou por publicar poesia brasileira. Em fevereiro de 1964, pensávamos em fazer o Segundo Encontro no Rio de Janeiro, com apoio dos poetas locais, a embaixada argentina (onde trabalhava o poeta Alejandro Vignati, a essa altura incorporado ao nosso grupo) e a União Nacional dos Estudantes. Porém quando em abril vi no *New York Times* a foto do prédio incendiado da UNE, logo após o golpe militar, soube então que no Cone Sul vinham tempos difíceis. *Eco Contemporáneo* deixou de ser uma revista literária e passou a documentar o pensamento transformacional. O Brasil não participou muito de tudo isto. Depois, entre 1982 (casei com uma brasileira nascida em Petrópolis) e 2007, vivi parcialmente em Campinas e a história foi

diferente, porém em torno da ecologia social (fui um protagonista da ECO 92, no Rio).

FM | O livro do Willer se chama *Anotações para um apocalipse* (1964). O título que mencionas é do manifesto que integra a edição. Como compreendes a ausência recorrente do Brasil em um panorama cultural latino-americano?

MG | Não posso falar da América Latina em geral, exceto que os hispano-americanos têm dificuldade para sintonizar o idioma português. Porém posso assegurar que o Brasil esteve e está muito presente na Argentina, a partir da Bossa Nova e da MPB. Os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Thiago de Mello, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira ou João Cabral de Mello Neto, sempre tiveram eco em nossas revistas literárias. Mesmo considerando que certamente a difusão poética nunca foi massiva. O copyright da nula difusão poética brasileira nas capitais do Sul hispano-falante é exclusividade dos adidos culturais das Embaixadas do Brasil.

FM | O que levou ao final de *Eco Contemporâneo*? Quando e por que a revista deixou de circular?

MG | O ciclo dos '60 terminou após o Massacre de Tlatelolco (2 de outubro de 1968) que *El Corno Emplumado* condenou, o que obrigou Margaret Randall a buscar asilo em Cuba com seus três filhos. Anne Mette Nielsen e Nicolénka Beltrán filmaram, em 2005, um esplêndido documentário sobre aquela história nossa dos '60. Eu parei de publicar *Eco Contemporâneo* em 1969 e de imediato comecei a revista *Contracultura*, com Antonio das Mortes nas capas. Depois editei uma revista de cinema e comecei a fazer programas de rock por rádio, até começar a edição da revista *Mutantia*, nos '80, onde traduzi e publiquei Willer, Luiz Carlos Maciel, Artur da Távola e outros pensadores brasileiros. Agora estou compilando, já era hora, um livro sobre o Movimento Nova Solidariedade. Os manifestos da Geração Beat eu já os publiquei em um livro intitulado *Beat days*. A plataforma contracultural argentina está registrada em meu livro *La generación V*. minha história do rock argentino está contada no livro *Como vino la mano*, que já se encontra na 4ª edição. Hoje não publico revistas, mas sim uma dezena de blogs.

Juan Calzadilla: Venezuela & El Techo de la Ballena³⁰⁸

FM | Não há como evitar a pergunta clássica: como surgiu El Techo de la Ballena?

JC | Surgiu por uma espécie de acaso de todo absurdo, como o que descreve Lautréamont em sua famosa definição da beleza, ou seja, como o encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura (neste caso, sobre uma mesa de bilhar). Saímos da Universidade Central, em meio a tiroteios que eram escutados a seu redor, quando surpreendentemente coincidimos em um bar próximo Edmundo Aray, Daniel González, Rodolfo Izaguirre, Adriano González León, Gonzalo Castellanos, Carlos Contramaestre e eu.

Foi ali onde, empregando a escritura automática, ocorreu a um de nós sugerir que escrevêssemos um manifesto. A partir daquele texto coletivo escrito na mesa de um bar português (O magma deve retornar), em seguida ganhou força a ideia de fundar uma agrupação de pintores e escritores que se propusesse denunciar a farsa em que vivíamos. Farsa de uma poesia paralisada e formalista, fundada em padrões desatualizados da lírica espanhola e um nerudismo de terceira mão, que se dizia representar a vanguarda. Farsa da pintura oficial, escudada nas premiações oficiais para impor uma linguagem asséptica e hegemônica, que enchia de cerâmica os muros da cidade e surgida dos vícios de um neoplasticismo mal digerido. Farsa de um governo que praticava abertamente o terrorismo de Estado.

Foi assim que decidimos alugar a garagem de uma vivenda das imediações e lançar aqui uma exposição de quadros informalistas, que, seguindo o plano traçado, e com fins meramente publicitários, deviam ser roubados por espertos larápios e jogados ao rio-cloaca que atravessa o lugar. Assim foi o primeiro evento de El Techo de la Ballena, o que serviu de plataforma e título do grupo. Não passou muito tempo sem que este declarasse seu compromisso político frente à perseguição policial que desencadeava o governo de Rômulo Bentancourt contra os movimentos de esquerda que logo se organizariam em torno de um eixo guerrilheiro que operava no campo e na cidade. Tudo isto ocorreu em 1961.

FM | Ao lado de Rafael Cadenas, Juan Sánchez Peláez, Francisco Pérez Perdomo e Ramón Palomares, és um dos poetas venezuelanos incluídos por Aldo Pellegrini em sua antologia publicada em 1966. No prólogo, referindo-se ao intenso ambiente de vanguarda na Venezuela, ele menciona que *El Techo de la Ballena é o mais importante não somente pela qualidade e o número de seus componentes, mas sim pela violenta atividade que desenvolve mediante publicações, mostras, atos, e a crítica*

³⁰⁸ Juan Calzadilla (Venezuela, 1931). Diálogo realizado em 2007.

*impiedosa à ação governamental, aos esquemas morais e à cultura fossilizada.*³⁰⁹ É possível concordar hoje com a avaliação que fazia, naquele momento, Pellegrini?

JC | A avaliação que fazia daquele momento Pellegrini, quando publicou sua *Antología de la poesía viva en Latinoamérica*, não é possível aplicá-la à situação atual. As circunstâncias são bem distintas se comparadas as duas épocas. No momento em que surge El Techo de la Ballena estava a ponto de rebentar uma guerra entre o governo e os setores progressistas que se sentiam traídos pela orientação anticomunista e decididamente anti-popular daquele regime. Com as esquerdas perseguidas e a polícia na rua, cumprindo a ordem de *disparar primeiro e investigar depois*, parecia lógico que não houvesse outra saída que a luta armada, no campo e na cidade, tal como dolorosamente ocorreu. Esta decisão, por errônea que possa ter sido, vista da perspectiva atual, naquele momento encontrou respaldo em grupos que, como El Techo de la Ballena, além de tomar partido na rebelião, afinado com as mudanças que eram desejadas, propunham em seus manifestos uma mudança profunda na sociedade como base para a transformação da vida.

As mudanças se deram de qualquer maneira, por inércia e de um modo aberrante e terrível, porque o poder do sistema, antes exercido pelos governos, passou agora às mãos, se é que não fossem compartilhados com os regimes, de umas forças ainda piores e mais aniquiladoras, as dos *mass media* que, ao associar-se a grandes interesses financeiros e imperiais, constituem o grande aparato de alienação e persuasão de hoje. Isto complicou a situação dos poucos grupos de resistência que puderam sobreviver, e que devem enfrentar em dupla instância o sistema em circunstâncias demasiado vantajosas para a imposição do pensamento único e sua guerra psicológica, surgida em todas as frentes em nome da liberdade e da democracia. Os grupos de esquerda, ou aqueles que faziam resistência, ficaram assim isolados e sem força para apresentar linhas combativas, e se dissolveram ou simplesmente foram sendo fracionados, como aconteceu com El Techo, cujos integrantes, em sua maioria, optaram por passar à direita.

FM | Eu não queria fazer comparações entre duas épocas, e sim buscar entender até que ponto foram acertadas as apostas daquele momento. Tua resposta é valiosa, sobretudo por apontar que muitos poetas e intelectuais de então passaram à direita. Isto se passou em muitos casos em todo o continente e inclusive me parece ser o motivo de uma ausência de avaliação crítica acerca das manifestações essenciais dos anos 60, como se houvesse um temor de aclarar que os sonhos revolucionários foram derrotados ou, em muitos casos, não passavam de uma rebeldia sem maior consequência.

³⁰⁹ "Introducción", *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Ed. Seix Barral. Barcelona. 1966.

JC | A situação é, como pensas um fenómeno que vem se apresentando em vários países sul-americanos em proporção com a debilidade da resistência ao sistema. Um fenómeno que afetou também os grupos para-surrealistas que atuavam à sombra de uma subjetividade que conduziria mais e mais ao individualismo e ao conformismo diante da perda de capacidade de reação a todo tipo de lisonjas que oferecia o estado através de bons cargos nos ministérios ou nas universidades, o do desfrute de premiações, salões, edições de livros e bolsas para o exterior. Assim é que, dizendo-se de esquerda, o intelectual podia seguir desfrutando, em troca de seu silêncio, de uma posição que não o comprometia uma parte ou outra, e menos ainda seus ideais de juventude. Isto é o que está ocorrendo na Venezuela e suponho que em outros países. O pior desta situação não é a aposta na *direitização*, em que consensualmente caíram muitos de nossos escritores, mas sim a falta de vontade de mudança e renovação no interior das linguagens que há ocasionado essa *direitização*.

FM | Qual era a relação dos poetas de El Techo de la Ballena com os demais outros grupos, a exemplo de Tabla Redonda, Trópico Uno, Sol Cuello Cortado etc.?

JC | Com o grupo Tabla Redonda, o mais coerente e persistente (editada uma revista homônima) entre estes que acabas de mencionar, El Techo de la Ballena manteve uma relação conflitante, uma espécie de guerra de manifestos ideológicos. A posição sem julgamento e irreverente de El Techo, até um grau que beirava a anarquia, era combatida tanto pela direita como por grupos marxistas que, como no caso de Tabla Redonda, se alinhavam com uma ortodoxia formalista pronta a condenar toda tentativa de inovação ou experimentação na poesia e na arte, alegando que estava a serviço do imperialismo. Daí que os de Tabla Redonda, coerentes com sua filiação ao Partido Comunista, viram em nossos ensaios vanguardistas (nas liberdades que tomávamos) meros exercícios para agradecer ao sistema e à burguesia *criolla*.

Devo acrescentar, no entanto, que El Techo não constituía uma geração, como ocorreu com o Nadaísmo ou *A partir de cero*. Mais propriamente foi como um ponto de encontro ou ponte onde coincidiam intelectuais e artistas plásticos que procediam de outros grupos, ou de diversas frentes. Mais do que o geracional, o decisivo neste caso foram as coincidências e pontos em comum sobre o que estava ocorrendo na cultura do país. Daí que tenha havido diferenças entre nossas linguagens e inclusive entre nossos gostos e preferências. Poetas como Pérez Perdomo, Efraín Hurtado e eu, identificados com a proposta de uma re-inserção na linha do surrealismo clássico, ou como Caupolicán Ovalles e Edmundo Aray, pertinazes na adesão a um registro coloquialista que havia se estendido como uma moda por vários países, e do qual permaneciam isentos os nadaístas colombianos, que nos enviavam sinais da mais irreverente poética daqueles dias.

Em outra parte estavam os que, como González Leon e Salvador Garmendia, se interessavam pela militância em El Techo como um degrau em sua carreira até o *boom* latino-americano. E, por último, os pintores, que defendiam o Surrealismo e o Informalismo e cujo exemplo mais notável foi Alberto Brandt.

FM | Qual diálogo havia entre os participantes de El Techo de la Ballena e demais atividades similares em outros países?

JC | O diálogo mais importante nós estabelecemos com o movimento surrealista que nos anos 60 publicava em Paris a revista *La Brèche*. Tivemos boa comunicação com André Breton, a quem nosso amigo, o pintor Jorge Camacho, entregava para leitura traduções de nossos poemas. Cecilia Ayala e Max Clarac-Sérou foram também bons interlocutores que souberam fazer da Galeria da Rue du Dragon, em Paris, um reduto do surrealismo latino-americano. Por seu intermédio trouxemos a Caracas Roberto Matta, e apresentamos uma exposição de sua obra na Galeria del Techo, em 1965. Resultou uma grande experiência.

O que em El Techo de la Ballena havia de surrealismo tem a ver mais com os métodos de enfrentamento ao aparato do estado do que propriamente com a linguagem surrealista em um sentido ortodoxo, ou seja, aplicada à prática da escritura automática, possivelmente porque este não era o propósito. A metodologia subversiva para enfrentar o sistema, sim, provinha de uma estratégia própria do Surrealismo, que consistia em mesclar o humor corrosivo e a diatriba com os objetos e a literatura através de eventos parecidos ao que depois se conheceu como “performance”, gênero que deve no Dadaísmo e no Surrealismo um modelo precursor.

Em 1963, publicamos em um jornal de Caracas um panfleto anticlerical intitulado *Para esmagar o infinito*, destinado a combater a hipocrisia dos bispos venezuelanos, porém estes responderam lançando contra nós uma campanha infame orquestrada pelos meios de comunicação e todos os aparatos repressivos do Estado. Recordo que Breton e os surrealistas, desde Paris, saíram em nossa defesa publicando um manifesto feroz contra a igreja, que incluímos em um número da revista *Rayado sobre el techo*.

FM | Fala-me um pouco da revista, suas propostas, duração, dificuldades, conquistas etc.

JC | A revista de *El Techo de la Ballena* foi parte de um projeto centrado principalmente na publicação de livros que recolhessem a produção de seus integrantes em um contexto comprometido com a vanguarda ou a experimentação. Também publicava material ideológico ou textos que refletissem de alguma maneira que estávamos interessados em escandalizar o leitor para retirá-lo da modorra e da passividade, como quando lançamos

Topatumba, um poema onde Oliverio Gironde descreve onomatopaicamente o ato sexual e cujo manuscrito nos havia cedido o poeta argentino para sua publicação. Depois editamos uns poemas panfletários de Caupolicán Ovalles em um formato que chamávamos Edições Tubulares. Em tudo isto, incluindo a literatura política, se refletia a intenção de propor um marco para a reflexão e o compromisso, sem que necessariamente desliguemos isto de um propósito literário. Os três números da revista *Rayado sobre el techo* respondiam a essa mesma orientação como parte de uma atividade que transbordava o formato revista para aproximar-se bem mais do panfleto, com o que, de maneira colateral e iludida acreditávamos estar contribuindo para a subversão. Devido a que o grupo desapareceu muito rápido, não houve tempo para proporcionar à revista o formato uniforme que desejávamos.

FM | Miguel Grinberg, que havia criado e dirigia, em Buenos Aires, a revista *Eco Contemporáneo*, recorda o ambiente de cumplicidade entre diversos grupos e revistas cujo diálogo existia graças a “uma rede pan-americana de poetas que batizei como Movimento Nova Solidariedade”, em 1962. Qual a participação de El Techo de la Ballena no I Encontro Americana de Poetas e, sobretudo, que avaliação é possível fazer de seus resultados?

JC | A relação com o grupo de Miguel Grinberg foi muito produtiva e bela. Miguel publicou em sua revista um dos trabalhos mais exaustivos que foram escritos sobre El Techo de la Ballena. Ele nos pôs em contato com *El corno emplumado*, a revista que dirigiam no México Margaret Randall e Sergio Mondragón, dedicada à divulgação da poesia jovem norte-americana e latino-americana, traduzida ao inglês ou ao espanhol, conforme o caso. Graças ao convite que estes poetas nos fizeram assistimos, Edmundo Aray e eu, ao I Encontro Americano de Poetas (não houve senão esta única versão), que se celebrou no México em 1965. *El corno emplumado* circulava bem na Venezuela e por ali nos inteiramos da poesia *beat*, que era então bem referida.

O que lembro melhor desta experiência mexicana foi minha participação naquele evento, o primeiro da série nesta tradição dos festivais de poesia que hoje são celebrados em muitos países. Naquela ocasião era uma novidade ler para um público massivo. Escrevi um manifesto com letra caligráfica sobre um rolo de papel higiênico, onde atacava a passividade do público. Quando me tocou a vez fui lendo pausadamente enquanto o papel se estendia pelo piso.

FM | Quando estiveste pela primeira vez no Brasil, nos anos 60, juntamente com Edmundo Aray, como se deu o encontro com poetas brasileiros e que espécie de afinidade encontraste que pudesse resultar efetiva?

JC | Creio que foi por uma coincidência que Aray e eu conhecemos Claudio Willer em São Paulo. A pintora argentina Marta Peluffo, de tão grata memória em Caracas, nos levou até um local onde se celebrava uma conferência sobre patafísica e ali fomos apresentados a ele. Através de Willer, em seu apartamento em São Paulo, conhecemos Sergio Lima e Roberto Piva, que assistiam a uma reunião muito informal para celebrar a saída do livro de Piva, *Piazzas*, em um momento em que já havia aparecido o livro de Willer, *Anotações para um apocalipse*. Como esquecer estas publicações iniludíveis do surrealismo latino-americano? Evidentemente que as referências que os dois grupos usávamos se chocavam entre si, porém também se complementavam, especialmente no caso de Piva e Willer, que tinham um grande conhecimento do movimento Beatnik, enquanto que a nós interessava mais associar Marx a Rimbaud. Lemos e compartilhamos poesia, e isto é o que importa dizer.

FM | Bem, depois houve em *La Brèche* uma referência a Roberto Piva, porém na verdade os dois, Piva e Willer, não chegaram a integrar o grupo surrealista capitaneado por Sergio Lima. Em grande parte a dissensão estava por conta dos choques entre Surrealismo e Beat, embora também pelas rejeições de Breton à homossexualidade, os aspectos ortodoxos em geral. O que pensa acerca deste abismo nas relações entre Beat e Surrealismo? Até que ponto é possível destacar prejuízos para a consubstanciação de uma cultura americana, do continente americano, baseada em tal não-relação?

JC | Eu creio que observando de uma perspectiva latino-americana era mais fácil conciliar os termos Beat e Surrealismo – e daí extrair formas de poesia subversiva – que a partir do critério autoritário de Breton, cuja condenação ao homossexualismo servia para coibir também as liberdades que, em nome da vida, tomavam os poetas beat – com cuja conduta certamente coincidia Piva. Eu creio que o fato de que em Caracas e em São Paulo não se tenha chegado à formação de um grupo surrealista, em termos ortodoxos, me parece não apenas positivo como também lógico. Pois é justamente desse tipo de simbiose ou mescla que se dá entre o elemento arbitrário e a lógica fantástica do Surrealismo e a irreverência beat onde El Techo de la Ballena e os poetas marginais do Brasil extraem todo o desenfado iconoclasta que os nutre. Uma irreverência totalmente latino-americana.

FM | Há uma influência natural das vanguardas europeias, o período clássico, que percorreu boa parte do mundo. Contudo, o que aflora entre os anos 50/60 não me parece ser, como se costuma entender, uma leitura tardia desta vanguarda, mas sim um entendimento melhor constituído das relações entre arte e vida. De qual maneira pensa que este momento poderia ser definido como uma segunda vanguarda, e quais seriam suas contribuições essenciais?

JC | Admito que durante o período 50/60 se efetuou na América latina uma re-fundação das vanguardas e não apenas uma leitura ou atualização delas, o que implica reconhecer que no seio de nossos movimentos poéticos se desenvolveu também uma vanguarda ou, digamos, que focos de vanguarda que em si mesmos eram autônomos. Não podemos então falar da vanguarda como de um padrão externo que a cada certo tempo saíamos a buscar ou nos ocupávamos de renovar, como um traje velho. O que me pergunto é se o que em 1950 chamávamos vanguarda não será melhor resultado do que nossa poesia havia chegado a ser, após muito andar através do caminho percorrido pelos poetas que nos antecederam? Sem dúvida que cada época sente a necessidade de refrescar nossa memória poética nas fontes da poesia europeia e ocidental, e até mesmo de comparar-se com ela, necessidade de ler em outros idiomas a poesia com a qual coincidamos e da qual possamos aprender. Porém isto não chega a constituir uma vanguarda em si mesma. Assim, por exemplo, pondo um exemplo referente à situação da poesia venezuelana, não podemos negar que o surrealismo de Juan Sánchez Peláez em um livro como *Elena y los elementos*, de 1951, é mais produto da leitura dos surrealistas chilenos do grupo La Mandrágora do que dos surrealistas franceses, sem esquecer o quanto deve Sánchez Peláez à leitura de Rimbaud. E por sua vez, não se poderia dizer o mesmo dos surrealistas chilenos do grupo La Mandrágora acerca de poetas como Enrique Gómez-Correa, Pablo de Rocka e Umberto Díaz-Casanueva que, em linha direta, são seus ancestrais?

Não teríamos que estudar isto seriamente antes de começar a falar de casos tão complexos como o de José Antonio Ramos Sucre, cujos ingredientes surrealistas de natureza fantástica não procedem da influência do modernismo europeu e nem sequer de clássicos como Ducasse? Neste sentido, é difícil para mim, e o submeto a discussão, falar de uma primeira e segunda e até terceira vanguarda sem antes examinar a parte de raiz em que cada poeta, em especial o de linguagem contemporânea, afunda na tradição da qual partiu em cada país. Não é nesta incerteza onde temos que buscar nossa originalidade? De onde tem que resultar o acordo?

FM | Então podemos falar de vanguardas surrealistas dos anos 60?

JC | Certamente. A irrupção na América latina destes movimentos de aproximação ao surrealismo clássico que, para dar um exemplo de que se tornaram clássicos, vejo bem representado no grupo de São Paulo e em *El Techo de la Ballena*, é possível entender mais como uma nova leitura da vanguarda do que como um redescobrimiento tardio do surrealismo, tal como tem sido dito. Neste sentido, justifico que *El Techo de la Ballena* não tenha pretendido se passar por um movimento surrealista, a despeito de certa iconoclastia bem inspirada na performance e ações públicas dos seguidores de Breton que até 1960 tinham um

grande baluarte na revista *La Brèche*. O surrealismo de El Techo tem que ver menos com a linguagem surrealista do que com as atitudes e o espírito de afronta, com o jogo e o acaso e com o questionamento do sistema mediante o aparato expositivo que mesclava o humor corrosivo, a sátira e a denúncia direta, empregando os objetos e a literatura. Porém adscrição surrealista do tipo como a de Pellegrini ou César Moro, em um sentido ortodoxo, não houve senão em Buenos Aires com o grupo “A partir de cero”, que precisamente dirigia Pellegrini.

FM | Mas então como podemos compreender a afinidade declarada pelo surrealismo em poetas como Francisco Valle (Nicarágua), Henri Corbin (Guadalupe), Aimé Césaire (Martinica), Ludwig Zeller (Chile), entre outros? E não te parece haver esta mesma adscrição ortodoxa de que falas em aspectos grupais definidos pelo Grupo Surrealista de Chicago ou no manifesto *Refus Global* no Canadá?

JC | Correto. Porém observa que estás nomeando individualidades que, excetuando Zeller, trabalharam isoladamente, fora do grupo e, portanto, dos parâmetros de conduta do Surrealismo que implicavam fixas posições frente ao sistema, às instituições e às convenções poéticas ou vitais aceitas. Surrealistas, no que diz respeito à linguagem em si, como Francisco Valle, Henri Corbin, Raúl Henao, Gómez Correa. Césaire é um caso à parte. Pertenceu ao movimento surrealista de Paris e foi lançado por Breton, que viu nele a voz em estado puro – como o oxigênio nascente – do Surrealismo, embora tenha depois confessado a Dupestre que se afastou de Breton por considerar que os surrealistas assumiram frente a ele uma posição racista.

Margaret Randall: México, Estados Unidos & *El Corno Emplumado*³¹⁰

FM | Estas são palavras tuas: *Desde 1969, quando El Corno morreu, a minha forma de escrever mudou, como a escrita de qualquer pessoa teria mudado: com as diferentes experiências que tive, com a maturidade e com a forma como o próprio mundo foi mudando durante aqueles anos. Espero que agora meu trabalho seja mais maduro, mais profundo e mais profissional do que era então.*³¹¹ O que acontece com a tua poesia antes e depois de *El Corno*? Hoje, o que achas que a poesia conseguiu através da voz de Margaret Randall?

MR | Nasci em 1936, então tinha quase trinta anos na época de *El Corno*. Vinda dos Estados Unidos, com tudo o que isso implicava em termos de influências, correntes poéticas e panoramas, os poetas e os meios culturais latino-americanos me deram muitas novidades, coisas que aos poucos – e às vezes de forma mais abrupta – fui incorporando à minha própria voz poética. Depois de *El Corno* fui morar em Cuba e dez anos depois na Nicarágua. Continuei escrevendo poesia, é claro, e cultivando relacionamentos com poetas de muitas partes da América Latina e do mundo. As paisagens e preocupações da revolução irromperam nos meus escritos. Tive quatro filhos: a maternidade também foi um elemento importante no meu trabalho. Os anos se passaram e acho que, como para todos nós, os acontecimentos da minha vida me fizeram amadurecer de diferentes maneiras. O trabalho de alguém é sempre um reflexo do seu lugar no mundo e da perspectiva que cada pessoa tem do mundo em que vive.

Depois de passar quatro anos na Nicarágua sandinista – país onde a poesia florescia incessantemente e os poetas eram exaltados – voltei aos Estados Unidos e tive que enfrentar uma batalha de cinco anos para recuperar minha cidadania e ser autorizada a permanecer no país que me viu nascer. Essa batalha também marcou minha poesia. Igualmente marcada pela descoberta tardia da minha homossexualidade (tinha quase cinquenta anos!), encontrei a companheira da minha vida, outra artista, alguém com quem ainda sou feliz depois de vinte anos de convivência. Voltar às paisagens da minha infância, ao deserto do Novo México, com os seus desfiladeiros profundos e vastos espaços e a sua luz incomparável, também foi muito importante para a minha criação. Acho que quando voltei para casa trouxe comigo todos esses anos de América Latina, a

³¹⁰ Margaret Randall (Estados Unidos, 1936). Diálogo realizado entre novembro de 2005 e março de 2006. Um fragmento seu foi publicado em *Aguilha Revista de Cultura* # 50. São Paulo/Fortaleza, março de 2006.

³¹¹ Entrevista a Rita Pomade, em publicação virtual: *Arts of Mexico – The Series*.

parte latina do meu ser; assim como passei a entender perfeitamente de onde venho, o que sou e a relação que tenho com minha terra.

Estes são alguns dos temas que hoje se encontram na minha poesia: identidade e lugar, uma visão feminista do mundo, uma velha sede de justiça, maternidade e ser avó, sexualidade feminina, posições contra a violência e contra a guerra, envelhecimento, e uma determinada paisagem física.

FM | Suas relações com os poetas Beat e com o grupo Black Mountain, como tudo isso influenciou a tua poesia? Lembro-me de uma afirmação tua de que *na minha vida há acontecimentos que me marcaram mais do que a obra de outros poetas*. De que é feita a tua poesia e como a relacionas com a poesia dos outros, da tua geração?

MR | Bem, os poetas da Black Mountain me influenciaram muito quando comecei a escrever poesia em Nova York, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 – mesmo depois dessa época. Fui muito influenciada por William Carlos Williams, que obviamente foi um precursor da Black Mountain.

Também conheci Robert Creeley na Universidade do Novo México antes de deixar Albuquerque e ir para Nova York em 1957. A poesia de Creeley sempre foi uma influência, e ele e eu éramos amigos até sua morte repentina no ano passado. Na América Latina as pessoas associam-me frequentemente aos poetas da Geração Beat, e é verdade que temos laços geracionais. Mas sempre me senti mais próxima da poesia da Black Mountain – embora estes poetas fossem todos um pouco mais velhos que eu e eu nunca tenha pertencido a este grupo. Com o passar do tempo, minha voz poética foi impactada pela minha identidade feminista, pelas vozes e vidas de outras mulheres.

É difícil para mim determinar do que é feita a minha poesia, sem me referir diretamente aos próprios poemas. Espero que falem por si, para saber que funcionaram. Nesta ocasião posso simplesmente dizer que a minha poesia sempre foi informada pela minha vida, pelo que vejo e sinto ao meu redor. Gosto que o leitor/ouvinte sinta, vivencie o acontecimento do poema, ao invés de tê-lo narrado, descrito. Sempre odiei versos descritivos. A minha poesia reflete a minha vida e a da minha geração – um determinado lugar e tempo na história. Seu conteúdo é muito diversificado: desde amor e nostalgia até dor e frustração, tudo, desde um rio deserto até um acontecimento político. Quero que meus poemas surpreendam o leitor e acho que, na melhor das hipóteses, eles conseguem isso. O que mais me influenciou na obra dos poetas da Black Mountain foi o que me marcou em Williams: uma linguagem frugal e direta, uma inteligência, um interesse pelas coisas mais simples da vida. Algo muito valioso que Black Mountain nos deixou é a convicção de que nada é *não poético* ou inadequado para criar um poema.

Quando disse que na minha vida houve coisas que me marcaram mais do que a obra de outros poetas, pensei em alguns momentos históricos: o final dos anos

1950 em Nova Iorque, especialmente os pintores expressionistas abstratos com quem partilhei esses anos, a Guerra do Vietnã, a Revolução Cubana, a vitória dos sandinistas, 68 e meus anos no México, a vida dos meus filhos, eu me descobrindo lésbica, minha companheira, meus netos. Alguns locais culturais antigos me abalaram profundamente, lugares como Machu Picchu, Kee Tseel, Petra, Chichen Itzá, Hovenweep. Estou trabalhando agora em um livro chamado *Kee Tseel: meditations on place*, que trata de identidade e lugar.

E claro que existem as pessoas, as muitas pessoas extraordinárias que tive o privilégio de conhecer na minha vida. Há muitos para citar aqui. Mas vou insistir nos amigos da Black Mountain, principalmente no pai do meu filho, Joel Oppenheimer, que fazia parte do grupo. Nunca fomos casados e não tivemos um relacionamento real, mas sendo pai do meu filho é evidente que a ligação entre nós era muito forte.

FM | Em que circunstâncias surgiu *El Corno Emplumado*? Lembremos o ambiente mexicano e latino-americano em que a revista apareceu.

MR | *El Corno Emplumado* surgiu no início dos anos 1960, na Cidade do México. Ali se reuniu um grupo de poetas – alguns estadunidenses e outros latino-americanos. Lemos um para o outro no apartamento do poeta beat americano Philip Lamantia. Lá estávamos Sergio Mondragón, Raquel Jodorowsky, Ernesto Cardenal, Juan Bañuelos, Juan Martinez, Harvey Wollin, Howard Frankl e outros. Nós, estadunidenses, falávamos um pouco de espanhol e os latino-americanos um pouco de inglês, mas não o suficiente para compreender profundamente o trabalho uns dos outros. E não foi só a língua que nos separou, mas também não conhecíamos os poetas mais importantes de cada cultura. Tudo isso nos levou a criar um fórum, um lugar onde pudéssemos nos conhecer.

Foi assim que nasceu *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. Concebemos a revista como um casamento criativo da cultura de ambos os hemisférios: a trompa para o instrumento musical do jazz norte-americano e as plumas para as culturas pré-hispânicas do sul.

Desde o início buscamos a independência. Não queríamos estar vinculados a nenhuma academia. Não queríamos publicar as *vacas sagradas*. Não queríamos deixar ninguém nos controlar. Queríamos abrir espaço para novas vozes, para a experimentação, para a vanguarda. Sergio Mondragón, Harvey Wollin e eu assumimos o projeto. Depois do primeiro número, Wollin saiu e Sergio e eu ficamos até os últimos números (1969), quando Sergio também saiu e foi substituído pelo poeta americano Robert Cohen.

El Corno Emplumado viveu quase oito anos. Regularmente, a cada três meses, publicamos um número da revista, de 150 a 300 páginas. Alguns números foram dedicados à poesia de um único país: México, Argentina, Brasil, Colômbia, Finlândia, Austrália, Índia, Holanda, Cuba, Nicarágua etc. etc. etc. Dedicamos o

último número de cada ano a um único poeta; era um livro bilíngue. Também traduzimos outras seções da revista. Ao longo dos anos também publicamos alguns livros de poesia pelo selo *El Corno Emplumado*... 20 no total.

A revista sempre foi uma luta. Quase sempre fazíamos isso com duas pessoas, às vezes com uma ajudinha de outros colegas. Mas fundamentalmente éramos eu e Sergio: lendo manuscritos, respondendo cartas de todos os lugares, escolhendo a obra que publicaríamos, vendendo anúncios, pedindo ajuda financeira a diversas organizações, cuidando da impressão e distribuindo a revista finalizada. Quando surgia uma edição, sentávamos no chão da sala e embalávamos exemplares para depois enviá-los para todo o mundo.

Foi um projeto muito grande e muito bonito. Tornou-se uma espécie de *instituição*. Ao longo dos anos *El Corno Emplumado* publicou jovens que com o tempo se tornaram famosos – em alguns casos os seus primeiros poemas publicados apareceram nas páginas da nossa revista.

A revista foi distribuída em todo o mundo. Enviávamos cinco exemplares aqui, 15 ali, mais para as grandes metrópoles. Em cada país havia um jovem poeta encarregado da distribuição. Com o tempo conseguimos formar uma rede enorme.

FM | Que relações podem ser estabelecidas entre *El Corno Emplumado* e sua antecessora mais direta, a revista *Poesía de América*?

MR | *Poesía de América*, junto com outras revistas literárias da sua época, forneceu a *El Corno Emplumado* um modelo, uma inspiração, um exemplo de revistas que poderiam ser feitas. Grandes projetos nunca surgem do nada. *El Corno*, como todos os projetos semelhantes, não teria sido possível sem esses antepassados.

FM | Como se refletiu na revista a situação política entre os Estados Unidos e o México, já que *El Corno Emplumado* foi criado por poetas dos dois países?

MR | A atmosfera no México naqueles anos (1961-68), como em toda a América Latina, era ágil, apaixonada, turbulenta. Houve muita criatividade, muita troca. E muita rejeição aos dogmas oficiais e aos governos repressivos. Quando o movimento estudantil eclodiu no México em 1968, a revista tomou partido dos estudantes. Todo o apoio financeiro que tínhamos foi interrompido. Lutamos para sobreviver, mas eventualmente tivemos que fechar. A repressão política também caiu sobre mim e tive que partir, com meu companheiro e meus filhos, do México para Cuba.

FM | Que importância teve o Novo Movimento de Solidariedade e qual a tua memória do 1º Encontro Americano de Poetas?

MR | As minhas recordações do Primeiro Encontro de Poetas de 1964 ainda são muito vivas, mas tenho a certeza de que os anos as obscureceram de alguma forma. A atmosfera era elétrica. Lembro que estávamos todos muito emocionados, acreditávamos que tudo era possível, bastando desejar! Estávamos dispostos a trabalhar para esse fim, e o fizemos: ferozmente. Lembro que houve várias convenções na Cidade do México em fevereiro de 1964 – acho que uma delas foi para psiquiatras, ou cardiologistas, algo assim. Mas o nosso encontro apareceu em todas as primeiras páginas dos jornais mais importantes, o que nos pareceu totalmente lógico. Lembro-me das leituras no Bosque de Chapultepec, num canto do parque onde havia estátuas de Dom Quixote e Sancho Pança. Quando vi recentemente o documentário *El Corno Emplumado: una historia de los sesenta*, pude perceber que aquela parte do parque é bem pequena, um círculo simples com alguns bancos. No filme, Sergio Mondragón pode ser visto com um olhar melancólico através de um portão fechado. Mas na minha memória ainda é um lugar enorme, cheio de poetas de toda a América!

Outra coisa que caracterizou aquela época foi a generosidade de espírito que dominou tudo o que empreendemos. Nós, poetas que vivemos na Cidade do México, abrimos nossas casas e nossos corações; poetas de tantos países dormiram no chão dos nossos quartos, comeram à nossa mesa, viveram conosco durante aquela semana gloriosa. Queríamos nos conhecer e fizemos tudo isso acontecer.

FM | Existe alguma relação entre Surrealismo e Geração Beat? Como percebeste esse relacionamento? Pergunto isso porque penso que a configuração das vanguardas na América Latina nos anos 1960 tem uma mistura desses dois movimentos.

MR | Éramos jovens, cheios de desentendimentos, paixão e esperança. Acreditávamos que a poesia poderia mudar o mundo. Com o tempo, alguns de nós passaram a ter uma visão mais política e de esquerda. Aderimos aos movimentos de luta frontal do continente. Outros se tornaram místicos, estudantes do Zen Budismo etc. etc.

FM | Mas agora tudo passou e podemos olhar para longe com olhar crítico. Sempre penso na famosa antologia dos poetas vivos de Aldo Pellegrini.³¹² Em seu prólogo ele não se refere à gente de *El Corno*, sequer há menção à revista. Pode-se pensar que se trata de uma espécie de ortodoxia do surrealismo, encarnada por Pellegrini, de não aceitação da Geração Beat? Ou existem outras razões para uma ausência tão significativa?

³¹² Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía viva latino-americana*. Ob. Cit.

MR | Bem, não conheço a antologia de Pellegrini, não posso comentar o fato de *El Corno* não ser mencionado. É claro que a forma como percebemos determinados projetos num determinado momento difere da forma como os vemos retrospectivamente. Enquanto *El Corno* esteve lá, houve muitos escritores que gostaram da revista, outros que a acharam demasiado política ou demasiado eclética, outros que, pelo contrário, consideraram que não era suficientemente política ou eclética... Quem sabe? Às vezes essas críticas refletem problemas reais, às vezes é simples inveja. De qualquer forma, nunca vi *El Corno* como um simples reflexo da Geração Beat e dos seus poetas. Publicamos alguns poetas Beats, às vezes pela primeira vez em espanhol. Por outro lado, a revista publicou muitas obras que não eram Beat, que representavam diversas escolas e grupos e intenções.

FM | E continuamos olhando para longe... Um extenso volume dedicado à compreensão da América Latina através de suas revistas foi publicado pela Alianza Editorial de Argentina em 1999. É um livro elaborado por Saúl Sosnowski.³¹³ Não há uma linha mencionada lá sobre *El Corno Emplumado*. Há mais: com exceção da peruana *Amaru* e da argentina *El Escarabajo de Oro*, nada se fala dos anos 1960. É uma zona fantasma na compreensão da história que este livro evoca. O que pergunto é: que tipo de história estamos escrevendo hoje, ou seja, de que forma estamos traíndo a história das nossas vidas?

MR | Concordo contigo. Isso também aconteceu nos Estados Unidos. Não só no que diz respeito à poesia, às artes, mas em questões de política, de valores. Muitas vezes as pessoas evitam tratar dos anos 1960, o tema desta época é evitado ou distorcido, talvez por desconhecimento. Ou porque é muito perigoso. Ou muito complexo. Muito confuso. E é mais fácil aceitar a versão acadêmica (terrivelmente errada), polida, ou aquela que teve maior repercussão mediática. Por exemplo, que os anos 1960 foram uma década de drogas e comportamentos extravagantes, falta de moral e loucura geral. É claro que isso está muito longe da realidade. Acredito que os anos 1960, nos Estados Unidos e em outros lugares do mundo, foram um período em que os jovens se uniram contra a mediocridade, a hipocrisia e o conformismo. Alguns de nós crescemos sob o macarthismo. Tínhamos encontrado a nossa voz e estávamos a usá-la. Denunciamos a corrupção estatal, a violência inútil, a guerra injusta, o racismo, o sexismo e tantas outras coisas. Conversamos, cantamos, dançamos e gritamos essas rejeições. E não foi uma simples rejeição: tínhamos uma visão de mudança. Talvez daqui a um ou dois séculos, se continuarmos aqui, poderemos ter uma melhor percepção do tempo.

³¹³ Saul Sosnowski, *La cultura de un siglo (América latina en sus revistas)*. Ob. Cit.

FM | O que levanto agora é um aspecto muito delicado. Entre os números de *El Cuerno* dedicados à poesia de um único país, há um dedicado ao Brasil. Mas na verdade, como disse Sergio Mondragón, é *uma antologia de poesia concreta numa apresentação feita desde o Brasil pelo poeta Haroldo de Campos*.³¹⁴ Pois bem, isso não é representativo da poesia brasileira daquela época, que passava por uma efervescência muito peculiar, misturando poetas de facções políticas, invencionistas, existencialistas, beatniks, surrealistas etc. Acontece que o Concretismo sempre foi um tipo muito particular de vanguarda acadêmica, se possível. São antípodas de tudo o que se acreditava então em termos de relação entre vida e criação artística. O que entendo é que houve um risco em abrir demais as portas da amizade poética internacional, mas um risco essencial. A minha pergunta é se vocês depois tiveram informações sobre o que estou falando aqui, e não só em relação ao Brasil.

MR | Estou feliz que tenhas feito esta pergunta. Claro que seria melhor indagar ao Sergio Mondragón. Infelizmente, à medida que a revista avançava, Sergio passou a ser responsável pela parte em espanhol e eu fiquei responsável pela parte em inglês. E à medida que começamos a divergir nas nossas preferências e opiniões políticas, *El Corno* tornou-se quase duas revistas numa só. Não sei se Sergio acreditava que a Poesia Concreta era emblemática, ou uma simples manifestação do que acontecia no Brasil da época. Nem sei se pensei que estava apresentando uma simples fase da poesia brasileira, ou uma pequena antologia. Como eu disse, seria melhor se dirigir a ele. Devo dizer também que *El Corno*, no final das contas, foi criado por dois seres humanos. Tínhamos contatos em vários países e aceitávamos como verdade o que nos propunham. Não poderíamos fazer de outra maneira.

FM | Todo esse teu valioso trabalho, no sentido de buscar outras vozes em todo o continente, como foi recompensado? Como reagiram a isso outras revistas publicadas em outros países latino-americanos? Como a poesia dos diretores do *El Corno Emplumado* foi divulgada fora do México?

MR | Enquanto estava viva, *El Corno* foi uma das muitas revistas e projetos semelhantes em todo o continente. *Eco Contemporáneo* em Buenos Aires, *El Techo de la Ballena* em Caracas, *Los Tzántzicos* em Quito, *Pájaro Cascabel* também na Cidade do México, para citar alguns. Todos nos comunicamos, nos conhecemos, trocamos ideias e obras.

³¹⁴ Sergio Mondragón, “El Corno Emplumado”. Revista *Generación* # 61. Ob. Cit.

FM | De que forma mudou a atitude dos agentes desses grupos vanguardistas dos anos 60, sabendo que todos estavam ligados aos primórdios do *The Plumed Horn*?

MR | Hoje, olhando para trás, acho que todos nós que estivemos ligados a *El Corno Emplumado* lembramos daquele período com muito amor, muita gratidão, muito carinho. Há um documentário: *El Corno Emplumado: Una Historia de los 60*, que é uma coprodução dinamarquesa e mexicana. Foi lançado no ano passado. É excelente, e nele falam vários poetas que publicaram na revista. Todos concordam que aqueles anos mudaram nossas vidas.

FM | Este documentário de Anne Mette Nielsen e Nicolénka Beltrán é essencial. Mas estou preocupado com a sua propagação. A história não se faz pelos seus aspectos essenciais, mas pela sua capacidade de divulgação. Conte-nos sobre a preparação deste DVD.

MR | Terias que perguntar às duas pessoas que fizeram o documentário. Tal como Sergio e eu nos anos 1960, Anne Mette e Nicolénka trabalhavam com poucos recursos financeiros. Elas ainda têm muito pouco apoio financeiro, mesmo depois de fazerem um filme que considero muito bom. Espero que o DVD possa viajar por todo o lado e espero que pessoas e instituições de diferentes países solicitem cópias e lhe deem a distribuição que merece. Mas vendo os recursos limitados durante a produção do filme, duvido que isso aconteça. E é uma pena.

Recentemente fui à Universidade do Arizona, em Tucson, por vários motivos, incluindo a exibição do filme, seguida de uma breve discussão com os participantes. Havia muita gente, mas a maioria nunca tinha ouvido falar de *El Corno* e sabia muito pouco sobre os movimentos literários ou políticos da América Latina nos anos 1960. Mas eles adoraram o filme e a discussão foi muito interessante. Eles não apenas queriam ouvir mais sobre aquela época, mas também fizeram a conexão com o que está acontecendo hoje. Foi muito emocionante.

FM | Como são as tuas relações com Thelma Nava e Claribel Alegría no sentido de defender a presença das mulheres em nossas sociedades? Que outros nomes e contribuições podem ser mencionados aqui?

MR | Thelma Nava e Claribel Alegría são grandes amigas minhas, mulheres que considero muito próximas há muito tempo. Continuo em contato com as duas e principalmente com a Thelma nos comunicamos com muita frequência. Admiro as suas vidas e o seu trabalho, e considero-as luminárias da poesia da sua geração, não só entre as mulheres – embora ambas sejam, como dizes, bons

exemplos da presença das mulheres na criação poética. Quero acrescentar os nomes de outras poetisas que ainda vivem: Joy Harjo, Adrienne Rich, Gioconda Belli, Marilyn Bobes, Sandra Cisneros, Luci Tapahonso, Minnie Bruce Pratt, Daisy Zamora, Alice Walker, Idea Villariño, Cecilia Vicuña. Eu poderia continuar nomeando muitas mais. E há mulheres extraordinárias que perdemos recentemente: June Jordan, Pat Parker, Milagros González... Corro o risco de ofender todas aquelas que não mencionei, mas não importa, porque acho que nunca se deve cansar de falar das nossas grandes poetisas, que devem trabalhar muito mais do que os seus colegas homens para serem reconhecidas e até para terem tempo para escrever!

FM | Em entrevista que fiz a Pablo Antonio Cuadra, ele me disse: *Nossa revolução foi possível porque avançou, abrindo caminho para a poesia e a canção. Então a revolução foi traiçoeiramente desviada: a prosa da história está cheia desses desvios antipoéticos. É por isso que a América Latina faz a sua história oscilar entre a utopia e o exílio.* Falou naturalmente da revolução na Nicarágua, concluindo que *todos esperávamos que uma nova era se abrisse, mas apenas a anterior se encerrou. Parece que as grandes épocas criativas não são revolucionárias, mas pré-revolucionárias.* Em outra entrevista, Ernesto Cardenal responde: *Meu primo Pablo Antonio Cuadra, que eu admirava e amava há muito tempo, embora depois a revolução nos separou, infelizmente teve uma regressão e a revolução sandinista foi afetada negativamente. Ele não foi um revolucionário, mas um pré-revolucionário, e é por isso que nega a criação de revoluções.*³¹⁵ Mas D. Pablo não nega a criação de revoluções. As suas palavras referem-se apenas à revolução em seu país, e não são uma negação, mas uma confirmação, uma confirmação. Conheces de perto a realidade cultural da Nicarágua, porque moras lá há muitos anos. O que pensas sobre isso?

MR | Olha, acho que tanto Ernesto Cardenal quanto Pablo Antonio Cuadra têm razão. Mas basicamente penso que classificar a poesia ou a energia poética como pré-revolucionária ou revolucionária é criar uma falsa dicotomia, impor dois caminhos quando na realidade existem muitas, muitas outras possibilidades. A poesia pré-revolucionária, quando funciona, tem uma espécie de energia. A poesia revolucionária, quando funciona, tem outro tipo de energia. Cada época tem as suas características, e a melhor poesia de uma época reflete necessariamente essas características – seja adotando-as ou rejeitando-as (e no domínio poético, ambas as opções são importantes). Não estou falando apenas da Nicarágua: isso me parece verdade em todos os lugares. A boa poesia é boa por muitos motivos, sendo um deles a criação, a visão, a energia. Então acho um pouco banal afirmar que só uma determinada época histórica produz a melhor poesia.

³¹⁵ “Entrevista al poeta nicaraguense Ernesto Cardenal”, concedida a Katiuska Rodríguez, em publicação virtual: *El Militante*, 25/03/2004.

FM | Residiste por muito tempo em Cuba, trabalhando no Instituto Cubano do Livro. Em tua antologia publicada em Hiparión, traduzida pelo cubano Víctor Rodríguez Núñez, no prólogo, o tradutor menciona uma preocupação tua: *Nunca consegui descobrir por que não me deixaram trabalhar e ao mesmo tempo me pagaram um salário.* Em 1970, surgiu nos Estados Unidos a revista *Alacrán Azul*, na qual apareciam nomes fundamentais da literatura cubana, mas que viviam fora da ilha. Como foi viver lá dentro consciente – é o teu caso – dos acontecimentos lá fora?

MR | Os anos que passei em Cuba foram uma parte muito, muito importante da minha vida. Durante onze anos trabalhei lá, criei os meus quatro filhos em uma sociedade socialista, participei na experiência de uma nação inteira que continua a tentar alcançar mudanças sociais importantes. Como dizes, também tive o privilégio de estar em contato constante com o mundo exterior, privilégio que nem todos os cubanos têm. Continuo a admirar a dignidade destas pessoas, os esforços heroicos que fazem para alcançar uma certa independência, o seu progresso real na saúde, na educação, nos serviços públicos, no internacionalismo e muito mais. Há também coisas sobre as quais continuo crítica. Gostaria de ver um modelo menos autoritário, menos controle sobre as diferenças individuais, menos medo do que são considerados rumos diversionistas, discussões mais abertas e possibilidade de desacordo. Nas artes, Cuba foi e continua a ser um farol. E nas últimas duas décadas, penso que o desenvolvimento saudável da poesia tem sido uma espécie de ponte entre os poetas que vivem na ilha e os da diáspora.

FM | Acreditas que o modelo de sociedade em que vivemos atualmente favorece o surgimento de uma rebelião tão intensa como na década de 1960?

MR | A sociedade que sofremos hoje não é tão diferente daquela em que vivíamos então, só que o caos é muito mais profundo e a diferença entre ricos e pobres, poderosos e semi-escravos é mais dramática. A administração Bush está a tentar devorar o mundo. Em alguns lugares é bem-sucedida. Pelo menos a curto prazo. O que está a acontecer ao clima, à terra, ao planeta é terrível. Mas acredito que a possibilidade de rebelião permanece... As pessoas não toleram a sua própria morte programada. Mas hoje teremos que procurar novos modelos de rebelião. Os modelos antigos não funcionam mais.

FM | Eu tenho que reformular a pergunta. Não se trata dos governos ou do povo. Em meio século, será que mudou o suficiente para que não haja mais mudanças? O que está acontecendo com o clima é um reflexo. O que estou perguntando é se o homem é um fracasso corrigível?

MR | Posso ver que realmente não respondi à tua pergunta. Acho que a coisa mais honesta que posso dizer é que não sei. Não sei se os humanos conseguirão reparar todos os danos que foram causados. Às vezes não sei se devo pensar se as pessoas não percebem, ou não se importam em reparar esse dano, ou mesmo se consideram que há dano. Só o tempo dirá. A terra está em um tal estado de crise que penso que dentro de duas ou três gerações terá de haver uma mudança radical, ou não restará ninguém. O aquecimento climático, com as suas ameaças diretas à vida no planeta, é o primeiro exemplo da crise que vivemos. Mas ele não é o único. Há também esta guerra horrenda entre fundamentalismos – vendo, por exemplo, a histeria que está a ganhar força entre os islamistas, e a devastação dramática causada por Bush e companhia (enraizando-se em grande parte no fundamentalismo cristão). Guerras religiosas como estas têm sido perpetradas ao longo da história humana, mas é evidente que estão agora a assumir proporções gigantescas, com ambos os lados a assumirem posições messiânicas, sacrificando assim milhões de seres humanos.

Às vezes, entre os artistas, vejo raios de esperança. Por exemplo, nos atuais Estados Unidos. Este ano, quase todas as indicações ao Oscar foram para filmes que defendiam alguma mudança social e justiça. O Oscar representa a academia mais oficial, mas é estimulante ver esses fatos. Sou por natureza uma pessoa otimista, talvez esteja à procura de sinais de mudança debaixo das rochas. Mas também sou realista e não ficaria surpreendido se as gerações recentes tivessem levado as coisas tão longe que não deixassem futuro para o nosso planeta.

Jotamario Arbeláez: Colômbia & Nadaísmo³¹⁶

FM | Esta nossa conversa se dá em torno da atuação de várias revistas literárias nos anos 1960. O Nadaísmo surge em 1958, atua de forma relevante por toda a década seguinte e somente ao final publica sua revista – isto em uma época onde ações grupais ou individuais resultavam primordialmente na publicação de revistas. O que houve? O que impediu a criação de uma revista própria do grupo?

JA | Quando na Medellín de 1958, a cidade mais católica e trabalhadora da Colômbia, publicamos o “Primeiro manifesto nadaísta” – onde se afirma que *Deus morreu no dilúvio e seu cadáver não foi resgatado pelos bombeiros*, e que *o trabalho é atentatório contra a dignidade da poesia e também contra a própria dignidade humana* –, ali já se anuncia a aparição próxima da *Revista Nada...* A verdade desnuda, a negação.

Os nadaístas eram então um bando de poetas bem jovens, extravagantes e *extravagos*. Gonzalo Arango era o único que trabalhava intensamente, escrevendo contos, manifestos, poemas, dramas, cartas, comunicados e colaborações literárias para os jornais. Com o pouco que ganhava, articulava o movimento, fazia edições em mimeógrafo, comprava livros, postava correspondência, pagava as contas nos bares. Nos primeiros 12 anos nunca houve recursos para editar a revista. Porém não sentimos necessidade. Como tampouco da publicação de livros. Os meios impressos foram generosos conosco, considerando a virulenta originalidade dos proponentes, para difundir nosso *evangelho da nova obscuridade*. Os suplementos literários dominicais de todos os jornais do país publicaram profusas mostras literárias dos *novos bárbaros*. Mesmo que depois se dessem ao trabalho e à liberdade de esmigalhar tudo e, ao encontrá-las dignas de *esquizes*, insultar-nos através de suas colunas editoriais. Assim a fama rapidamente se espalhou e também a influência na juventude. A revista *Mito*, órgão do grupo que comandava Jorge Gaitán Duran, nos dedicou por completo seu último número. Revistas de outros países nos cederam suas páginas. Entre elas *El corno emplumado* e *Pájaro Cascabel*, do México, dirigidas uma por Margaret Randall e Sergio Mondragón, e a outra por Thelma Nava; *Eco contemporáneo*, da Argentina, dirigida por Miguel Grinberg; da Venezuela, *Zona Franca*, dirigida por Juan Liscano, e *Rayado sobre el techo*, do grupo El Techo de la Ballena; *La bufanda del sol* e *Pucuna*, do Equador, dirigidas pelos poetas tzántzicos Ulises Estrella e Ivan Eguez; *El pez y la serpiente*, da Nicarágua; e *Venezuela gráfica* e *O Cruzeiro*, do Brasil, estas últimas revistas de variedades. Somente em 1970, quando confluímos em Bogotá os nadaístas da província, sobretudo de Medellín e Cali (Gonzalo Arango, Amílcar Osório, Eduardo Escobar, Darío Lemos, Humberto Navarro, Jaime Jaramillo

³¹⁶ Jotamario Arbeláez (Colômbia, 1940). Diálogo realizado em dois momentos, março de 2006 e maio de 2009.

Escobar, Elmo Valencia, Jotamario Arbeláez) é que se decide a publicação de *Nadaísmo 70*, como foi chamado o primeiro número, e simplesmente *Nadaísmo*, como apareceram os 7 números seguintes. Nesta revista eram publicados apenas os textos que a imprensa nacional rejeitava. Era dirigida por Gonzalo Arango e Jaime Jaramillo Escobar fazia o papel de editor e gerente. Este último, naquele momento, dava início a uma agência de publicidade e havia suspenso a escritura de seus poemas, embora não de todo, porque traduzia à sua muito especial maneira os poemas de Geraldino Brasil, cujos livros lhe havia presenteado o diretor do suplemento de *El Tiempo*, Eduardo Mendoza Varela. Os críticos afirmavam que Geraldino não existia, pois não a seu respeito não se encontrava pista alguma. Há pouco, quando me convidaste a Recife, onde levei as traduções completas, li algumas delas e tive a surpresa de ver emergir a família do poeta entre o público. Mas eu falava da revista. Tínhamos que conseguir anúncios publicitários para financiá-la. A imprensa de direita acusava os anunciantes de estarem subvencionando a subversão. Os gerentes das empresas foram se acovardando. Gonzalo cansou de procurá-los. E até ali chegou a aventura.

FM | Tens razão. Era ampla a atenção que se dava, em todo o continente, ao *Nadaísmo*. De alguma maneira vocês também tinham uma publicação própria, formada pelo conjunto de páginas dedicadas ao movimento em várias publicações da época. Pensemos inicialmente na Colômbia. *Mito* surge em 1955 e prossegue até 1962. A edição da revista é considerada mais uma proeza intelectual do que econômica. Naturalmente este aspecto não era o único que distinguia os dois movimentos. Armando Romero observa que em *Mito* o elemento poético é, de certa maneira, secundário, uma vez que a revista era mantida por *um grupo intelectual que planejava disputar o poder com a geração do Centenário*.³¹⁷ Além dessas distinções, sobre as quais peço teu comentário, quais outros pontos são essenciais ao se estabelecer uma diferença entre *Mito* e *Nadaísmo*?

JA | Esclareço que sim, tivemos uma publicação insolente que durou muitos anos (1959-1970), chamada *Esquirla*, suplemento dominical do jornal *El Crisol*, de Cali, onde publicávamos o que era considerado impubescível em qualquer outra parte. Também editado em Cali a revista *El ojo pop*. Eduardo Escobar, do grupo de Medellín, também fez sua revista de poesia, *La viga en el ojo*. Quando o poeta Mario Rivero afastou-se do grupo fundou sua revista *Golpe de dados*. E muitos jovens inventavam revistas para se darem ao luxo insolente de publicar-nos.

Cada vez que se fala de gerações, grupos ou movimentos em Colômbia, os cítricos (sic) e os catedráticos (sic) anulam o *Nadaísmo*, dando um máximo relevo à obra dos escritores de *Mito* e ao aspecto editorial revista em si. E

³¹⁷ Armando Romero, *Los poetas de "Mito"*. Separata de la *Revista Iberoamericana* # 128-129. Madrid, julio-diciembre de 1984.

ênfatisam que o nosso não foi nenhum movimento de vanguarda, e nem sequer poético. No máximo, um problema social, um caso de polícia. Os senhores de Mito eram intelectuais progressistas de boas famílias e posição social, com estudos na Europa e conexões com os meios jornalísticos e editoriais. Os nadaístas éramos poetas de província, de classe média baixa e em sua maioria menores de idade. Porém sabíamos dissimular nossa inexperiência mostrando-nos ao dia nas tendências da vanguarda e assustando burgueses e beatos com o slogan de que *somos geniais, loucos e perigosos*.

Os nadaístas bebemos em Mito, cuja coleção repousava no estúdio do poeta X-504. é possível dizer que o Nadaísmo nasce e se amamenta com Mito e que Mito morre e é enterrada após haver dedicado sua última edição aos poetas nadaístas vivos. Assim como Mito influenciou o Nadaísmo, o Nadaísmo o faria em dois grandes grupos dos '70: o M-19 e os hippies. O M-19 fez a paz e os hippies fizeram a revolução.

Com a morte de Gaitán Duran e o conseqüente desaparecimento de Mito, quem mais perdeu foram os nadaístas, revelou Álvaro Mutis a Armando Romero. Gaitán Duran havia pensado em delegar a direção de sua revista a Gonzalo Arango, uma vez que considerava que o Nadaísmo era o fruto mais evidente de seu trabalho de introduzir as novas – e ocultas – tendências catárticas na literatura e na arte. Do Marquês de Sade a Sartre, a Genet, a Bataille, a Wright Mills, a Brecht, a Malraux, a Shaw, a Sagan, a Ezra Pound, a Patchen, a Tardieu, a Lefevre, a Gramsci, a Visconti, a Callois, a Pizarnik, a Goytisolo, a Updike, a Mondolfo, a Lévy-Strauss, a Perse, a Nobokov, a Benn, a Durrell, a Ghelderode, a Rulfo, a Cortazar, a García Márquez e ao próprio Gonzalo Arango e seus jovens alegres. Porém morto o capitão cessa a fragata.

Anos depois os nadaístas faziam sua própria revistas, que acabou se chamando *Nadaísmo*. Enquanto buscávamos o nome, um que possivelmente rendesse homenagem a Mito, surgiu um que só descartamos quando entendemos que a menção a Mito nos deixaria diminuídos: *Nadaís-Mito*.

FM | Também me parece que a ausência de uma revista está de alguma maneira compensada pelas publicações coletivas do movimento, *13 poetas nadaístas* (1963) e *De la nada al nadaísmo* (1966). Esta é também a tua opinião? Como era a circulação desses livros? Alcançaram a mesma cumplicidade da parte dessa rede de revistas em vários países?

JA | Quanto mais famosos ficávamos, igualmente mais pobres, e nossos editores naqueles momentos eram ainda mais pobres que nós. Os livros sequer conseguiam chegar nas livrarias. Eram esgotados em nossas conferências e giros pelo país, dados em troca de uma hospedagem maltrapilha ou um prato de sopa. Porém muitos poemas saltaram dali para antologias. Os livros nos serviam ainda para despertar anfitriões. Hoje são objetos de culto em bibliotecas sofisticadas. E

são encontrados para venda a preços tão exorbitantes que seus próprios autores não os podemos adquirir.

FM | Agora, como vocês se relacionavam com uma publicação surgida nos anos 60 e atuante em toda a década, como o era a revista *Eco* (1960-1984)? De que maneira esta revista, que Eduardo Jaramillo dizia ter sido, ao menos no início, *a revista de um humanismo no exílio*, percebia a atuação dos nadaístas?

JA | Era uma excelente revista, de tendência germanista, onde não deixavam os nadaístas mostrarem o nariz, à exceção de Armando Romero, que publicou alguns textos insólitos. Seu diretor naquela época, Juan Gustavo Cobo Borda, poeta e crítico literário de pouca importância, afirma que *os nadaístas sempre me saturaram* – por ocasião de nossos 50 anos – porque nosso provincianismo e nossa penúria econômica nos impediam – segundo ele – alcançar o cosmopolitismo. Imagine que até a presente data já representamos a Colômbia em 20 países, e que alguns estamos forrados em ouro. Eu mal seguro a vontade de proclamar que sou o Prêmio Internacional de Poesia “Chino” Valera Mora, da Fundação Rômulo Gallegos, notícia que praticamente nenhum jornal colombiano quis divulgar.

FM | [risos] Em um ensaio, o mesmo Juan Gustavo Cobo Borda observa que a revolução nadaísta se deu *inicialmente, mais como uma poesia da ação do que como uma proposta de renovação literária*.³¹⁸ Como vocês entendiam as relações entre poesia e comportamento?

JA | Uma poesia da ação, claro, através do terrorismo verbal. Mais do que arruinar o soneto, Tratávamos de desestabilizar as instituições. Há alguns dias tive a ocasião de celebrar em Cuba, no XIV Festival Mundial de Poesia, os 50 anos de duas revoluções gêmeas: a cubana e a nadaísta. Ambas submetidas a bloqueios parecidos. Os cubanos ao dos gringos; os nadaístas ao deste tipo de críticos.

FM | Quando surge a antologia de Aldo Pellegrini, em 1966, onde estás publicado ao lado de poetas da geração anterior (Mito), o próprio Pellegrini menciona que o grupo dos Nadaístas se encontrava *atualmente dividido*. Gostaria que comentasses um pouco a respeito dessa cisão momentânea.

JA | O nadaísmo sempre esteve dividido em quantas partes quantos nadaístas o integravam. Inclusive alguém chegou a dizer que os nadaístas eram 3 e estavam divididos em 4. no seio do nadaísmo, nos primeiros anos, houve disputas, sobretudo entre Medellín e Cali, umas reais e outras fictícias. As reais, por

³¹⁸ Juan Gustavo Cobo Borda, “El nadaísmo, 1958-1963”. Revista *Eco* # 224. Bogotá, agosto de 1980.

diferenças ideológicas, como as relações com o partido comunista, que não nos via com bons olhos, porque sentiam que lhes estávamos arrebatando a juventude, que conosco se dedicava a fumar maconha, em vez de ir para a guerrilha. Contudo, éramos seus grandes aliados nas denúncias públicas contra a burguesia, o establishment e o império. As fictícias, para dar o que falar à imprensa quando pretendia calar-nos. As diferenças persistiram porque não houve nunca uma doutrina fechada, havia partidários da luta armada e do budismo zen, seguidores e Gandhi e Marighela. Quando Pellegrini me publicou em sua antologia viva latino-americana eu tinha 25 anos e acabava de devorar a *Antología de la poesía surrealista*, que roubei de uma livraria com o poeta argentino Leandro Katz. Desde então comecei a falar em surrealismo quando me dava vontade.

FM | Os Nadaístas acaso se sentiam mais próximos do Surrealismo ou da Beat Generation? Havia essa distinção, considerando, dentre outros aspectos, as influências europeias e estadunidenses?

JA | As influências dos movimentos de vanguarda europeus e dos beatniks não foram prévias. Nós a encontramos pelo caminho. Apenas Gonzalo Arango e Amílcar Osório estavam suficientemente ilustrados nesse tema. Os demais, como te digo, éramos escritores incipientes com pretensões de genialidade. Nos dois ou três primeiros anos devoramos toda a literatura de vanguarda do mundo. Além do surrealismo e dos beatniks, foram fundamentais para nós o existencialismo de Sartre e o zen de Suzuki, a patafísica e o pietismo. Minha devoção inicial eu a centrei em Jarry, Eluard, Breton, Prévert e Péret, porém todos nós navegávamos em Kafka, Akutagawa, Dostoievsky, Joyce, Guimarães Rosa, Steckel, Wiennenger, Rimbaud, Lautréamont, Whitman, Poe, Lovekraft, Donne, Pound, Huidobro, Fernando González e Cardenal.

FM | Dentro desse largo espectro, realiza-se no México, em 1964, o I Encuentro Americano de Poetas, promovido pelo Movimiento Nueva Solidariedad. Vocês encaminharam ao evento uma carta onde lemos: *A poesia sentir-se-á orgulhosa se consegue restituir nos espíritos essa rara virtude humana tão em desuso em nosso mundo que é a amizade; e se consegue deter o deserto espiritual que cresce em nós e na história, arruinando o esplendor do mundo.* Este momento apostava na imposição de um novo valor moral, no surgimento do que então se chamava de *o homem pós-cristão*. Não houve um resultado satisfatório, desnecessário dizer. As sociedades contemporâneas erradicaram a amizade, as leis básicas de convívio humano, e tudo se restringe às esferas do consumo e da intolerância religiosa. Depois dos anos 60 nunca mais se voltou a pensar em uma *nova solidariedade*. Há alguma razão específica para o fracasso do que ali então se buscava?

JA | A carta de Gonzalo a esse congresso transbordava humanismo em plena primavera da guerra fria. Quando, em busca do *homem novo*, até os padres estavam pegando em armas. Muitos nadaístas não tínhamos ilusão alguma com a chegada desse homem prometido que faria da terra um campo de paz através de movimentos de libertação. Mesmo que, de qualquer maneira, tenha chegado, e quase imediatamente, com a geração hippie, que foi um dos tempos de mudança mais belos que viveu a humanidade. Paz e amor, *brotherzinho*, parece pouco? Assim como Guinsberg foi eleito seu profeta, para os nadaístas esses meninos foram nossos profetizados. Com todo respeito pela revolução cubana, não creio que o homem novo fosse Che Guevara; o homem novo foram os hippies, esses surrealistas de Deus. O homem novo não estaria interessado em semear cinco ou seis Vietnãs, mas sim em acabar com a guerra. Lástima que evaporaram quando a roupa acabou, os cabelos caíram e institucionalizaram a cannabis. Porém desde então o vendaval de Deus retornou ao mundo. E tudo aquele que foi hippie segue sendo.

FM | Em uma carta de novembro de 1971, Gonzalo Arango escreveu a Aura de Mera coisas como: *Há que sair do sistema, de todos os sistemas dominantes, dominantes. Inclusive do Nadaísmo [...]* O Nadaísmo nos tirou do abismo negro e nos conduziu a um abismo de luz, de amor, de liberdade. Não encontro mais sentido no protesto, na rebeldia destes anos. Eu não protestarei mais. O Nadaísmo já me parece estreito para viver. *Freia-me o voo. [...]* O Nadaísmo também está se tornando um beco sem saída, um sistema de ver, pensar, sentir; um modo de ser, em síntese. [...] Agora escrevo pouco, como terás lido. Não tenho quase nada que dizer.

JA | Gonzalo teve uma crise após 13 anos que havia inventado o nadaísmo e a expressou assim. Era sua forma de seguir sendo nadaísta *à sua maneira*. Havia provado o LSD, havia chegado ao paraíso que é a ilha de Providencia, havia encontrado o amor em uma jovem caminhante proveniente da Inglaterra, em suma, havia se reconciliado com Deus. Quis regressar do fundo do desfiladeiro ao qual havia conduzido a juventude. Nós o seguimos.

Embora, deixe-me dizer-te, a estas alturas do 2009, que penso que o nadaísmo, após 50 anos de algaravia, deve desaparecer do panorama social e inclusive do teatro poético, converter-se na sociedade secreta que sempre deveria ter sido, e trabalhar de uma maneira alquímica na transformação da alma do mundo.

FM | Sem LSD, sem Providencia e sem amor, ou seja, nenhum tipo de reconciliação com Deus?

JA | Confesso que sem nenhuma influência lisérgica, geográfica ou emotiva, entrei em acordo com Jesus Cristo. Com ele vou trabalhar na parusia. Estou

entregue ao vento paráclito. E adotei uma nova divisa: *Não creias no Credo. Creias em tudo.*

FM | A certa altura de nosso, diálogo mencionas a revista *O Cruzeiro*, brasileira, que era bem antiga, havia surgido em 1928, diferentemente do ambiente desta nossa conversa. Havia alguma outra aproximação relacionada ao Brasil em termos de publicações periódicas?

JA | Agora os dadaístas temos lugar na *Aguilha*, ali estão nossos poemas, manifestos e declarações blasfematórias e sacras, nesse tempo sem altar do surrealismo. Não pode pedir mais o filho do alfaiate, agora dedicado a confeccionar seu romance *La casa de las agujas*.

Armando Romero: A esfera ardente do Nadaísmo³¹⁹

A publicação de um livro como a *Antología del Nadaísmo* (Editorial Sibila: Sevilha, Espanha, 2009), organizado e prefaciado pelo poeta e ensaísta Armando Romero (Cali, 1944), ele próprio um dos nadaístas, e por ocasião dos 50 anos bem completados de atividade deste movimento, indispensável à compreensão das vanguardas no nosso continente, é um documento valioso, quer pela sua condição histórica natural, de congregar os dispersos, quer pelos critérios do organizador, que deve ser honesto em seu olhar crítico, observando os dois lados, dentro e fora, de sua jornada e de seus lendários companheiros. Já em 2008, outro nadaísta, Jotamario Arbeláez (Cali, 1940), havia organizado algo que poderia ser considerado um protótipo da antologia de Romero, um livrinho que intitulou *Antología – 12 poetas nadaístas a la hora del té* (Universidad del Valle: Cali, Colômbia, 2008). Em seu prólogo, Jotamario observa que esses poetas

...não foram muito dados ao esforço editorial, com algumas galopantes exceções, porque consideraram que o continente essencial do poema não é o livro, mas o poeta. Meu trabalho é minha vida – disse Dario Lemos enquanto se esforçava para viver –, o resto são apenas pedaços de papel. Os editores nunca pensaram que poderiam ser uma boa presa para o mercado. E colegas de outras correntes foram rápidos em desacreditá-los, ainda mais, para que não invadissem suas propriedades. Aqueles que publicam e republicam aqui e ali, graças à sua sagacidade burocrática conquistaram aliados em todos os lugares.

Além de Armando Romero, cuja obra tem alcançado boas edições, outros dois nadaístas tiveram recentemente seus livros publicados no México – *Paños menores*, do já citado Jotamario Arbeláez, e *Tres libros*, de Jaime Jaramillo Escobar (Antioquia, 1932) – em 2006, graças ao esforço editorial de José Ángel Leyva. Um movimento impensável sem os seus escândalos, sobretudo graças ao cenário que enfrenta na Colômbia e que terá a tarefa de rompê-lo, foi fundado pelo seu autoproclamado profeta Gonzalo Arango (1931-1976), tendo deixado vários e polêmicos manifestos, dois números de uma revista que chega a circular quase dez anos depois da sua fundação, infinitos artigos dispersos, memórias de intervenções, leituras públicas etc. O livro agora organizado por Armando Romero tem entre as suas contribuições mais valiosas o caráter documental. Sobre sua preparação, bem como sobre o movimento em si, tentamos conversar aqui com Romero, mas antes reproduzo suas palavras no texto com que abre esta bela Antologia do Nadaísmo:

³¹⁹ Entrevista realizada em 2011 e publicada no mesmo ano em *La Otra Gaceta*, México.

O Nadaísmo foi e é um movimento revolucionário? Sim e não, podemos responder, sem medo de errar a resposta, porque o Nadaísmo inclui revolução e reação em sua essência. Se isto for assim, e além disso, se considerarmos, como deixei claro antes, que o Nadaísmo não é essencialmente uma escola ou movimento literário, então a minha exigência de ação polêmica não é válida, uma vez que não há direito de pedir ao Nadaísmo a responsabilidade de monitorar o bom estado da literatura na Colômbia. É por isso que o Nadaísmo é o que é quando está contra si mesmo, quando o ser deixa de ser. Talvez por isso a avó de Jotamario disse uma vez ao poeta: Se o Nadaísmo fosse uma coisa boa, já o teriam inventado na minha época.

Agora vamos para a entrevista. [FM]

FM | Quais são as perguntas e quais as respostas encontradas pelo Nadaísmo em relação aos problemas enfrentados pela sociedade colombiana na década de 1950?

AR | A questão capital do Nadaísmo era e é: *por quê?* Por que a Colômbia é tão especial no cultivo de uma violência que não tem paralelo na América Latina? E essa questão não encontrou resposta, ainda hoje, pois o Nadaísmo, como fato histórico, é uma resposta violenta a esta questão, que emaranha todos os fios, e assim ninguém consegue sair do labirinto. Porém, paradoxalmente, o Nadaísmo foi uma purificação literária para o país, ajudou a dar o golpe final nos ruminantes do modernismo, no romantismo mortuário, nos celestiais de pedra do verso puro e vulgar, na inteligência conformista. No entanto, o movimento Nadaísmo não foi necessariamente um fato literário, é antes um movimento social. E se quisermos analisá-lo como grupo é necessário combinar história e filosofia, porque o seu confronto com o aparato cultural colombiano é mais filosófico e vital do que literário.

FM | Em seu Primeiro Manifesto, o Nadaísmo é definido como *uma revolução na forma e no conteúdo da ordem espiritual predominante na Colômbia*. O que poderia ser afirmado hoje em relação à ordem estética?

AR | Aqui está um dos pontos básicos de interpretação e análise do Nadaísmo. Repito o que disse na pergunta anterior, o Nadaísmo não foi um movimento literário ou artístico em si, como o foram as vanguardas em outras partes da América Latina. Não existe um programa literário nadaísta. Há sim um desejo de ruptura, mas cada poeta ou escritor pode trilhar o caminho que achar que lhe corresponde. A única coisa que une os nadaístas é o humor. Em uma resenha recente do meu livro *Antología del Nadaísmo*, publicado no suplemento *Babelia*, de *El País* (Madri), o crítico Edgardo Dobry diz: *Ao contrário de outros ismos americanos*

que pouco foram além do seu ato fundador, o trabalho dos Nadaístas brilha hoje com gozosa intensidade. Pelo humor rico e sutil que o anima; por essa capacidade de tornar a linguagem dócil e pela sua fixação, ao mesmo tempo afiada e despojada de toda solenidade. Uma atitude que parece não ter tido descendentes, nem no seu país nem em todo o domínio da língua.

A crítica poética colombiana em geral, que com algumas exceções é muito superficial, repetitiva e maliciosa, decidiu fazer dos nadaístas um grupo compacto, no qual se destaca apenas um poeta: Jaime Jaramillo Escobar. Que, por sinal, é um grande poeta. Este é um tremendo erro de análise e visão. Um erro que se baseia na manipulação da crítica baseada em interesses particulares para desenhar à vontade uma história da poesia colombiana. E o pior é que os jovens poetas engoliram a história, e não frequentam os livros, as fontes. Os poetas nadaístas, como pode ser visto claramente em minha *Antología del Nadaísmo*, têm estéticas e direções poéticas completamente particulares, e compará-las é ridículo. Os críticos estadunidenses fizeram isso com os beatniks? Não, porque a crítica literária nos Estados Unidos é independente de grupos literários, de promoções poéticas estabelecidas ou emergentes. O Nadaísmo, como os críticos estão fazendo agora na Europa e nos Estados Unidos, deve ser visto como poetas isolados, cada um representando uma estética particular.

FM | Poderias expandir mais este tópico?

AR | Sim, deixe-me terminar com a ideia anterior. Algo que os críticos colombianos, que são antes comentaristas de poesia, não refletiram é que se se tratasse de estética, muitos poetas que não o eram e que começaram a escrever nos anos 1960 teriam que ser incluídos como nadaístas. Veja o caso de Juan Manuel Roca, Elkin Restrepo, Juan Gustavo Cobo Borda, María Mercedes Carranza, poetas cuja estética coincide com alguns dos poetas nadaístas. E em termos de posição vital, hoje escritores como Fernando Vallejo ou Harold Alvarado Tenorio, que não são simpatizantes deste movimento, demonstram que seguem o primeiro caminho do Nadaísmo. Um caso interessante é o de Mario Rivero, que se tornou conhecido na Colômbia graças ao Nadaísmo, e foi um dos poetas incluídos por Gonzalo Arango na primeira antologia nadaísta, *Trece poetas nadaístas* (1963).

Agora, outra coisa que deve ser refutada é a crença popular de que os nadaístas foram rejeitados pelos poetas que os precederam. Os poetas agrupados em torno da revista *Mito* deram muita atenção aos nadaístas, principalmente Jorge Gaitán Durán. Da mesma forma, Fernando Arbeláez, Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara e Rogelio Echavarría viram com grande apreço a obra de alguns dos poetas nadaístas.

FM | Mas se pensarmos como poetas isolados, é possível tratar aqui das contribuições estéticas para a poesia colombiana?

AR | Sim, e isso é muito importante. Em algumas tentativas de história da poesia colombiana, Mario Rivero é apontado como o poeta urbano por excelência. Isto deve ser visto de um ângulo mais crítico. Em primeiro lugar, Rogelio Echavarría já é um talentoso poeta urbano quando Rivero começa a publicar seus poemas. Se analisarmos a obra de Gonzalo Arango e Eduardo Escobar, surgida na época de Rivero, vemos uma grande relação estética entre todos eles. Praticamente seguem o mesmo caminho de uma poesia que busca no simples, no cotidiano, a face do ser cotidiano, com suas cargas emocionais e sentimentais. Mas Amilkar Osorio, Jaime Espinel e Alberto Escobar diferem substancialmente deles, e lançam-se com uma poesia que preludia o neobarroco atual. Jaime Jaramillo, com seus poemas em versículos, combina uma obra poética onde o popular colombiano se confunde com o sotaque bíblico lautremoniano de poetas como Supervielle, Claudel ou Michaux, entre outros. E nem todos os nadaístas são poetas surrealistas, talvez Jotamario, Darío Lemos e eu sejamos os mais próximos desta filiação literária. Jotamario é um poeta coloquial, conversador, com poemas próximos aos de alguns beatniks ou à primeira boa poesia de Cardenal. E, no fundo, uma devoção à experimentação vanguardista de Huidobro ou à prédica de Paz.

FM | Como os membros do Nadaísmo se relacionaram com os demais movimentos que se destacaram na década de 1960 em nosso continente?

AR | O Nadaísmo teve uma influência decisiva em outros movimentos latino-americanos, como El Techo de la Ballena na Venezuela, os Tzántzicos no Equador, os porta-bandeiras de Los Huevos del Plata no Uruguai etc. Este papel tutelar também foi negado ao Nadaísmo na Colômbia. Deves compreender, Floriano, que a geração que sucede ao Nadaísmo, liderada desde Bogotá por Darío Jaramillo, María Mercedes Carranza e Cobo Borda, poetas que muito se beneficiaram da rebelião do Nadaísmo, tem um propósito comum que é desbancar o Nadaísmo de sua posição na literatura colombiana como movimento de ruptura. São lutas que têm mais a ver com a política literária colombiana do que com a abertura de novos caminhos estéticos. Digo isso porque esses poetas não diferem muito dos poetas nadaístas que os precederam. A única diferença é que sua posição literária é mais conservadora, mais apegada à tradição colombiana, mas a uma tradição que se encarregam de desenhar ao seu gosto, como o livro *La tradición de la pobreza* (1980), de Cobo Borda.

FM | São ambientes e posturas prejudiciais que infelizmente não se restringem à Colômbia. É incrível quanto tempo alguém gasta em sua vida como pesquisador consciente, em sua vida como um intelectual honesto, para fazer correções de erros intencionais na história de nossas literaturas. Nesse sentido, é

importante a presença do teu livro, assim como teus esclarecimentos através de ensaios, artigos, entrevistas. Imagino que outros nadaístas vivos também rejeitem publicamente essas coisas. É assim mesmo?

AR | Não, apenas a nível privado. Infelizmente, a única pessoa que refletiu criticamente sobre isso sou eu. Os nadaístas prestam pouca atenção a este acontecimento porque estão imersos em seu próprio trabalho e quando olham em volta não conseguem decifrar, ou não têm interesse em fazê-lo, os códigos de análise e interpretação da literatura colombiana, e menos ainda da literatura latino-americana. Lembre que nenhum deles tinha ensino superior universitário, produto de estar na rua, na aventura dos livros que chegaram à província colombiana. Isto não é nada negativo, pelo contrário, dá-lhes grande facilidade no trabalho poético, mas não privilegia a análise rigorosa. Em uma entrevista recente, o poeta Jaime Jaramillo Escobar, que certamente está cansado de ser colocado como o único poeta de valor no Nadaísmo, disse ao entrevistador que não se arrependia dos seus anos no Nadaísmo e que ainda era um nadaísta. Esta resposta pode muito bem indicar que, dado o reconhecimento que tem sido dado ao seu trabalho, muitos gostariam que ele renunciasse ao Nadaísmo.

FM | Esquecemos alguma coisa, em teu caso particular como poeta e escritor?

AR | Posso dizer que sou um homem mais de fora do que de dentro da Colômbia. Saí do país com praticamente 23 anos e nunca mais voltei a morar lá. Minha participação ativa no Nadaísmo durou apenas alguns anos, os da minha adolescência e início da juventude. Quase todo o meu trabalho foi escrito no exterior. Sinto-me bastante independente, esteticamente, de muitos elementos da poesia colombiana. E embora tenha um grande respeito pelos poetas colombianos, alguns deles meus queridos amigos, não me sinto um grande devedor à tradição poética colombiana, ou pelo menos não mais do que sentiria à tradição poética americana ou europeia.

Celebração da memória

ÚLTIMAS PISTAS

Surrealistas americanos foram à Europa por motivos distintos daqueles que trouxeram surrealistas europeus à América. Deslocaram-se em busca de diálogo, o que resultou em adesão ao movimento e, de regresso ao continente americano, aqui o difundiram e, em alguns casos, o reproduziram na forma de grupos, manifestos, revistas, exposições. Por sua vez, salvo algumas exceções, surrealistas europeus buscaram refúgio da Segunda Guerra Mundial na América. Ao aportarem no que para eles se revelou como um mundo mágico, se aventuraram em seu passado mítico, esquecendo por instantes as sociedades contemporâneas em que viviam. Alguns, como no caso de Breton, sequer tiveram o cuidado de aprender o idioma local, quer fosse o inglês ou o espanhol. Dentre os que vieram primeiramente dois deles constituem casos à parte. Benjamin Péret chega ao Brasil em 1929. A residência prolongada e por duas vezes neste país, intercalada por um período no México, o levou a aprender espanhol e português. O outro é Antonin Artaud. Quando este veio ao México, em 1936, já não era considerado surrealista por seus pares. Artaud, aliás, representa um dos aspectos intrigantes do Surrealismo na Europa, a proliferação de nomes que se afastaram ou foram afastados do grupo com o passar do tempo. A lista inclui, dentre outros, Jacques Prévert, Tristan Tzara, Malcolm de Chazal, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dalí e Philippe Soupault, todos eles poetas e artistas de vultosa expressão, tema que merece estudo à parte.

Carlos M. Luis, poeta e crítico de arte cubano, residente nos Estados Unidos, em uma série de ensaios que publicou na *Agulha Revista de Cultura* sob o título de “Os surrealistas na América”, observa que foram três as razões que levaram André Breton ao México, em 1938: *a primeira de ordem econômica, a segunda por seu afã de estabelecer contato com Leon Trotsky, e a terceira porque sempre viu o México como terra de eleição*.³²⁰ Evidente que essa terra de eleição se delineou melhor graças aos relatos de Artaud acerca de sua visita à região dos Tarahumaras, na serra de Chihuahua. Breton prolongou sua residência na América até 1946, tendo vivido no México e nos Estados Unidos, e visitado Martinica, Haiti e República Dominicana. Sua grande descoberta na poesia foi Aimé Césaire, que ele leu através da revista *Tropiques*, dirigida por este poeta. Em geral, as atenções de Breton estiveram quase sempre voltadas para dois temas: as artes plásticas e o passado índio ou selvagem da região. Este duplo interesse tinha por trás um curioso motivo: seu monoglotismo, que resultou em predomínio na difusão e universalização das artes plásticas.

³²⁰ Carlos M. Luis, “Los surrealistas en la América” – parte I. *Agulha Revista de Cultura* # 67. Fortaleza/São Paulo, janeiro/fevereiro de 2009.

Os surrealistas europeus reunidos nos Estados Unidos dialogavam plasticamente entre si, em um ambiente que foi enormemente favorecido pela presença de Peggy Guggenheim, sobretudo a partir de 1942, quando ela abre a galeria Art of this Century em Nova York. Também a presença do artista Wolfgang Paalen no México é decisiva, sendo graças a ele e ao peruano César Moro que se inaugura, em 1940, na capital mexicana, a Exposição Internacional do Surrealismo. Dois outros nomes desempenharam papel fundamental neste momento: Charles-Henri Ford e Nicolás Calas, este último também um europeu que passa a viver nos Estados Unidos e ali ajuda a divulgar o Surrealismo, através de revistas como *New Directions* e *View*. Os próprios surrealistas europeus que então buscaram refúgio na América eram, em grande parte, artistas plásticos, de maneira que praticamente restringiu-se ao campo dessas artes o diálogo entre eles e americanos. Em entrevista dada a Jean Duché, diz Breton acreditar que tenha 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.*³²¹ É curioso que mencione, por último, os dois integrantes do grupo Mandrágora, cuja atuação mais destacada se deu na poesia e não propriamente através de suas colagens. Porém importa aqui referir que a barreira linguística operou no sentido de tornar majoritária a presença das artes plásticas na difusão do Surrealismo na América, inclusive com a aproximação de artistas americanos que começavam a se organizar em torno de uma nova tendência, o abstracionismo expressionista.

Em grande parte, o monoglotismo de Breton tratou de isolar os surrealistas europeus em uma espécie de gueto, o que ia de encontro a tudo quanto eles defendiam na Europa. É igualmente curioso observar que o Surrealismo despertou sempre muito pouco interesse da parte de poetas no México e nos Estados Unidos, onde houve sempre um predomínio de adeptos do movimento no campo das artes plásticas. A inexistência de diálogo gerou este silêncio poético. Mesmo considerando um caso atípico como o do mexicano Octavio Paz, ou as afinidades com o Surrealismo demonstradas através da obra de estadunidenses como Frank O'Hara, Philip Lamantia e Ted Joans – os dois últimos já ligados à Geração Beat. Octavio Paz, como já vimos anteriormente, se insere no rol de americanos que foram à Europa e ali se aproximaram do grupo surrealista.

Contudo, o continente não se esgota nos aspectos referidos, menos ainda a aventura do Surrealismo se restringe à presença de europeus nessas instâncias. Os deslizamentos verificados na identificação de corpos – pulsantes ou cristalizados –, em uma matéria *queimante* como esta, são de ordem variada, com destaque para o exagero na argumentação, favorável ou contrária. A rigor, não se dispõe ainda de

³²¹ “André Breton”, entrevista concedida a Juan Duché. *Le Littéraire*, 05/10/1946.

uma bibliografia consistente que observe o continente em sua totalidade ou que estime valores próprios do Surrealismo na América. Esta foi a situação que encontrei, em 2004, quando publiquei a primeira antologia do Surrealismo a reunir poetas de todo o continente, o que significa considerar textos e autores em torno de quatro idiomas: espanhol, francês, inglês e português. Tal situação se repetia, em 2008, quando este trabalho foi consideravelmente ampliado, em volume e circulação.³²²

Há, no entanto, dois estudiosos merecedores de uma leitura mais atenciosa, pela abrangência de seus esforços de compreensão do tema e o alcance de suas observações. Refiro-me a Carlos Martín (Colômbia, 1914-2008) e Stefan Baciú (Romênia, 1918-1993). O primeiro é autor do volume mais completo sobre Surrealismo na América Hispânica. O segundo, publicou uma antologia (1974), seguida de uma coletânea de artigos (1979). Embora os dois livros do romeno indiquem em seus títulos que cuidam da América Latina, se inscrevem na mesma faixa geográfica de observação do colombiano, ou seja, os países hispano-americanos.

Carlos Martín faz, em seu livro, *Hispanoamérica: mito y Surrealismo*, uma formulação quando menos arriscada, como tentativa de compreender o grau de influência do Surrealismo em nosso continente. Diz ele:

*Dois transcendentais acontecimentos do Velho Mundo ocidental são o Descobrimento da América, pelo qual se consegue estabelecer a integridade da terra que habitamos e, posteriormente, o Surrealismo, que tenta descobrir e expressar o homem integral, limitado até então pela tradição, a razão e a lógica que estruturam a cultura ocidental.*³²³

Descoberta e redescoberta, por assim dizer, como os dois pontos essenciais de fundamento da cultura americana. A mestiçagem atuando, nos dois casos, como componente decisivo em todas as conquistas internas, com suas inseparáveis contradições, evidenciando o caráter fundacional e singular com que o Surrealismo se enraizou na América, identificando postulados e procedimentos da matriz europeia com a vastidão cosmogônica do Novo Mundo. Porém mesmo considerando a intensidade desse diálogo, o que levou o cubano Alejo Carpentier (1904-1980) a declarar como majoritária a influência do Surrealismo na poesia hispano-americana, há que tomar cuidado para não carregar nas tintas,

³²² Floriano Martins, *Un nuevo continente. Antología del Surrealismo en la poesía de nuestra América*. Uma primeira edição, publicada na Costa Rica (San José: Ediciones Andromeda, 2004, 328 pgs.), inclui 30 poetas. Posteriormente surge uma edição ampliada (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008, 670 pgs.), incluindo 50 poetas.

³²³ Carlos Martín, *Hispanoamérica: mito y Surrealismo*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986. Todas as citações aqui reproduzidas pertencem a este mesmo livro.

surrealizando o continente. Um reflexo negativo disso é o entendimento – quase sempre equívoco – que se tem acerca de precursores do Surrealismo na América. O romeno Stefan Baciu, por exemplo, impôs uma lista que foi, parcialmente, validada por Octavio Paz, com os seguintes nomes: José Juan Tablada, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre, Oliverio Girondo e Vicente Huidobro. Já voltaremos ao tema.

Ao comentar a antologia de Stefan Baciu, o mexicano Octavio Paz enreda-se em suas próprias palavras, afirmando que uma atitude verdadeiramente surrealista não pode se confundir com afinidades momentâneas, em seguida destacando a inexistência de grupos surrealistas em alguns países e a filiação individual de poetas ao movimento. Ao mesmo tempo em que se reporta à colaboração momentânea de Vicente Huidobro e Gonzalo Rojas ao grupo chileno Mandrágora, descarta qualquer perspectiva surrealista em nomes como Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia e Pablo Neruda. Ao dizer do Surrealismo que “foi uma atitude vital, total – ética e estética – que se expressou na ação e na participação”,³²⁴ desperta a dúvida sobre quais distinções tenha encontrado entre Neruda e Huidobro, considerando os inúmeros ataques deste último ao Surrealismo. Paz esquece que a *atitude realmente surrealista* em muitos casos, o seu inclusive, foi momentânea na biografia de poetas e artistas. Esquece ainda que a atitude impositiva de André Breton tratou sempre de determinar permanência ou exclusão de poetas e artistas no movimento. Este caráter impositivo foi reproduzido por Stefan Baciu, criando regras autoritárias e excludentes de identificação do Surrealismo na América.

Apontar precursores do Surrealismo no continente americano tem sido uma tarefa delicada, como de resto quase todas as apreciações acerca do movimento. A rigor, não há uma genealogia própria, que corresponda ao Surrealismo, que o prefigure e seja, por tal razão, reconhecida. Talvez o mais correto seja identificar Lautréamont (1846-1870) como único personagem a representar tal papel, e não apenas pelo fato do mesmo ter sido universalizado em tal condição pelo movimento francês, mas antes por haver sido compreendido, já em 1920, como o grande rompedor, subversivo no mais amplo sentido do termo, aquele em quem, segundo Carlos Martín, *escritura e mundo em erupção se identificam na conta rendida dos sonhos, com a associação imprevista, com o acaso objetivo, com a magia, com a alucinação.*

³²⁴ Octavio Paz, “Sobre el Surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías”. Revista *Plural* # 35. México, agosto de 1974. Curioso é remeter o leitor ao livro *Las peras del olmo* (México: UNAM, 1957), em que Octavio Paz observa a naturalidade com que sua geração voltou *os olhos para certos poetas de nossa língua tocados pelo surrealismo e que encarnavam com brilho sem igual estas tendências: Cernuda, Aleixandre, Neruda, Larrea, Prados, Lorca, Altolaguirre*, concluindo: *Creio que eles influenciaram mais profundamente nossa geração do que os Contemporâneos.*

Esta foi, por exemplo, a leitura que fez de Lautréamont o guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974):

*Para os que começávamos a escrever em 1920, os Cantos de Maldoror nos espremeram a alma, transtornaram sentimentos e conceitos. Em nossos ouvidos acostumados à ópera, ao hino, à ode, surgia a voz do absoluto rebelde, do anjo que rompe suas correntes, do que arranca as próprias entranhas para dar em um mundo de falsidade a verdadeira imagem do mal, imagem que ele arrancou de sua solidão de homem perseguido, incompreendido, providente e lúcido. O poema não era, portanto, o canto rimadinho dos poetas conformistas. Um poema como este, golpeava, derrubava mundos, abria comportas na raiva contida de uma juventude enganada que não mais queria sê-lo. Imitá-lo, impossível. Segui-lo, menos. O que cabia era untar-se com este sofrimento humano, excessivamente humano como pedia Nietzsche, para endurecer a epiderme, ainda enferma de romantismo e modernismo.*³²⁵

Segundo Asturias, foi graças à leitura de Lautréamont que ele saltou do poema para o romance. E não somente ele: *Há um clarão ducassiano nas páginas dos romances que são escritos após 1920.* Não está demais recordar aqui, como o faz Juan-Eduardo Cirlot, que no estilo daquele que sempre foi considerado o primeiro e mais legítimo dos precursores do Surrealismo, o fator expressivo desceu até os mínimos movimentos da sensibilidade, que se traduzem na visão do mundo, na adjetivação livre, nas associações de ideias etc.³²⁶ Lautréamont, nascido no Uruguai e tendo ali vivido apenas até os 13 anos de idade, encarna a coincidência possível entre América e Europa, como legítimo anunciador do Surrealismo. A partir daí, retomando a insistência de Stefan Baciú – aceita por outros estudiosos – em torno de uma linhagem surrealista na América, me parece clara a inexistência de pontos em comum entre Surrealismo e as ideias defendidas por Tablada, Gironde, Huidobro, Ramos Sucre e Eguren. Quando muito, é possível falar em alguns elementos coincidentes, porém não muitos, e não em todos estes poetas.

A escritura automática foi, por muitos, convertida em objeto de toda ordem de ataque contra o Surrealismo, deslocando seu papel fundamental de rompimento de diques para o da sistematização de um delírio permanente. Huidobro soube como poucos utilizar este argumento em seu declarado repúdio ao Surrealismo. Evidente que este aspecto não lhe reduz a importância como grande poeta, nem apaga suas relações diretas com Apollinaire e a revista *Nord-*

³²⁵ Miguel Ángel Asturias, *El Nacional*. Caracas, 17/09/1970. A data referida por Asturias coincide com a publicação de *Os Cantos de Maldoror* por La Sirène (Paris, 1920), edição que contou com os auspícios de Blaise Cendrars e trazia prefácio de Remy de Gourmont. Neste mesmo ano também se registra em Paris a edição de *Poesias* (Édit. Au Sans Pareil), com prefácio de Philippe Soupault.

³²⁶ Juan-Eduardo Cirlot. Ob. Cit.

Sud. O chileno integra uma das gerações mais ricas na lírica hispano-americana, composta – e isto apenas em seu país – por nomes como Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Humberto Díaz-Casanueva e Rosamel del Valle. Em todos eles, porém não em Huidobro, é possível encontrar vínculos com algumas características do Surrealismo. Suas relações foram mais de acordo com Dadaísmo, Futurismo e Cubismo, porém sem esquecer que ele acabou por criar seu próprio movimento – o *Creacionismo* –, de onde combateu todas as demais tendências da época. Stefan Baciú, ao situá-lo como um dos precursores do Surrealismo, observa:

Por razões ideológicas Huidobro combateu o Surrealismo e, ao mesmo tempo, foi combatido pelos surrealistas. A este respeito, cabe mencionar a polêmica com os surrealistas peruanos que culminou no folheto El obispo embotellado, em que era atacado com veemência. Por um lado, essa atitude se explica devido ao desejo de liderança de Huidobro e, por outro, devido à ortodoxia surrealista do grupo reunido ao redor de César Moro.³²⁷

O peruano César Moro integrou o grupo parisiense, dele posteriormente se afastando exatamente por discordar de algumas atitudes ortodoxas de Breton. Tampouco houve grupo surrealista no Peru. Na primeira metade do século XX existiram apenas dois grupos surrealistas, definidos como tal, em todo o continente americano: Mandrágora (Chile) e Refus Global (Canadá). Em larga escala a presença do Surrealismo se definiu pela filiação individual ou por uma adesão singular, tanto ética quanto estética, sem que isto implicasse em formação de grupo.

Ao contrário de Stefan Baciú, que tinha verdadeira obsessão por criar uma linhagem surrealista na América, o colombiano Carlos Martín desenvolveu uma consistente tese sobre o que chamou de *vocação de universalismo do Novo Mundo, sustentada com razões de ordem histórica, geográfica, sociológica e estética que se fundamenta e resume na mestiçagem étnica e espiritual – ou cultural –, encarnada na pessoa e na obra de Rubén Darío*. A partir dessa vocação vai traçando as coordenadas reais, em nada caprichosas, que alimentam uma alquimia possível entre individualismo e universalismo, entre velho e novo mundo, ou seja, entre Surrealismo e América. Ele próprio esclarece:

³²⁷ Stefan Baciú. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974. Utilizo uma edição posterior: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. Em uma carta de Jorge Cáceres a Enrique Gómez-Correa, datada de 27/04/1948, quando então Cáceres estava em Paris, há um comentário a respeito de Huidobro: *Breton me disse que nunca havia sido seu amigo e todos os surrealistas o repudiam*, e mais à frente observa: *Huidobro está enterrado com todas as suas histórias*. Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas*, obra completa organizada por Luis G. de Mussy. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.

A América Latina e o Surrealismo são frutos extremos da civilização ocidental, manifestações de superação e descoberta, com irrefreável tendência à universalidade e à transferência ou solução de continuidade entre um mundo antigo e um mundo novo. Tanto em uma como no outro, por estarem entranhados no passado e no porvir da espécie, sua constituição se encontra determinada por um complexo de circunstâncias de lugar e de tempo. Nasceram de raízes europeias e americanas, individualistas e coletivas – Nerval e Lautréamont – e são alimentadas com seivas da Revolução Francesa e do Romantismo.

Este é um argumento que nos leva a compreender toda gratuidade da leitura de Stefan Baciú, com seus estratos viciados, categorias subordinadas ao modelo europeu, tratando de entender o Surrealismo americano unicamente como segmento do movimento francês. Não é por outra razão que impõe a repetição de uma linhagem, fingindo a condição de precursores em alguns poetas hispano-americanos. Sua insistência no que diz respeito a Huidobro foi ainda mais agravada no tocante a Gironde, Eguren, Tablada e Ramos Sucre – todos eles ligados à vanguarda, com obra de indiscutível e decisivo papel na fundação de uma tradição lírica tão rica quanto a hispano-americana, no entanto sem pontos de contato, direta ou indiretamente com o Surrealismo, suficientes para inseri-los como seus precursores. Octavio Paz pondera em defesa de Eguren e Ramos Sucre, com o seguinte argumento:

*Em Eguren, o grande simbolista peruano, sim, há certo onirismo, que é uma prefiguração do Surrealismo. Outro tanto sucede com Ramos Sucre. O resgate do esquecido Ramos Sucre é outro dos acertos de Baciú.*³²⁸

Estou de acordo com José Carlos Mariátegui ao dizer que Eguren é um caso isolado na lírica peruana, ao mesmo tempo em que sua linhagem é a mesma de poetas como o colombiano José Asunción Silva e o uruguaio Julio Herrera y Reissig. Ao invés do *certo onirismo* referido por Paz, o que se poderia localizar na poética de Eguren é um traço do maravilhoso. No entanto, ao contrário do que se verifica em poetas surrealistas, como Maurice Blanchard, Georges Schehadé ou Malcolm de Chazal, o maravilhoso no peruano não é uma afirmação da realidade, mas sim uma busca de evasão de seu próprio tempo. Mesmo o considerando um poeta simbolista, é preciso destacar a extrema e fascinante singularidade de seu simbolismo, repleto de arcaísmos surpreendentes, ambiente gótico e musicalidade encantatória. Por sua vez, o venezuelano José Antonio Ramos Sucre é outro desses raros poetas que rejeitam qualquer tentativa de classificação. Como recorda José Ramón Medina, a singularidade deste enorme poeta *reside na*

³²⁸ Octavio Paz. “Sobre el Surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías”. Ob. Cit.

natureza especial de sua escritura e no esforço de quem fez de sua poesia a expressão mais acabada de uma transparente e profunda desolação interior.³²⁹ Aproximar este poeta do Surrealismo é atestar um duplo desconhecimento de causa. Mais do que qualquer outro crítico, Ludovico Silva chama a atenção para características, na poética de Ramos Sucre, que são exatamente opostas ao Surrealismo:

Sua poesia é de uma lucidez quase cruel; os períodos ondulantes de sua prosa se movem governados por um cálculo prosódico muito rigoroso; seus adjetivos tendem a uma precisão quase matemática [...] Com tudo isto Ramos Sucre constrói um universo mágico, tecido de mistério e esplendor noturno, composto de vocábulos jamais diretos, que tilintam no fundo de sua prosa cantada como joias na escuridão. É um poeta hermético, no sentido ritual e ocultista do termo, não o é no sentido histórico-literário do vocábulo, pois sua poesia está composta de uma prosa diáfana, cristalina, de claros períodos e vocabulário relativamente simples. [...] É, em todo caso, um grande mago poético. O antigo parentesco entre poesia e magia revive nele e se atualiza com grandeza.³³⁰

Em geral, até se pode vislumbrar alguma conexão com o Surrealismo naqueles poetas que atuam em um ambiente simbolista e hermético, porém não com a arrogância frívola de Stefan Baciú ou com essa enganosa indolência com que Octavio Paz acata os claros equívocos do crítico romeno.

Diante da poesia de Paz, percebe-se que foi tocada pelo Surrealismo muito mais do que apenas tangencialmente. Ele próprio, em seu notável ensaio sobre André Breton, recorda que a leitura do capítulo V do livro *O amor louco*, ao lado de *O casamento do Céu e do Inferno*, de William Blake, lhe abriu as portas da poesia moderna.³³¹ É bem verdade que Paz sempre tomou cuidado de manter uma relação ambígua com o Surrealismo, porém ao final de sua vida, quando preparou o volume de suas *Obras Completas* dedicado à poesia, tanto no preâmbulo quanto nos comentários acerca de cada um de seus livros, não menciona uma única vez a palavra Surrealismo, nem que tenha conhecido Breton ou Péret, ou mesmo tido um livro seu traduzido por este último, assim apagando em definitivo todas as pistas de seus débitos e afinidades surrealistas. Paz, portanto, foi um dos protagonistas da imensa barafunda que caracteriza o Surrealismo na América, marcada por rejeições e oportunismos, quase sempre ao sabor das circunstâncias, quando não cristalizada pelo dogmatismo de alguns discípulos que ainda hoje –

³²⁹ José Ramón Medina. Prólogo à *Obra Completa* de José Antonio Ramos Sucre. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

³³⁰ Ludovico Silva, “Ramos Sucre y nosotros”. *Revista Nacional de Cultura* # 219. Caracas, março-abril de 1975.

³³¹ Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el Surrealismo)*. México: Editorial Fundamentos, 1974.

quando surgem e ressurgem grupos em uma parte ou outra do continente – teimam em ser mais reais que toda a realeza.

As duas faces desta mesma e intrigante moeda tanto se empenharam em seus abusos que deixaram escapar dois riquíssimos componentes estéticos do Surrealismo na América: a música e a narrativa. O jazz com seu ambiente de improvisação é uma fonte valiosa de diálogo com a escritura automática e impregnou a poesia de novas modulações rítmicas e imagens com um profundo sentido de liberdade. A narrativa abriu caminho para uma multiplicidade de explorações verbais em um ambiente distinto da poesia. Evidente que para aceitá-lo há que libertar-se de uma visão cristalizada do Surrealismo. A crítica que este fazia ao romance realista acabou sendo interpretada como uma rejeição à narrativa em si. Na América, sobretudo a partir do impacto provocado pela leitura de Lautréamont, o romance tomou um caminho completamente distinto da linha realista, basta pensarmos naqueles autores ligados ao realismo fantástico, mesmo considerando a parcela de confusão no tocante à identificação entre esta nova manifestação da narrativa e o Surrealismo. Verifica-se aí o mesmo existente em muitos casos tanto na poesia quanto nas artes plásticas, ou seja, a relutância por parte de escritores e artistas americanos em aceitar como determinante em sua obra a influência do Surrealismo, tomados que estavam de certa necessidade de apresentarem-se como o criador supremo de uma nova poética.

Vale lembrar, concordando com Carlos Martín:

O romance atual, em oposição ao realismo do romance anterior, poderia ser chamado de antirrealista, porém o que nele atua é uma ampliação do conceito de realidade, uma superação do realismo e do naturalismo. Implica um novo modo de representação da realidade, a descoberta de mundos livres da causalidade consciente, com implicações oníricas, subconscientes, com associações e intuições que superam a ordem e a representação realista e conceitual do mundo.

Outro aspecto que cobra reflexão mais detida é a interferência do catolicismo, que aqui trato de particularizar nos casos cubano e brasileiro. Em Cuba, anos 1950, através do grupo em torno da revista *Orígenes*, poderia ter sido estabelecida boa conexão com o Surrealismo. Graças a José Rodríguez Feo (1920-1993) a revista publicou (em traduções suas) poemas de René Char e Paul Éluard, embora isto quando os dois já não faziam parte das simpatias de Breton. A este respeito, a autobiografia do artista brasileiro Cícero Dias (1907-2003), ao recordar os anos vividos em Paris, destaca o cenário final de dissidências em que o Surrealismo se via dividido em duas facções, de tal modo que quando Benjamin Péret marcava encontro com Breton antes tratava de confirmar que Éluard não estaria presente. O próprio Cícero Dias lamenta a forma violenta como o grupo

se dispersou: *Pura desunião tanto em suas ideias plásticas como políticas.*³³² Evidente que essas coisas são péssimas e ajudam unicamente a criar animosidades em relação ao Surrealismo em muitas partes.

Em Cuba, assim como no Brasil, o principal inimigo do Surrealismo foi o catolicismo, por razões distintas. José Lezama Lima (1910-1976) vislumbrou, naquilo que chamou de transcendentalismo, uma maneira de criar vanguarda própria, enquanto no Brasil a ordem católica simplesmente tratava de rejeitar toda experimentação que não fosse apenas formal. Em Cuba, inventar uma nova; no Brasil, não permitir a entrada do novo como uma contaminação do espírito. Quando Ismael Nery e Murilo Mendes afirmam suas ideias em torno do que chamaram de *essencialismo*, é um tipo de aprendizagem natural dentro de um ambiente pesado de catolicismo ortodoxo, algo como uma solução poética para elidir a pressão de personagens como Tristão de Athayde e Mario de Andrade, que sempre tutelaram as ideias por trás da criação literária, tratando de mantê-la dentro de seus parâmetros catequéticos. Sempre elegante em suas ponderações, ao defender o essencialismo, observa Murilo Mendes que essa doutrina *combate a desproporção: Não pode haver felicidade quando se nota desarmonia de ritmo entre a vida interior e a exterior, por isso será inútil uma filosofia que nos ensine justamente a controlar estas velocidades.*³³³

Murilo Mendes foi viver na Europa (Portugal e Itália), ali escreveu sobre Surrealismo, longe de casa nos deixou as melhores impressões acerca de suas afinidades estéticas. Poeta extraordinário no fervilhar de imagens, conexões, inquietudes, somando a isto seu convívio com cenários múltiplos, geográficos e estéticos, aí temos, nele, o exemplo talvez máximo na lírica brasileira de um poeta cosmopolita. Outro brasileiro, Raul Bopp (1898-1984), que criou uma escrita absolutamente mágica dentro da vastidão que é o mito amazônico, dizia que era impossível a palavra Surrealismo no Brasil, mesmo que fosse Surrealismo o que ele, Murilo Mendes e outros estivessem fazendo. Recordemos suas palavras: *O Surrealismo brasileiro está aí, livre, desgovernado, fundando sílabas novas, com uma frescura primitiva. É preciso apenas sensibilidade para senti-lo.*³³⁴ Quando pensamos que em Cuba o Surrealismo foi vetado por Lezama Lima, temos aí, mas somente aí, em plano exclusivamente doutrinário, uma íntima relação entre este excepcional poeta e o brasileiro Mario de Andrade. O que faltou em Cuba foi o sentido de irreverência de um Raul Bopp ou de um Murilo Mendes.

Não esqueçamos nunca que o século XX tornou possível uma palavra carregada de mistério – algo entre a rejeição, o preconceito, o inexplicável, o temível –: *Surrealismo*. Sua presença em um continente formado por colônias europeias ajuda a compreender as manifestações desse diálogo quase impossível

³³² Cícero Dias, *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

³³³ Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

³³⁴ Raul Bopp, “Coisas de idioma e folclore”, conferência. 1944.

com a Europa. Há muito se foram os Reis Católicos e ficamos sós, entre nós, e até hoje não descobrimos uma maneira de nos conhecermos ou reconhecermos. Inventamos um inimigo, porque o pobre de espírito é rico em inimizades. O imperialismo ianque, o capitalismo, o jogo da mídia... os recursos de formação da história dos povos no continente americano foram quase como a aceitação de uma *ortodoxia natural* alardeada como darwinismo. Um darwinismo sem Kafka, porque até aqui não nos livramos da figura tutelar do pai.

A paixão pela ausência de identificação talvez constitua a fábula americana. Somos o reino do que não somos. Como último recurso para passar despercebido e não como ingrediente de uma estratégia de poder. Aceitar impunemente que um único país se converta na identidade continental é algo patológico. Evidente que os Estados Unidos não são a América. Porém a tomaram para si de tal forma que nem mesmo os canadenses se importam com esse cenário fraudulento. Não há governos inocentes, porém sempre se cria uma plataforma de resistência à miséria latino-americana, na qual impressiona que nossa magnitude natural, existencial, cósmica, não possa ser assaltada por nenhum outro sistema de invasão ou reconhecimento de terra. Mas quem somos? Não experimentamos sequer o modelo europeu de uma unidade monetária, comercial. Não há América. Nunca houve. Como não há África ou Ásia. Mesmo comercialmente ou como estratégia diplomática. A América não existe. É um truque de Hollywood.

A presença do Surrealismo na América não está de todo configurada e aceita pela crítica, nem mesmo por poetas e artistas. Há ainda intensa dosagem de preconceito, irreflexão, desconhecimento e oportunismo. Inclusive certo messianismo que o orienta, especialmente no plano moral, em muitos casos serviu como obstáculo, impedindo assim uma aproximação vital entre as duas instâncias: Novo Mundo e Surrealismo. Evidente que a reforma integral de qualquer sociedade jamais poderia ser tarefa a se realizar unicamente por um movimento cultural. O poder transformador da poesia, por exemplo, não se verifica em um âmbito social senão como reflexo de uma experiência interior. Está bem que a moral no Surrealismo sempre exaltou a paixão e a mistificação, porém a liberação do inconsciente não fundamenta, em isolado, a revelação de um homem novo. Além disto, há que reconhecer as distinções, no plano social assim como no poético, em que respira o Surrealismo em um e outro continente, bem como se modifica, nos dois sítios, com o passar do tempo. Luís Buñuel disse certa vez que, diante do fato de que o Surrealismo essencialmente buscava transformar o mundo e mudar a vida, se olhássemos à nossa volta com sinceridade concluiríamos que resultou em um fracasso completo. Ao mesmo tempo, o espírito do Surrealismo marcou profundamente o século XX e ainda hoje o encontramos em diversas obras, como parte da realidade cultural que sublinha e contorna o cotidiano. Se não dispomos do que se possa identificar como uma nova concepção do mundo, isto em grande parte se verifica por não ter sabido o homem modificar a si mesmo. A realidade, que não se pode restringir unicamente

ao mundo visível, sempre poderá se recuperar do estado de descrédito em que se encontra. Seja como for, um pouco mais de Surrealismo não lhe causará dano algum.³³⁵

³³⁵ Justamente com este título: *Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad*, uma versão abreviada deste livro foi publicada no México (UACM, 2015), graças à gentil atenção de Eduardo Mosches.

Há uma noite lançada ao mar como se fosse uma estrela à procura de sua luz original. As ondas traçam o mapa de suas identificações fugazes. Uma imagem flamejante que talvez se refira a um tesouro sepultado em um extrato do universo. Cada viagem leva consigo um objeto distinto do acaso, a floração inesperada do convívio com o desconhecido. A representação do essencial conserva em seu íntimo o risco de não saber calcular a extensão do salto, a metafísica do abismo que está sempre um dia à frente de nossa compreensão. É preciso viajar a noite inteira, auscultando a fonte primordial dos fracassos, fazer a travessia de tudo que aparente a menor equivalência com o que nos leve ao mais inacessível conhecimento. Jung disse que a insatisfação permite o encontro com as portas ocultas sob a pele de todas as fronteiras. O mundo é generoso com quem não teme perder-se nele, com quem desce ao inconsciente para recolher a cartografia de sua própria existência. Por essa razão o continente – A América na qual acabamos de mergulhar – não é mais a lembrança de uma terra à vista ou alcançada, mas sim a mais íntima das viagens, com a geografia transcendente de suas imagens e sensações. Por isto este livro é a sagração dos sonhos de descoberta de todos os sonhos, o lugar onde nos perdemos em meio à safra copiosa dos símbolos. O mistério de superação do tempo e do espaço. Por isto pode ser lido como a evocação simultânea de forças opostas. E em nome do Surrealismo traçará cada fio de horizonte, enquanto dure a viagem.

Epílogo #1

R. LEONTINO FILHO *Aventuras da poesia no tempo: o inteiro continente revelado*

A poesia lavrada pela palavra alumiada do tempo traça a formosura do sonho nos vitrais reversos da beleza. Todo sonhar é começo de viagem – travessia do gozo nos confins da linguagem – insônia das promessas por cumprir.

A poesia assuntada pelo canto provisório do devaneio subverte o paladar da transcendência nas marés do desejo. Todo querer é ranhura de cânticos – passagem de afeto nas volutas da língua – correnteza das brevidades por soletrar.

A poesia trancafiada pela ressaca sedutora do disfarce escancara o improviso da oferenda nas reentrâncias da provisoriedade. Todo equilíbrio é recorte de fotografias – costura de perdas nos inchaços do verbo – rugas da posteridade por triturar.

A poesia encompridada pela miragem quixotesca da barganha vislumbra o movimento da graça nos endiabrados golpes da sorte. Toda treva é largura de dor – lida de excitações na silhueta da sujeição – ardis do pensamento por deslizar.

A poesia desarmada pela certeza enviesada da dúvida azucrino a durabilidade infalível da fé na fervura incandescente do medo. Toda fisionomia é nódoa de emoções – álbum de açoites no catálogo da estranheza – confidências do ser por libertar.

Poesia é continente. Universo caleidoscópico magnetizado e magnetizante que faz aflorar sonhos e desembaraçar realidades. Poesia é mundo. Vasto hemisfério inteiro em suas fragmentações, heterogeneidades e multiplicidades: sons, cores e cerimônias pictóricas balouçando na névoa da razão.

Poesia é continente, sim. Submersas verdades desempenhadas pela coragem de cumprir, em espraiado solo, prodigiosas identidades. Poesia é sonho. Genuína mutação à cata de assombros no frio lençol do real: estilhaços de eras na elíptica natureza dos rumores. A poesia, para o mínimo dizer, é a cósmica consciência do continente.

Vez a vez, com intenso capricho, os dizeres poéticos se entrelaçam, numa curva ou noutra. Feito assim um Novalis: *Estamos próximos do despertar, quando sonhamos que sonhamos*; ou bem colado a um C. Ronald: *O sonho é o acúmulo do que temos; / o sonho é antecedente do resultado. / A estrela não se tranca em si mesma para se mostrar. / Dou um salto e... pronto!* Com largueza de voo, lá adiante, as palavras transeuntes do sonhar atizam a memória de Floriano Martins: *A poesia é uma caravana cuja beleza é terrível e a agonia é uma joia calcinada*. Tão poucas coisas escondem-se da aventura poética: uma brisa, talvez; uma lua, quem sabe; um sol,

porventura, pudera; um continente, jamais: poesia, tirante as fronteiras, é o todo do tudo – mundo sem donos, alternâncias das rotas. Surge assim, um livro maximamente fundamental, esse, pensado, sonhado, vivido e ofertado por Floriano Martins, *Um Novo Continente – Poesia e Surrealismo na América*.

A obra de Floriano Martins é um sol poético a alumbrar mares de desejos e rios de sonhos. Uma curvatura da lua cravejada por filamentos de liberdade a cintilar na ossatura inebriante da criação. Um livro mutuamente interpenetrado por múltiplos lances de beleza: o tempo refinado da poesia, eis a travessia do ensaísta-poeta-artista determinado a entender as metamorfoseadas larguezas da poesia e do surrealismo em nosso continente.

Um Novo Continente traça e retrança o percurso clandestino da América tatuada pela força da mestiçagem – essa espécie de colagem de culturas a gerar perplexidade no fremente coração do tempo; a mestiçagem, irmã hipnotizante do maravilhoso traçado da poesia, povoa os horizontes cognitivos do humano como espécie de tecido de interações. Cada parte desse carnudo continente forma uma frondosa árvore com vastos galhos experimentalistas e subvertedores. Mestiçagem, no espaço da América, em caudalosas latitudes, coabita com fraturas, transgressões e estranhezas e, desse modo, extravasa os entrecos, os enredos e os modelos que entorpecem a viva transparência do real por meio da onírica clarividência das ações. Em resumidas palavras, a mestiçagem continental da América é o impulso vitalista que materializa o espaço de um povo.

Floriano Martins, em *Um Novo Continente*, move-se pela palavra suprema, lâmina unguada unanimemente pelo sentido das coisas e dos seres, entendimento que suscita novos sopros para um renovado tempo poético. A feitura tríplice da obra propicia ao leitor-viajante farto material de navegação: ensaios, enquetes/depoimentos e entrevistas constituem um todo desse *arquipélago* desafiador que é o continente prismático, caleidoscópico da América em sua total grandeza, tantas vezes mero rosto despercebidamente figurado. Certo, pois, está o autor ao asseverar: *A América ainda hoje é um precipício cujo fim se desconhece*. Sem titubeios, que tal embarcar, com mapa na mão e ciente das ondulações do tempo e do espaço, nesse livro de viagens que Floriano Martins tão intenso e inventivamente construiu com poesia e arte, prazer e saber? Ao livro, então.

Cada parte de *Um Novo Continente* é um regalo para o espírito livre de todas as amarras. O texto é uma concentração aguda e enérgica de conhecimento e devir poético. A palavra crivada de beleza perfila uma a uma as cartografias do gozo e os alvares do onírico: a sementeira das páginas desse atávico continente condensa o pleno sentido da poesia como bem comum e da liberdade como ambição irrefreável do homem. No primeiro portal do livro tem-se a esclarecedora e reluzente “Celebração da memória: Notas de acesso” – um raro, radiante e indispensável guia para se chegar fortalecido às terras da poesia, da mestiçagem, da invenção delirante do surrealismo e do tempo espaçado do amor. Essas notas, densa, minuciosa e profunda carta de navegação cuidadosamente tecida,

desenhada e elaborada por Floriano Martins, são uma espécie de senha que abre todos os portais do Continente.

A porta primeira, Diário de bordo, destrincha confusões, desfaz mistérios e ata as pontas das diferenças: um sem o outro é nada, um país é sempre a extensão de outra margem, terceira, quarta, quinta... paragens de universos assemelhados em suas alternadas alteridades. Uma voz delirante e vertiginosa move o acaso das estações e fecunda outras vozes de timbres diferentes: um cardume de sonhos é mais que uma reles realidade. Por isso mesmo, pelos desvãos do surrealismo, na amurada do silêncio, o poeta e ensaísta Floriano Martins prepara esse diário que se alberga na exata expressão da matéria explícita da memória: um continente é sempre uma galáxia de errâncias, candeeiro das contendidas.

Na confluência de vozes e nos encadeamentos de expressões arrojadas da necessária poesia, Floriano Martins, numa enfática visada crítica, munido por atraentes procedimentos de montagem artística e tocado pela insubmissa palavra que revela os aspectos, os dialetos, as escritas e o imaginário de todo um continente, ensaia, no esplendor do texto, a natureza surrealista do universo americano, e o faz com tal refinamento que cada trecho-capítulo dessa magnífica obra é uma avalanche de descobertas: uma cosmogonia poética do espanto e da clarividência metafórica desentranhada da íntima beleza continental. As primeiras visões, as visões do exílio e as visões da névoa se alargam e flutuam nas mais distintas e precisas situações da América Latina & Caribe, dos Estados Unidos e do Brasil, uma incomensurável tríade de estudos e rumores críticos, de afortunadas buscas e oceânicas pesquisas.

O perdurável surrealismo, típica névoa sem tempo prefixado, segue firme, abolindo falsas ilusões e ofertando outras formas de ver o mundo, por isso mesmo, apresenta-se como uma arte tão controversa e atemporal. Uma longa citação, apenas uma, desentranhada das páginas continentais de Floriano Martins bem norteia o que aqui se assevera: *A arte não é produto de um continuísmo e sim de uma ruptura. Essa ruptura está essencialmente ligada aos fragmentos da multiplicidade existencial apontada por ela mesma, não podendo descartar jamais o acidente, o imprevisível, o indeterminado, o lance de dados, o acaso objetivo, o súbito desencanto, o amor traído e demais picardias da essência humana. Não cabe discussão quanto à impossibilidade de haver progresso na criação artística. Vivemos em uma espécie de vaivém frenético, onde a cada momento corremos o risco de nos redescobrir como se jamais tivéssemos existido. Diante de tal prisma, o espírito do Surrealismo segue em frente, alheio às contaminações de triunfo e fracasso que amiúde determinam nosso tempo.* Agora, depois desse clarão, um salto, curto pulo, para o comentário seguinte.

A poesia surrealista se desdobra no tempo em *Um Novo Continente*. Desdobrado movimento que desconhece distâncias, desfigura preconceitos, devasta mediocridades, afasta hipocrisias, decepa rótulos, inaugura linhagens e lança suas bases, especialmente sua imprecisa estranheza criativa, seu deslumbramento aparelhado por choques de novas razões – costura fortuita de

alentadas reflexões – o surrealismo funda uma nova era e revela um jeito, também, novo, de dizer as coisas entressonhadas e rigorosamente importantes. Floriano Martins, habilmente poético e dotado de uma versatilidade ensaística, escreve com lúcida paciência e penetrante acuidade reflexiva a “Cartografia da inquietude” (o título é um achado, um tesouro e o que ele descortina é mais uma alentada viagem quebrantada de maravilhas): tantos labirintos incessantes povoados pelo conflito entre dois tempos, pelo convívio entre poetas surrealistas, abordando as restrições ao surrealismo e a sua conseqüente atualidade.

De pérola em pérola, novo achado: “Caravana de relâmpagos” (a formosura do nome remete igualmente para uma ilha de magnetizante beleza): de Lautréamont por Juan José Ceselli, Enrique Molina por Armando Romero, Juan Antonio Vasco por Rodolfo Alonso, Philip Lamantia por Neeli Cherkovski, Roberto Piva por Floriano Martins, entre outros estudos. Logo, em seguida, “A vida imaginária do surrealismo” e as brilhantes entrevistas – conversações substanciosas e substanciais sobre o fazer artístico em todo o continente. Por essa avenida de diálogos caminham pessoas e países tais como Enrique Gómez-Correa (Chile), Carlos M. Luis (Cuba), Manuel Mora Serrano (República Dominicana), Thomas Rain Crowe (Estados Unidos), Beatriz Hausner (Canadá), Ernest Pepin (Martinica) e Zuca Sardan (Brasil), entre outros. Imprescindíveis falas de ousadas visões. Cabe, aqui, um rápido registro. Floriano Martins, de há muito, estabeleceu um estreito vínculo com poetas, escritores e artistas latino-americanos; em mais de mil páginas publicadas estão registrados os elos fraternos da cultura – espécie de retrato falado de todo um continente ainda, infelizmente, pouco conhecido. Pode-se ler *Um Novo Continente – Poesia e Surrealismo na América* (2016) bem acompanhado pela Trilogia dos Afetos, composta por *Escritura Conquistada – Diálogos com poetas latino-americanos* (Brasil, 1998) e os dois volumes que compõem *Escritura Conquistada – Conversaciones con poetas de Latinoamérica* (Venezuela, 2009).

Já próximos do fim – começo de tudo – tem-se o terceiro capítulo: “Vanguarda clandestina”. Todo um continente descoberto, revelado a tempo de tudo saborear: um mundo constituído por singulares processos de identidades tão diferenciadas, todavia, irmanado por idêntico sopro de liberdade. Num átimo, a cultura, mutuamente nômade, apaga divisas, desentorta escudos, contorna estradas, reacende esperanças e pulveriza bandeiras. Mira-se no outro para melhor compreender a si mesmo: um continente é a extensão palpável de ajuntadas vontades, do contrário, pouco proveito tira-se dos encontros. O livro de Floriano Martins, na magnética vertigem da poesia, celebra a memória do tempo em horizontes de abundante plasticidade, é grandioso por todas as pistas, últimas e primeiras celebrações da memória. *Um Novo Continente*, sem favor algum, é uma obra ímpar, singular entre as singulares, fundamental entre as fundamentais, indispensável entre as indispensáveis, única entre as únicas, primeira entre as primeiras; um livro composto por muitos outros livros, um

cântico poético entre tantos cânticos, uma oferenda do tempo no sem limite do tempo.

Um breve, brevíssimo, derradeiro registro, para não perder a viagem: o monumental ensaio de Floriano Martins pode figurar, dada a luminosidade da escrita e a versatilidade poética, com tamanha importância e bem juntinho, em boa hora, a três magníficas preciosidades da escrita ensaísta nacional. Cada uma, a seu modo, trata com especial carinho a palavra, o verbo, o ser, o sonho, a poesia e as coisas do continente americano, são elas: *Aproximações estéticas do onírico* (1967) de Fausto Cunha, *A máscara e o enigma – A modernidade da representação à transgressão* (1986) de Bella Jozef, e *O continente submerso – Perfis e depoimentos de grandes escritores de Nuestra América* (1988) de Leo Gilson Ribeiro. Por fim, nessas coisas de poesia transportadas pelas representações do outro na vertente surrealista, melhor ser aprendiz, sempre que puder e desejar: do começo ao fim, tal como, acertada e provocantemente, registrou, com extrema perícia e honestidade Eduardo Peñuela Cañizal, em *Surrealismo: rupturas expressivas* (1986): *Afinal, não tive a pretensão de ir muito longe: fiz, na verdade, uma viagem de principiante e retorno sem ter chegado ao rrealismo [...] o que eu aprendi do surrealismo: uma expressão que se rompe e um conteúdo que se afasta dos sentidos impostos pelo hábito. Um Novo Continente* de Floriano Martins, por todos os ângulos da poesia lavrada, assuntada, trancafiada, encompridada e desarmada, é a inteira aventura do tempo rompendo os mares da mesmice oferecidos pelas ondas débeis e passageiras do hábito: um livro para mover sonhos e alterar rotas; uma peça literária montada no coração sagrado da arte.

Epílogo # 2

MARCO LUCCHESI *O novo continente de Floriano Martins*

Floriano Martins escreveu um livro de rara probidade intelectual. Diante de um repertório vasto, difícil e inacabado, elaborou uma articulação ousada e bem sucedida entre partes consideradas dispersas e intrafegáveis. Enfrentou a princípio – e com galhardia – uma nuvem de ideias em contínua migração. O primeiro passo foi dado com *O começo da busca*, que era um livro sem aduanas ideológicas ou embargos culturais. Era o anteprojeto de uma ousada cartografia. Não a que se faz dentro de um cômodo gabinete, de censuráveis *a priori* e de outras imposturas intelectuais, conceitos que mal se adequam a uma geografia porosa, vibrátil, em que as ilhas distantes, porventura, podem formar um arquipélago inesperado, partindo-se de um *insight*, ou de uma atenção polifônica, nas camadas mais profundas da harmonia. O mapeamento de Floriano está para Borges e Calvino. Preciso e marcado de potencialidades. Atento a percursos mal visitados, como quando aborda certas *formas clandestinas* do Surrealismo, que não tomam parte sequer de um proto-cânone. Floriano está no microcentro de Buenos Aires e entre os Mapuches do Chile, interage com os poetas do México e com os de Cuba, com uma desenvoltura, uma atenção, um respeito que hoje anda quase perdido. O seu gabinete fica – como dizia Antonio Carlos Villaça – entre a estante e a rua, a escuta precisa e a polêmica aguda, provocadora, nunca próxima da gratuidade, a serviço de mais oxigênio e coragem.

Aplauzo sobremodo a arquitetura deste livro e a forma pela qual os capítulos crescem, à medida que avançamos, como se formassem uma afortunada espiral. A selva bibliográfica diz tudo: uma riqueza sem proporção, atenta às grandes linhas dos temas consagrados, bem como aos mais diversos e interessantes aspectos capilares. Floriano atinge a dimensão quase impenetrável do presente, de antenas abertas aos folhetos de vida breve e a uma zona viscosa e variável do que se costumou definir como sendo a *blogosfera*. E nem por isso abandona a diacronia, e nem se perde tampouco em concepções historicistas, em detrimento de uma historiografia forte.

Tenho Floriano Martins como um dos nomes cruciais para a compreensão das culturas da assim chamada América Latina – e não estou só nesta quadra. Poucos no continente possuem hoje um trânsito físico e mental como o dele, para todas as latitudes deste nosso velho Mundo Novo. Sua aventura espiritual bebe na fonte de um José Martí e sonha uma integração poética mais profunda e marcada pelo estatuto da emancipação. E, afinal, será preciso sublinhar que este livro foi escrito por um poeta de marca, um ensaísta vigoroso e um artista plástico que não separa a instância crítica da própria criação?

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).

