UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

THIAGO GIL DE OLIVEIRA VIRAVA

Uma brecha para o surrealismo:
percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940

São Paulo
2012

THIAGO GIL DE OLIVEIRA VIRAVA

Uma brecha para o surrealismo:
percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Versão revisada incorporando sugestões da Banca composta pelo Orientador, Profa. Dra. Ana G. Magalhães e Profa. Dra. Annateresa Fabris.

Área de Concentração:
Teoria, Ensino e Aprendizagem

Orientador:
Prof. Dr. Tadeu Chiarelli

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Virava, Thiago Gil de Oliveira

Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. / Thiago Gil de Oliveira Virava. – São Paulo: T. G. O. Virava, 2012.

255 p. : il.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli.

1. Surrealismo. 2. Modernismo. 3. Arte brasileira.. I. Chiarelli, Domingos Tadeu II. Título.

CDD. 21. Ed. 700

Nome: Thiago Gil de Oliveira Virava

Título: Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração:
Teoria, Ensino e Aprendizagem

Aprovado em:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família e à Luciene

AGRADECIMENTOS

A todos os que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho e especialmente:

Aos colegas do Grupo de Estudos em Arte & Fotografia, pelas manhãs de aprendizado nas leituras e conversas.

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, pelos livros e ideias emprestados, pela atenção e apoio durante o percurso.

Ao Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac e à Profa. Dra. Annateresa Fabris, pelas críticas construtivas no Exame de Qualificação.

A Denise Mattar, pela generosidade do empréstimo de materiais raros sobre Ismael Nery.

Aos funcionários dos arquivos do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes/Juiz de Fora e Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro.

Ao acaso objetivo, que muito intercedeu para tornar isto possível.

Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers.

Louis Aragon, *Le paysan de Paris*

RESUMO

VIRAVA, T. G. de O. Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. 255 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O objetivo deste trabalho é avaliar os diversos modos pelos quais o movimento surrealista foi percebido por artistas e escritores modernistas, entre as décadas de 1920 e 1940. Parte-se inicialmente da apresentação e discussão de documentos e bibliografia a respeito do discurso surrealista sobre arte e sua importância no contexto do movimento. Em seguida, com base em uma seleção de obras de artistas nacionais (Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Ismael Nery, Jorge de Lima e Flávio de Carvalho), assim como de um conjunto de documentos (artigos, cartas, manifestos) produzidos no Brasil no período abordado, são analisadas as aproximações e distanciamentos entre os movimentos brasileiro e francês. Procurando evitar tanto um cotejamento mecânico, quanto a rotulação das obras analisadas como "surrealistas", empreende-se essa análise sem deixar de se discutir a inserção de cada artista no contexto dos debates artísticos e intelectuais nacionais do período. A partir dessa perspectiva metodológica, é possível observar como o eventual interesse de cada um pelo surrealismo surge mediado por outros, ligados àqueles debates. Desse modo, busca-se salientar a singularidade desse interesse e da forma objetiva que assumiu na produção de cada artista.

Palavras-chave: Surrealismo. Modernismo. Arte Brasileira. História da Arte.

ABSTRACT

VIRAVA, T. G. de O. **A breach for the surrealism: perceptions of the surrealist movement in Brazil between the 1920s and 1940s.** 2012. 255 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work intends to survey the different ways by which the surrealist movement was perceived by Brazilian modernist artists and writers, between the 1920s and 1940s. It starts with a presentation and discussion of documents and bibliography about the surrealist discourse on art and its relevance in the context of the movement. Afterwards, based on a selection of works by five Brazilian artists (Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Ismael Nery, Jorge de Lima and Flávio de Carvalho) together with a set of documents (articles, letters, manifestoes) produced in Brazil during the period studied, it analyses the approaches and detachments between the Brazilian and French movements. In order to avoid either a simplistic confrontation or labeling the works discussed "surrealists", the analysis is made without putting aside a discussion about the insertion of each artist in the context of artistic and intellectual local debates in the period. From this methodological perspective, it is possible to observe how the potential interest in the surrealism expressed by each artist appears mediated by other interests, affined to those debates. Thereby it underlines the singularity of that interest and the objective form it has assumed in the production of each artist.

Keywords: Surrealism. Modernism. Brazilian Art. Art History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O QUE É O SURREALISMO?	13
2. NO PAÍS DA COBRA GRANDE. TARSILA DO AMARAL E CÍCERO DIAS.....	91
3. ‘UM BOCADO DE LOUCURA, DE DESGRAÇA E MUITO DE SAGRADO’. O SURREALISMO DE ISMAEL NERY	129
4. SOBREVIVÊNCIAS SURREALISTAS NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940. JORGE DE LIMA E FLÁVIO DE CARVALHO	167
CONCLUSÃO	206
REFERÊNCIAS	212
ANEXO. CADERNO DE IMAGENS	222

INTRODUÇÃO

Surrealismo no Brasil, houve ou não houve? Não poderia haver discussão mais infrutífera do que essa para quem se proponha compreender algumas manifestações singulares na arte brasileira entre as décadas de 1920 e 1940 que, na época ou ao longo do século XX, foram chamadas de surrealistas ou aproximadas do surrealismo. Encarar essa aproximação a partir daquela pergunta é assumir o velho *partis pris* de que a produção artística no Brasil se dá sempre como replicação ou espelhamento do que ocorre nos grandes centros. De modo que não constitui objetivo do estudo aqui proposto responder ou mesmo discutir se houve ou não surrealismo no Brasil ou, ainda, um surrealismo brasileiro, mas antes reformular a questão da seguinte forma: como o surrealismo foi percebido no Brasil?

Espera-se, com isso, atribuir uma postura ativa aos artistas e intelectuais brasileiros, cuja produção passa agora a não ser mais avaliada a partir do maior ou menor grau de entendimento do movimento, que teria permitido a realização de uma obra mais ou menos surrealista. A produção desses artistas será considerada a partir de seus próprios interesses, manifestos nas obras que realizaram e que, guiadas por esses interesses, eventualmente aproximaram-se do surrealismo.

O conteúdo de verdade que pode haver na pergunta sobre se houve ou não surrealismo no Brasil deve ser entendido a partir do seguinte ponto de vista: se a construção de uma história para a Arte Brasileira, assim como de qualquer história, se dá pela eleição e destaque de determinados aspectos e pontos de vista sobre fatos ocorridos, não raro o menosprezo ou omissão voluntária desse ou daquele detalhe, acontecimento ou querela é expediente utilizado, ainda que inconscientemente, por quem se lança à tarefa, como forma de reforçar e validar o discurso construído. E essa é a principal queixa daqueles autores que defendem que houve ou que há um movimento surrealista no Brasil, constantemente omitido por uma determinada parcela da crítica¹.

¹ Defensor maior dessa posição é Sérgio Lima, artista plástico e poeta participante do movimento surrealista desde o início dos anos 1960, e da organização deste no Brasil, por meio da realização, em 1967, da XIII Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, e da publicação da revista *A Phala*, que parou em seu primeiro número, também de 1967. Lima é autor ainda da tese *Surrealismo - Polêmica de sua recepção no Brasil Modernista*, apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1998 (LIMA, 1998). Embora traga farto material e constitua mesmo a principal referência para um estudo das polêmicas em torno do modo como o surrealismo foi percebido no Brasil, mormente no campo literário, não raro o estudo de Lima acaba por considerar as figuras envolvidas nesse debate - algumas delas serão discutidas neste trabalho - como representantes mesmo do movimento surrealista no Brasil, o que acaba por encobrir os outros problemas e interesses que norteavam suas produções.

Essa, porém, é uma discussão que deve se voltar antes para o que a historiografia pode ter omitido a respeito do interesse pelo surrealismo manifesto por alguns artistas e não propriamente para a produção. A avaliação desta não poderá nunca deixar de levar em conta que o interesse por uma ou outra vertente artística é mediado por outros, relacionados a questões específicas do meio artístico e intelectual local. E é essa mediação que torna a questão “houve ou não houve”, infrutífera ou esterilizante para uma discussão das obras.

O que este estudo pretende é, conduzido por um conjunto de obras bem preciso, que abrangem o período do final da década de 1920 até o final da década de 1940, refletir sobre o modo como os artistas brasileiros que as produziram dialogaram com algumas proposições do movimento surrealista europeu, sem se preocupar em rotulá-las de surrealistas e sem deixar de compreendê-las no contexto das experiências vividas no circuito local. O problema historiográfico da possível omissão do surrealismo no Brasil não será, portanto, objeto de discussão neste estudo, embora alguns dos resultados aqui alcançados possam contribuir para o enriquecimento desse debate.

*

No decorrer da pesquisa, ficava cada vez mais claro que, para empreender a discussão desse interesse pelo surrealismo no Brasil, especificamente no campo das artes visuais, era necessário antes de mais nada reavaliar o próprio surrealismo a partir da perspectiva das artes visuais. Explicando melhor: ficava clara a ênfase literária de muitos estudos sobre o surrealismo. Tanto no que diz respeito a estudos que se dizem sobre o “movimento surrealista”, mas tratam majoritariamente de suas manifestações literárias, quanto a estudos propriamente sobre o surrealismo nas artes visuais, mas que analisam essa produção a partir das definições teóricas de surrealismo elaboradas apenas pelos poetas e escritores do movimento, quando não somente aquelas defendidas por André Breton, e que não levam muito em conta as instâncias de afirmação das artes plásticas no surrealismo (organização das exposições, textos dos catálogos, artigos publicados nas revistas)². Mesmo da bibliografia deixada por André Breton, os textos especificamente sobre artes visuais, que não são poucos,

² Exemplo de problema semelhante no Brasil é a tese de Janira Fainer Bastos, *Cícero Dias/Ismael Nery: a poética do surreal*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1993 (BASTOS, 1993). No capítulo introdutório sobre o surrealismo, mesmo tendo entre as referências bibliográficas *Le surréalisme et la Peinture*, uma das principais reflexões de André Breton sobre as relações entre surrealismo e artes visuais, a autora não avalia a inserção desse ensaio de Breton numa discussão mais ampla, que já vinha ocorrendo desde 1925 no grupo surrealista, e que chegou mesmo a questionar a possibilidade de o surrealismo existir nas artes visuais.

raramente são citados e ainda assim nunca como textos que ajudem a compor a constelação de ideias formadoras do surrealismo³.

Diante disso, o primeiro capítulo da dissertação se estrutura como uma avaliação do desenvolvimento e importância dos debates sobre arte nas atividades do grupo surrealista. Essa estratégia proporciona senão um solo mais seguro, difícil em se tratando do surrealismo, ao menos alguns parâmetros concretos para um posterior confronto entre obras de artistas modernistas brasileiros e surrealistas.

No processo de revisão do discurso surrealista sobre arte, uma das principais questões, senão a principal, que reorientou a pesquisa foi a descoberta da importância que ocupou na própria constituição desse discurso o interesse pela espiritualidade e misticismo materializados em objetos-fetiches produzidos por povos ditos primitivos. Isso revelou uma outra face do movimento surrealista, pouco discutida, e que permitiria estabelecer um ponto de contato com um aspecto importante do modernismo no Brasil, que foi a valorização do elemento primitivo nacional. Isso abria a possibilidade de uma aproximação entre modernismo e surrealismo não mais dirigida apenas à percepção do movimento francês no Brasil, mas também a partir de um interesse comum entre os dois movimentos.

Procura-se explorar essa possibilidade no segundo capítulo, com base num conjunto de obras de Cícero Dias e Tarsila do Amaral, cuja exibição pública ocorre no Rio de Janeiro entre 1928 e 1929. Nessa seleção de obras, se pode observar a presença tanto de traços de primitivismo, ligados ao debate modernista nacional, quanto de elementos que permitem aproximações com o surrealismo e que foram apontadas já pela crítica da época.

No terceiro capítulo, são discutidas apenas obras de Ismael Nery, cuja trajetória, ligada a grupos intelectuais não relacionados àquele debate mais engajadamente nacional, apresenta outro tipo de conexão com o surrealismo, mediada por uma reflexão sobre a imagem do corpo humano, sua relação com a constituição da identidade individual, suas transfigurações pelo desejo de superar os limites e restrições impostas pela existência física do corpo.

Essa abordagem permite ampliar a discussão inicial sobre o surrealismo nas artes visuais, percebendo como uma de suas estratégias de superação da contradição entre realidade e sonho, ou entre mundo interior e exterior, se dá a partir de intervenções na representação convencional do corpo como unidade, como estrutura íntegra e homogênea. Como se verá,

³ Exemplo de atitude oposta e principal estudo produzido no Brasil que procura recuperar os debates surrealistas sobre arte é o ensaio de Annateresa Fabris, “O Surrealismo Pictórico: A Alquimia da Imagem” in *O Surrealismo*; org. LEIRNER, Sheila e GUINSBURG, J. São Paulo: Perspectiva, 2008.

tais intervenções e subversões da representação do corpo são recorrentes também na obra de Nery, cabendo avaliar onde elas se aproximam e onde se afastam da proposta surrealista.

Por fim, são analisadas obras de Jorge de Lima e Flávio de Carvalho. O primeiro, dos artistas selecionados para a pesquisa, foi o único que se propôs praticar em sua criação plástica uma técnica historicamente associada ao surrealismo – a fotomontagem. Já Flávio de Carvalho, em suas publicações e intervenções na imprensa na década de 1930, pautadas por um interesse marcante pelo aspecto psicológico da criação artística moderna, manterá o surrealismo como pauta relevante de discussão entre as tendências artísticas do período. Por outro lado, sua produção pictórica é analisada a partir de uma referência ao processo de revisão e renovação do discurso surrealista sobre arte em curso nos anos 1940, proporcionando ainda outra oportunidade de ampliação da compreensão das relações do movimento com a criação plástica.

Ambos, Jorge de Lima e Flávio de Carvalho, podem ser considerados as duas principais figuras que procuraram manter um diálogo com o surrealismo da metade da década de 1930 em diante, também afastados de uma relação mais direta com o debate modernista em torno do nacional.

Aos que puderem estranhar a ausência de Maria Martins, se deve esclarecer que, embora sua relação com o surrealismo seja notória, tendo sido suas esculturas discutidas em textos por André Breton e Benjamin Perét⁴, e sua produção se estenda pelas décadas de 1940 e 1950, sua participação mais ativa no circuito brasileiro ocorrerá apenas na década de 1950, depois de seu regresso ao país. A proposta deste estudo, porém, é avaliar o modo como o surrealismo foi percebido *no Brasil*, na produção e debates artísticos aqui radicados durante as décadas de 1920 e 1940, sendo essa a justificativa para a ausência da artista.

⁴ BRETON, André. Maria Martins. In: **A Phala – Revista do Movimento Surrealista**, São Paulo, nº 1, ago. de 1967; PÉRET, Benjamin. “Maria Martins: eternos começos do mundo” In: PONGE, Robert. (Org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: ed. UFRGS, 1999.

1. O QUE É O SURREALISMO?

I

“O que é o surrealismo?” Esse é o título de um dos muitos textos em que André Breton procurou definir o que, desde 1924, unia um grupo composto inicialmente de poetas e escritores, depois acrescido de artistas, em torno de um mesmo movimento intelectual. Nesse texto, fruto de uma conferência proferida na Bélgica em 1934, Breton faz um balanço das atividades e conquistas do grupo, sugerindo também um primeiro esboço de periodização de sua história - fase intuitiva, de 1919 a 1925, e fase dedutiva, a partir de 1925¹ -, que completava uma década. Além disso, o texto enfrenta o problema anunciado no título: seu objetivo central é “ajudar a compreender o que é surrealismo” (BRETON, 1992, p. 230). Assumindo que o termo carrega em si alguma ambigüidade, Breton é obscuramente cristalino ao designar *surréalisme* (Ibid., p. 230-231) “[...] uma vontade de aprofundamento do real, de tomada de consciência sempre mais nítida e ao mesmo tempo que sempre mais apaixonada do mundo sensível”².

Um pouco mais adiante, ele sintetiza, dessa vez com uma clareza nem sempre visível em seus textos, qual havia sido, até aquele momento, a atitude fundamental dos surrealistas nesse esforço de aprofundamento do real. A citação é longa, mas vale a pena, pois deve figurar com uma espécie de baixo contínuo no decorrer deste capítulo:

No limite, e isso desde anos, exatamente depois que terminou o que poderíamos chamar de época puramente *intuitiva* do surrealismo (1919-1925), no limite, eu dizia, nós procuramos colocar a realidade interior e a realidade exterior como dois elementos com poder de unificação, prestes a *tornar-se comum*. Essa unificação final é o objetivo supremo da atividade surrealista: a realidade interior e a realidade exterior estando, na sociedade atual, em contradição – nós vemos em tal contradição a causa mesma da infelicidade do homem, mas também a fonte de seu movimento – nós nos demos por missão colocar em todas as ocasiões essas duas realidades em presença, de recusar a preeminência de uma sobre outra em nós, de agir sobre uma e outra não *ao mesmo tempo*, pois isso suporia que elas estão menos distantes (e acredito que aqueles que pretendem agir simultaneamente

¹ Segundo Breton, a fase intuitiva, inaugurada pela publicação do primeiro livro composto a partir da técnica da escrita automática, *Les Champs Magnétiques*, se caracterizaria por uma crença no pensamento como todo-poderoso, “capaz de se emancipar e se libertar por seus próprios meios”, alheio a toda preocupação estética ou moral consciente. A fase dedutiva (*raisonnante*), seria marcada por um processo auto-reflexivo e auto-crítico, em que a atividade surrealista procuraria determinar seus próprios limites e “adotar uma atitude precisa, exterior a ela mesma, para continuar a fazer face ao que excede seus limites.” O modo como o surrealismo será abordado neste trabalho segue em alguns aspectos essa periodização. (Cf. BRETON, 1992, p. 231-232). Todas as citações de textos em francês, salvo indicações contrárias, são traduções livres nossas.

² “une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible.”

sobre elas ou nos enganam ou são objeto de uma inquietante ilusão), de agir sobre essas duas realidades não ao mesmo tempo mas alternadamente, de maneira sistemática, que permite apreender o jogo de sua atração e interpenetração recíprocas e dar a esse jogo toda a extensão desejável para que as duas realidades em contato fundam-se uma à outra. (BRETON, 1992, p. 231)³

Percebe-se nesse trecho que pouca coisa muda em relação às ideias lançadas dez anos antes. A busca do surrealismo, ou aquilo que o move, continua essencialmente a mesma. “Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamá-la assim”, dizia Breton no *Manifesto do Surrealismo* (BRETON, 2001, p. 28)⁴. Passados dez anos e todos os questionamentos, experiências, recusas, dissidências, expulsões, “legítimas defesas”⁵, adesões e assimilações, as coisas parecem apenas ter ficado mais claras, mais precisas, mais depuradas. E não há dúvida de que, nesse processo de depuração dos modos de intervenção sobre essas duas realidades para fundi-las na *surrealidade*, as artes plásticas contribuíram de maneira decisiva.

Neste trabalho, portanto, entendo o surrealismo como um processo dinâmico de tentativas, experiências, descobertas, recusas e aceitações que teria como mote contínuo a busca pela resolução da contradição entre realidade interior e exterior. É nesse aspecto do movimento surrealista que este trabalho se concentrará, ciente, no entanto, de que se insere no interior de um projeto amplo, que os surrealistas chamaram por vezes de libertação do homem - libertação política, econômica, social e espiritual. Ainda no texto da conferência citada acima, Breton afirmaria que os surrealistas devem o tempo todo assegurar-se de que os resultados de suas investigações “são de natureza a encarar o vento da rua”. Essa imagem dá testemunho de como o autor de *Nadja* acreditava no movimento com um processo

³ “À la limite, et cela depuis des années, exactement depuis qu'à pris fin ce qu'on pourrait appeler l'époque purement *intuitive* du surréalisme (1919-1925), à la limite, dis-je, nous avons tendu à donner la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de *devenir commun*. Cette unification finale est le but suprême de l'activité surréaliste: la réalité intérieure et la réalité extérieure étant, dans la société actuelle, en contradiction - nous voyons dans une telle contradiction la cause même du malheur de l'homme mais nous y voyons aussi la source de son mouvement - nous nous sommes assigné pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence, de refuser en nous la prééminence à l'une sur l'autre, d'agir sur l'une et sur l'autre non *à la fois* car cela supposerait qu'elles sont moins éloignées (et je crois que ceux qui prétendent agir simultanément sur elles ou bien nous trompent ou bien sont l'objet d'une inquiétante illusion), d'agir sur ces deux réalités non à la fois mais tour à tour, d'une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de leur interpénétration réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre.”.

⁴ Nessa primeira ocorrência do termo *surréalité* no *Manifesto*, por razão não explicada, o tradutor optou por sobre-realidade.

⁵ “Légitime défense?” é o título de um artigo publicado no número 8, dez. de 1926, de *La Révolution Surréaliste*. Trata-se de um dos muitos “acertos de conta” que Breton dirige à esquerda intelectual parisiense. Nesse momento, suas críticas dirigem-se aos diretores do Partido Comunista Francês e a Henri Barbusse, diretor da revista *L'Humanité*. Cf. BRETON, 1992, p. 1453.

eminentemente revolucionário, pois procurava o enfrentamento dos principais problemas de seu tempo.

Para este primeiro capítulo, proponho acompanhar alguns aspectos do discurso surrealista sobre as artes visuais e seu papel ou função no movimento. Evitar-se-á aqui considerar a produção visual do grupo destacada das discussões por ele levantadas. Para tanto, inicialmente se discutirá, como uma espécie de introdução aos temas que compõem esse discurso, a presença das artes em *La Révolution Surréaliste*, principal veículo de difusão das ideias do grupo nos anos 1920. Em primeiro lugar, porque a revista era amplamente ilustrada, seja com a) reproduções de obras de artistas modernos valorizados pelo movimento, como Pablo Picasso, Juan Gris, Giorgio De Chirico e Paul Klee; b) imagens dos próprios surrealistas, com destaque para reproduções de desenhos de André Masson e Max Ernst, pinturas de Joan Miró, Jean Arp e Yves Tanguy, experimentos em fotografia de Man Ray e Boiffard, experiências de *cadavres exquis*⁶; c) imagens “não-artísticas”, como reproduções de objetos produzidos por tribos indígenas da América do Norte e da Oceania, desenhos realizados em sessões mediúnicas. Essa quantidade de ilustrações e a maneira de organizá-las, em si já são parte constitutiva do discurso surrealista sobre as artes visuais. Além disso – e esse é o segundo ponto –, a revista foi, desde seu primeiro número, palco de um debate sobre a possibilidade mesma de uma pintura surrealista, o que levou André Breton a produzir uma série de artigos em que procura definitivamente trazer a pintura para o lado do surrealismo. Maneira talvez de reafirmar a vontade do grupo de não ser percebido pelo meio intelectual parisiense como mais um movimento literário. Mostrar que o surrealismo podia existir para além da literatura e da poesia seria como provar sua natureza “existencial” e independente de qualquer linguagem.

Após essa espécie de introdução aos primeiros posicionamentos dos surrealistas a respeito de sua relação com as artes visuais, discuto também como esses posicionamentos se desdobram em outras duas revistas: *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, editada pelo grupo entre 1930 e 1933, e *Minotaure*, que não foi editada pelos surrealistas, mas com a qual

⁶ “*Cadavre Exquis* - Jogo de papel dobrado que consiste em fazer compor uma frase ou desenho por muitas pessoas, sem que nenhuma delas possa ter conta da colaboração ou das colaborações precedentes. O exemplo, que se tornou clássico e deu seu nome ao jogo está contido na primeira frase obtida dessa maneira: *O cadáver – delicado – beberá – o vinho – novo.*” [Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*]. Essa é a definição do jogo no *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [Dicionário abreviado do surrealismo], editado em 1938 e concebido pelo grupo surrealista, mormente André Breton e Paul Éluard, como catálogo para a *Exposição internacional do surrealismo* ocorrida naquele ano em Paris. Cf. BRETON, 1992, p. 796 e 1736.

contribuíram intensamente, seja com textos ou imagens, durante os anos de sua publicação, entre 1933 e 1939.

Arremata o capítulo uma ligeira investigação sobre outro periódico vanguardista contemporâneo ao surrealismo e que procurou um diálogo crítico com ele. Refiro-me a *Documents*, onde se reuniram ao grupo de Georges Bataille figuras dissidentes do surrealismo “oficial”, como Michel Leiris, Roger Vitrac e Robert Desnos.

Essa discussão sobre o surrealismo “clandestino”⁷ de Bataille e *Documents*, e sobre o modo como uma revista de vanguarda desvinculada de qualquer movimento artístico ou literário percebia o grupo surrealista trará alguns dados relevantes ao que será apresentado no segundo e terceiro capítulos deste texto.

II

Num artigo publicado no primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, em dezembro de 1924, intitulado apenas “Les Beaux Arts - Les yeux enchantées”, Max Morise⁸ coloca uma série de obstáculos à realização em pintura do que era por ele compreendido como a ideia mesma de surrealismo, estreitamente ligada à técnica da escrita automática, ou à ideia de fixar o “funcionamento real” do pensamento, sem qualquer tipo de sansão racional, como sugere a definição de surrealismo no primeiro manifesto⁹. A pintura, como técnica de expressão, encontraria dificuldades impostas pelo meio para acompanhar e captar esse funcionamento real do pensamento. Por seu próprio processo de realização, impor-se-ia um distanciamento no registro do fluxo de pensamento. Para Morise, a palavra se identificaria mais com o pensamento, entendido como “voz” ou “murmúrio” interior (BRETON, 2001, p. 45.), do que os traços de um pincel que constroem uma figura. Esses traços “não carregam em si sua representação”, ao contrário da palavra.

Mais adiante, comentando as obras de De Chirico, Morise também as caracteriza como uma fixação *a posteriori* de uma espécie de “revelação” tida pelo pintor. A fixação se daria a partir da lembrança da revelação ou visão de uma paisagem misteriosa, e não no momento

⁷ O termo “Undercover Surrealism” é título do catálogo de uma exposição, com curadoria de Dawn Ades e Simon Baker, sobre a revista *Documents*. Cf. ADES, Dawn; BAKER, 2006.

⁸ Escritor e ator, Max Morise (1900-1973) participou do movimento surrealista entre 1924 e 1929. Antes, havia publicado textos na revista *Littérature*, fundada por Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. Participou dos jogos surrealistas de cadavre exquis, das enquetes e discussões promovidas pelo grupo e publicadas em *La Révolution Surréaliste*. Dedicou-se à atividade de ator nos anos 1930, participando de filmes como *Le Crime de Monsieur Lange* (1936), dirigido por Jean Renoir e *Drôle de drame* (1937), dirigido por Marcel Carné.

⁹ “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.” (BRETON, 2001, p. 40).

mesmo em que ela ocorreu. Segundo o autor, “esse esforço de segunda intenção que deforma necessariamente as imagens ao fazê-la aflorar à superfície da consciência nos mostra bem que é preciso renunciar a encontrar aqui a chave da pintura surrealista”¹⁰. Não é a chave porque não é automatismo psíquico “puro”. Há interferência de um processo consciente, que distorce, macula a imagem revelada, ao submetê-la às exigências do meio pictórico. “As imagens são surrealistas, sua expressão não.”¹¹ (MORISE, 1924, p. 26).

Seguindo sua argumentação, Morise apresenta algo que será importante em outros momentos e para outros participantes da trajetória do movimento surrealista – o elogio à arte produzida pelos loucos e mediums: “Admiremos os loucos, os mediums, que encontram meio de fixar suas visões mais fugidias, como tende a fazer, de maneira um pouco diferente, o homem que se dedica ao surrealismo”¹² (Ibid., loc. cit.). Esse tipo de produção, dos loucos e *mediums*, se apresentaria para o autor sob dois aspectos:

[...] ou os elementos plásticos se apresentam ao espírito como um todo complexo e indivisível e são reproduzidos tão sumariamente quanto possível - uma árvore, um menino. Esses elementos são por assim dizer anotados à medida em que chegam à consciência[...] – ou então – e é aqui que tocamos em uma atividade verdadeiramente surrealista – as formas e cores prescindem de objeto, se organizam segundo uma lei que escapa a toda premeditação, se fazem e desfazem ao mesmo tempo em que ela se manifesta.¹³ (Ibid., p. 27).

Morise não é capaz de identificar algo semelhante na obra de um artista que não seja louco e nem acredite ter capacidades mediúnicas. O artigo termina com a pergunta sobre quem poderia realizar enfim essa plástica surrealista, em que não só a imagem, mas também o modo de expressá-la obedecessem ao princípio do automatismo psíquico. Naquele momento, está claro, a plástica surrealista ainda não existia para o autor.

¹⁰ “[...] cet effort de seconde intention qui déforme nécessairement les images en les faisant affleurer à la surface de la conscience nous montre bien qu’il faut renoncer à trouver ici la clef de la peinture surréaliste.”

¹¹ “les images sont surréalistes, leur expression ne l’est pas.”

¹² “Admirens les fous, les mediums qui trouvent moyen de fixer leurs plus fugitives visions comme tend à le faire, à titre un peu différent, l’homme adonné au surrealism.” Deve ser lembrada aqui a importância, para os surrealistas, das pesquisas do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn (1886-1933) junto à clínica psiquiátrica da Universidade de Heidelberg. Seu livro *Bildnerie des Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, publicado em 1922, discutia uma seleção da produção dos pacientes da clínica e chegou a ser conhecido pelos surrealistas através de Max Ernst, que levou um exemplar a Paris. Embora Ernst fosse um dos poucos membros do grupo apto à leitura do livro, as 187 ilustrações com reproduções dos trabalhos discutidos certamente interessaram e influenciaram os demais surrealistas. Em 1929, obras da coleção de Prinzhorn foram exibidas na mostra *Exposition des artistes malades*, organizada em Paris. André Breton e Paul Éluard figuram entre os compradores de peças da exposição. Cf. BAUDUIN, 2010.

¹³ “[...] ou les éléments plastiques se présentent à l’esprit comme des tous complexes et indivisibles et sont reproduit aussi sommairement que possible - un arbre, un bonhomme. Ces éléments sont pour ainsi dire notés au fur et à mesure qu’ils parviennent à la conscience [...] ou bien - et c’est ici que nous touchons une activité véritablement surréaliste - les formes et les couleurs se passent d’objet, s’organisent selon une loi qui échappe à toute préméditation, se fait et se défait dans le même temps qu’elle se manifeste.”

Um tanto paradoxalmente, na página em que está impresso o texto de Morise, também aparece uma reprodução de um dos *dessins automatiques* de André Masson, realizado segundo o princípio do automatismo. Como se o desenho de algum modo afirmasse a existência daquilo que o texto negava.

Mas se o artigo de Morise abre ainda alguma possibilidade para o surgimento da plástica surrealista, desde que alcançasse um processo de construção análogo ao da escrita automática, no número três de *La Révolution Surréaliste*, publicado quatro meses depois, Pierre Naville¹⁴ não deixa dúvida:

Ninguém mais ignora que não existe pintura surrealista. Nem os traços do crayon deixados ao acaso do gesto, nem a imagem retrazendo as figuras do sonho, nem as fantasias imaginativas, entende-se bem, podem ser assim qualificadas.¹⁵ (NAVILLE, 1925, p. 27)

A dimensão de uma estética surrealista será aquela dos espetáculos da vida. “A memória e o prazer dos olhos: eis toda a estética.” E mais adiante:

O cinema, não porque ele seja a vida, mas o maravilhoso, o agenciamento de elementos fortuitos.

A rua, os quiosques, os automóveis, as portas gritando, as lâmpadas brilhando no céu.

As fotografias: Eusébio, A Estrela, Le Matin, Excelsior, A Natureza, - a menor lâmpada do mundo, caminho percorrido pelo assassino. A circulação do sangue na espessura de uma membrana.

Se vestir, - se despir.¹⁶ (Ibid., loc. cit.)

Essa abertura da estética surrealista para o maravilhoso do cotidiano, já inaugurada por Aragon com a publicação de *Le Paysan de Paris* em folhetim no mesmo período, e depois explorada por Breton em *Nadja*, parece vir acompanhada da negação de sua existência no campo específico da pintura. No artigo de Morise como no de Naville fica evidente o quanto uma determinada ideia de surrealismo não permitiu a ambos encontrar surrealidade na

¹⁴ Escritor, poeta, sociólogo e militante político, Pierre Naville (1903-1993) participou do grupo surrealista entre os anos de 1924 e 1929, quando, depois de filiar-se ao Partido Comunista Francês, opta por dedicar-se exclusivamente à ação política. Foi co-diretor, ao lado de Benjamin Péret, dos três primeiros números de *La Révolution Surréaliste*. Em 1926, publica *La Révolution et les intellectuels*, livro que influenciaria diversos surrealistas a filiarem-se ao Partido Comunista Francês (PCF). Depois da Segunda Guerra Mundial, dedica-se a estudos em sociologia do trabalho, dos quais destacam-se *Traité de sociologie du travail* (1961-2), escrito em parceria com Georges Friedmann e *Vers l'automatisme social* (1963). Em 1977 publica *Le temps du surréel*, conjunto de reflexões sobre sua participação no surrealismo.

¹⁵ “Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées.”

¹⁶ “Le cinéma, non parce qu'il est la vie, mais le merveilleux, l'agencement d'éléments fortuits./ La rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel. / Les photographies: Eusèbe, l'Étoile, Le Matin, Excelsior La Nature, - la plus petite ampoule du monde, chemin suivi par le meurtrier. La circulation du sang dans l'épaisseur d'une membrane./ S'habiller, - se débêtir.”

produção dos artistas então ligados ao movimento. Independente das características próprias dessa produção e do que elas pudessem sugerir como ampliação daquela ideia.

É importante lembrar que, naquele momento, muitos artistas que hoje são associados surrealismo nas artes visuais, ainda não participavam do grupo. Segundo o levantamento estabelecido por Norbert Bandier, no início de 1925 os artistas que participavam do surrealismo, manifestando-se nos posicionamentos e declarações coletivas do grupo, eram apenas Max Ernst, Georges Malkine¹⁷, Jacques-André Boiffard¹⁸, Man Ray e André Masson. Figuravam ao lado de 30 escritores e poetas (Cf. BANDIER, 1999, 156-157). A relação entre surrealismo e artes visuais era algo ainda a se construir.

Isso, porém, não justifica a postura negativa de Morise e Naville. Desde o início dos anos 1920, Max Ernst, por exemplo, já produzia pinturas [Figura 1] e colagens baseadas na justaposição de imagens de objetos fora de seu contexto usual. Ora, no próprio *Manifesto do Surrealismo*, há uma citação da definição de imagem poética de Pierre Reverdy, que se baseia justamente no choque entre imagens extraídas de contextos distintos. Bastaria apenas um passo para alcançar que Ernst se aproximava disso em seus trabalhos. Não era por ausência de produção que não se chegava a ter uma pintura surrealista.

De qualquer modo, a construção da relação entre surrealismo e artes visuais, que Morise e Naville não puderam ou não quiseram fazer, é assumida por André Breton, que procurará extrair da própria realidade da produção visual de artistas ligados ao grupo e de outros por ele valorizados, elementos que apontassem para o que poderia ser a surrealidade plástica. No número seguinte ao do texto de Naville, aparece o primeiro de uma série de artigos escritos por Breton, que seriam publicados até 1927, sob o título *Le Surréalisme et la Peinture*, republicados em livro em 1928. O teor dos artigos permite pensar que vieram quase como reação aos textos de Morise e Naville. Dois dados são importantes de se observar: a) durante o período da publicação dos artigos de Breton, o surrealismo ganharia reforços no campo das artes, tais como Joan Miró e Yves Tanguy; b) a plástica surrealista foi construída com o auxílio ou o apoio de artistas cuja carreira no campo artístico é anterior ao surgimento do grupo (Picasso, Duchamp, De Chirico, Arp, Giacometti).

¹⁷ Pintor e escritor. De origem russa e dinamarquesa, participa do surrealismo entre 1924 e 1932, publicando textos automáticos e desenhos em *La Révolution surréaliste*, além de ter obras exibidas na Galerie Surréaliste em 1927. Ver http://melusine.univ-paris3.fr/c_surr.html

¹⁸ Fotógrafo. Assinou, junto com Paul Éluard e Roger Vitrac, o prefácio ao primeiro número de *La Révolution Surréaliste* e publicou fotografias na revista. Manteve-se junto ao grupo entre 1924 e 1929, quando foi excluído. Trabalhou com Man Ray. Teve fotografias publicadas em *Nadja*, romance de André Breton. Após a exclusão do grupo surrealista, se aproximará de Georges Bataille e contribuirá na revista *Documents*. Ver http://melusine.univ-paris3.fr/c_surr.html

Antes de acompanharmos as ideias de Breton nessa série de artigos, cabem algumas considerações sobre o fato do título escolhido ser “O Surrealismo e a Pintura” e não, por exemplo, “A Pintura Surrealista”. Essa escolha sugere que Breton não discordava totalmente de Morise e Naville a respeito da possibilidade de uma pintura surrealista automática, conectada ao automatismo psíquico tanto quanto a técnica da escrita automática.

Na nota introdutória à republicação do livro, no quarto volume das obras completas de Breton, em 2008, Étienne-Alain Hubert oferece alguns dados a respeito dessa escolha. Primeiro, Hubert cita um depoimento de André Masson, em que o pintor conta que Breton estava indeciso e aborrecido quanto à escolha do título, à época da publicação dos artigos em livro, em 1928¹⁹. Breton teria lhe dito: “Não existe pintura surrealista. Existem surrealistas que fazem pintura como existem surrealistas que escrevem, como os surrealistas poderiam muito bem também ser tecelões ou ferreiros.”²⁰ Por sua vez, em entrevista²¹, o próprio Breton demonstra que a situação teria sido um pouco diferente. Na escolha do título para seus artigos, teria se baseado na ideia de que a pintura surrealista não seria mesmo possível por conta de limitações impostas pelo próprio meio, compartilhando a posição de Morise. Nessa mesma entrevista, ele afirma:

Foi apenas na época da última guerra que essa espécie de handicap da pintura automática foi superada; foi superada por figuras como Jackson Pollock, por exemplo, e praticamente deu luz a todo o movimento dito “abstração lírica.”²² (BRETON, 2008, p. 1253).

¹⁹ *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: NRF Librairie Gallimard, 1928.

²⁰ “Il n’y a pas de peinture surréaliste. Il y a des surréalistes qui font de la peinture comme il y a des surréalistes qui écrivent, comme des surréalistes pourraient tout aussi bien être vanniers ou forgerons.” Entrevista de André Masson a Frédéric Mégret, *Le Figaro littéraire*, 23 nov. 1970 apud BRETON, 2008, p. 1253.

²¹ Entrevista concedida à jornalista canadense Judith Jasmin, exibida em 27 de fevereiro de 1961, pela Télévision de Radio-Canada, Montréal. Citada em BRETON, 2008, p. 1253. Segue um trecho da resposta de Breton quando perguntado se existiria mesmo em pintura um movimento que decorresse do surrealismo: “Sempre fui muito prudente na apreciação disso que você me pergunta porque no início pensamos que não podia, talvez, existir pintura surrealista, o material que é empregado na pintura prestando-se muito mal, parecia então, ao automatismo que queríamos promover em termos de linguagem. É o que explica que quando fui conduzido a publicar um certo número de textos sobre a pintura, eu os publiquei não sob o título *A pintura surrealista*, mas *O Surrealismo e a Pintura*, para marcar as diferentes relações que pareciam dever existir entre eles.” [J’ai toujours été très prudent dans l’appréciation de ce que vous me demandez là parce qu’à l’origine nous avons pensé qu’il ne pouvait pas, peut-être, y avoir de peinture surréaliste, le matériau qui est employé en peinture se prêtant fort mal, semblait-il alors, à l’automatisme que nous voulions promouvoir en matière de langage. C’est ce qui explique que quand j’ai été amené à publier un certain nombre de textes sur la peinture, je les ai publiés non pas sous le titre *La Peinture surréaliste*, mais *Le Surréalisme et la Peinture* pour marquer les différents rapports qui paraissaient devoir exister entre eux]

²² “C’est seulement à l’époque de la dernière guerre que cette sorte de handicap portant sur la peinture automatique a été levé; il a été levé par des éléments du genre de Jackson pollock, par exemple, et pratiquement il a donné naissance à tout le mouvement dit ‘abstraction lyrique’.”

As duas versões são possíveis. Durante o período de 1925 a 1929, a vontade de engajamento político do movimento levou-o muitas vezes à negação de tudo que pudesse caracterizá-lo como literário ou artístico. O surrealismo queria-se revolucionário antes de qualquer coisa. Essa seria uma explicação possível para não se falar em “pintura surrealista” como sealaria em “pintura cubista” ou “pintura futurista”. Por outro lado, o contado que André Breton teve com a pintura norte-americana, em Nova York, quando lá exilou-se durante a década de 1940, pode ter-lhe finalmente apontado a possibilidade de uma técnica pictórica análoga à escrita automática, superação desse antigo *handicap* manifesto na escolha do título *Le Surréalisme et la Peinture*, em 1928.

Seja como for, o movimento dos artigos que compõe *Le Surréalisme et la Peinture* procura sempre encontrar, a partir do contato com as obras dos artistas analisados, aquilo que desencadearia a superação da oposição entre realidade interior e exterior e que criaria a surrealidade. Isso parece ser mais decisivo para Breton naquele momento, do que o fato de o processo ou a técnica construtiva da obra apresentar alguma analogia com a escrita automática. O meio pelo qual a surrealidade é alcançada assume pouca importância.

A primeira frase do artigo inicial - *L'oeil existe à l'état sauvage* - é emblemática de um aspecto da reflexão de Breton sobre o surrealismo: a alucinação. Um aspecto estreitamente ligado à visão, à percepção, e não diretamente ao “intelecto”, à “voz interior” do pensamento, como se supunha fosse a escrita automática.

Breton começa seu texto falando do olho, da visão e da relação entre percepção e representação. Questiona-se sobre a possibilidade de estabelecer uma escala da visão, partindo do princípio de que existem muitos tipos de visão:

Há aquilo que eu já vi muitas vezes, e aquilo que outros do mesmo modo me disseram ter visto, aquilo que acredito poder reconhecer, quer eu o possua ou não[...] há o que eu só raramente vi e que nem sempre escolhi esquecer, ou não esquecer[...] há o que outros viram, dizem ter visto, e que por sugestão acabam ou não me fazendo ver; há também o que eu vejo diferente do que vêem todos os outros, e mesmo o que eu começo a ver *e que não é visível*. E não é tudo.²³ (BRETON, 2008, p. 349).

Percebe-se nessas passagens a ideia, que acompanhará Breton em muitos de seus textos sobre arte, de que visão não se restringe à apreensão do “mundo objetivo” pelo olho, ou seja, para ele o olho não é mero órgão de registro. É como se Breton buscasse a ideia de uma visão

²³ “Il y a ce que j'ai déjà vu maintes fois, et ce que d'autres pareillement m'ont dit voir, ce que je crois pouvoir reconnaître, soit que je n'y tiennne pas, soit que j'y tiennne [...] il y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai pas toujours choisi d'oublier, ou de ne pas oublier [...] il y a ce que d'autres ont vu, disent avoir vum et que par suggestion ils parviennent ou ne parviennent pas à me faire voir; il y a aussi ce que je vois différemment de ce que le voient tous les autres, et même ce que je commence à voir *qui n'est pas visible*. Ce n'est pas tout.”

“ampliada” para um mundo subjetivo, território da memória e da imaginação. “Nada do que nos rodeia nos é objeto, tudo é sujeito.” (Ibid., p. 390).

Lembrando a metáfora de Leon Battista Alberti,²⁴ depois das “revoluções” cubista e futurista, na “revolução” surrealista a pintura retornaria, na contramão da fragmentação do espaço pictórico, à ideia de janela:

É assim que me é impossível considerar um quadro de outra maneira que não como uma janela, da qual minha primeira preocupação é saber para onde ela dá, dito de outro modo, se de onde eu estou, “a vista é bela”, e eu gosto só daquilo que se estende diante de mim a perder de vista[.]Gozo, no interior de um quadro de *n figura, paisagem ou marinha*, um espetáculo desmesurado.²⁵ (BRETON, 2008, p. 351).

Está claro que se trata também de uma maneira de contornar o problema levantado por Morise sobre como seria um processo pictórico passível de ser considerado equivalente à escrita automática, e, portanto, merecesse ser chamado de surrealista. Depois de abrir o texto com uma reflexão sobre a percepção visual em geral, quando define o que espera de uma obra surrealista Breton a insere no mesmo conjunto de problemas – os relativos aos diálogos entre percepção e imaginação. Com isso, deixa de lado a importância do suporte, dos materiais da pintura, da compreensão da pintura como espaço bidimensional e cromático, em que volume e profundidade não precisam mais ser criados a partir do recurso ao claro-escuro e perspectiva, mas a partir de campos cromáticos. Todas questões já reconhecidas e exploradas pelas primeiras vanguarda. Os problemas que a obra visual surrealista deve enfrentar não são os próprios da pintura, mas os mesmo que a própria visão deve encarar para alcançar a conciliação entre mundo exterior e interior.

Esse interesse pela percepção reaparecerá anos depois, em outros textos, como *Situation Surréaliste de l'objet* e *Les Vases Communicants*, o que mostra a importância dessas primeiras reflexões para a experiência intelectual de Breton como teórico do surrealismo, independente delas resolverem ou não determinadas questões. Daí também a importância das ideias expostas em *Le Surréalisme et la Peinture* serem entendidas como constitutivas do conceito de surrealismo de Breton, e não apenas como mera aplicação às artes visuais de uma ideia de surrealismo já bem definida e estática. O fato de estar refletindo sobre a pintura colocou outros problemas ao autor de *Nadja*, que sua experiência como poeta e escritor talvez

²⁴ “Primeiro de tudo, onde eu desenho. Inscrevo um quadrângulo de ângulos retos, tão largo quanto eu deseje, o qual é como uma janela aberta através da qual eu vejo o que quero pintar.” (ALBERTI, 1966, p. 56).

²⁵ “C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit si, d'où je suis, 'la vue est belle', et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue. [...] Je jouis, à l'intérieur d'un cadre de *n figure, paysage ou marine, d'un spectacle démesuré*.”

ainda não tivesse suscitado. Isso exigiu a exploração de ideias que, no primeiro manifesto, são colocadas apenas *en passant*, como a ligação entre surrealismo e fenômenos psíquicos de alucinação e delírio²⁶. Essa ligação está no cerne da guinada proposta por Breton em relação ao que tinha representado, até então, a ideia de imitação em pintura.

Uma das principais limitações dessa ideia teria sido para Breton o fato de os pintores acreditarem que “o modelo só podia ser tomado no mundo exterior, ou mesmo somente que ele podia ser tomado.”²⁷ (BRETON, 2008, p. 352). A isso, o autor contrapõe a ideia de um “modelo puramente interior”, ao qual a pintura deveria se referir se quisesse participar da “revisão absoluta dos valores reais” em curso naqueles anos. Quem, de início, teria se aproximado dessa ideia seria Pablo Picasso, legítimo herdeiro no campo da pintura do tipo de atitude frente ao mundo que mantiveram, no século XIX, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, no campo da poesia. Tal atitude seria uma percepção “isolante” do mundo, em que o espírito:

[...] encontrando-se idealmente abstraído de tudo, começa a enamorar-se de sua vida própria, em que o que se alcançou e o que se pretendia não mais se excluem, e pretende assim submeter a uma censura permanente, do tipo mais rigoroso, aquilo que até então o constrangia.²⁸ (Ibid., p. 353).

Picasso estaria, já há mais de uma década, explorando essa via aberta pelos poetas, de lá trazendo imagens não mais virtuais, como as deles, mas dando-lhes corpo, materializando sua fantasia, superando as aparências do mundo sensível [Figura 2]:

É preciso ter tomado consciência em alto grau da traição das coisas sensíveis para ousar atacá-las brutalmente, ainda àquilo que seu aspecto costumeiro nos propõe de fácil, de modo que não podemos deixar de reconhecer a Picasso uma responsabilidade imensa.²⁹ (Ibid., p. 355).

Mas Picasso ainda não superava totalmente o “mundo exterior”. Rompia com sua visualidade, ou com as convenções de representação estabelecidas até então – entre elas também o impressionismo e pós-impressionismo –, mas nos quadros do pintor espanhol ainda tratava-se de banhistas, naturezas mortas, guitarristas e violões. Uma ideia mais precisa do que poderia representar o modelo interior em pintura parece delinear-se nas considerações

²⁶ No primeiro Manifesto, há apenas uma nota de rodapé sobre o fenômeno da alucinação. Em *Le Surréalisme et la Peinture*, a mesma nota será ampliada como argumento para a reflexão sobre as pinturas de De Chirico.

²⁷ “L’erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu’il y pouvait être pris.”

²⁸ “[...] cet esprit, se trouvant idéalement abstrait de tout, commence à s’éprendre de sa vie propre où l’atteint et le désirable ne s’excluent plus et prétend dès lors soumettre à une censure permanente, de l’espèce la plus rigoureuse, ce qui jusque-là le contraignait.”

²⁹ “Il faut avoir pris conscience à un si haut degré de la trahison des choses sensibles pour oser rompre en visière avec elles, à plus forte raison avec ce que leur aspect coutumier nous propose de facile, qu’on ne peut manquer de reconnaître à Picasso une responsabilité immense.”

feitas por Breton a respeito da obra de Giorgio De Chirico, ou da fase de sua obra apreciada pelos surrealistas (entre 1910 e 1917). Breton cita um longo trecho, extraído do livro *De l'Intelligence*, de Taine³⁰, sobre uma alucinação experimentada por um homem submetido durante cinco dias a um tratamento por dieta. Uma criatura “saída de seus sonhos, sentada próximo a ele na pose do garoto tirando espinho, criatura das mais graciosas e cuja mão perfeita, posta sobre o cobertor a trinta centímetros dos olhos do observador, não recua até que, com infinitas precauções, este tenta apanhá-la.”³¹ (BRETON, 2008, p. 366). E ele a toca, sente “seus dedos, seu pulso, seus tendões, recobertos de uma pele macia, alva e doce”. A criatura, então, fala com o homem, que, no entanto, sabia que estava sozinho no quarto. O fenômeno dura até o momento em que, quando estava prestes a perguntar “quem é você”, alguém entra no quarto trazendo a dieta e tudo se dissipa. Taine especula então que se o homem tivesse continuado em jejum, esse tipo de alucinação teria surgido novamente e que ele poderia relacionar-se com elas com todos os sentidos do corpo, mas sem nunca ter certeza de que sua inteligência estaria no controle.

Breton compara os quadros de De Chirico [Figura 3] a esse tipo de situação, como já fizera Morise ao chamá-los de “visões”, mas não chega nem mesmo a discutir o problema de que o processo de construção do quadro não acompanharia a “vidência” do pintor. O mais importante parece ser a janela que a pintura abre para a imaginação do espectador, por meio da imaginação do pintor:

Que grande loucura a desse homem, perdido agora entre os muros da cidade que construiu, e que fez inexpugnável! A ele, como a tantos outros, ela oporá eternamente seu rigor terrível, pois ele a quis tal que o que nela acontece não poderia não acontecer. É o *Convite à espera* essa cidade inteira como uma muralha, essa cidade iluminada em pleno dia do mundo interior. Quantas vezes tentei me orientar, fazer o contorno impossível desse prédio, me figurar a aurora e o crepúsculo, de modo algum alternativos, dos sóis do espírito!³² (Ibid., p. 364).

Esse desejo de penetrar nos quadros de De Chirico ganha uma curiosa expressão visual numa fotografia em que Breton figura deitado em frente a um quadro do pintor, como se fizesse parte da cena. [Figura 4]

³⁰ Informação apontada em nota à página 366 da edição aqui utilizada.

³¹ “[...] d'une créature issue de ses rêves, assise près de lui dans la pose du tireur d'épine, créature des plus gracieuses et dont la main parfaite, posée sur la couverture à trente centimètres des yeux de l'observateur, ne se dérobe pas lorsque, avec d'innombrables précautions, celui-ci va pour la saisir.”

³² “Quelle plus grande folie que celle de cet homme, perdu maintenant parmi les assiégeants de la ville qu'il a construite, et qu'il a faite imprenable! À lui comme à tant d'autres, elle opposera éternellement sa rigueur terrible, car il l'a voulue telle que ce qui s'y passe ne pourrait pas ne pas s'y passer. C'est l'Invitation à l'Attente que cette ville tout entière comme un rempart, que cette ville éclairée en plein jour de l'intérieur.”

Mas, se por um lado Breton não considerou aquele problema levantado por Morise, por outro buscou adequar ou ampliar o terreno do surreal às características da produção artística tanto dos artistas valorizados – artistas que não participavam diretamente do grupo mas cuja produção, aos olhos de Breton, contribuía à resolução da contradição entre realidade exterior e interior, como Picasso e De Chirico – quanto dos artistas engajados diretamente no movimento surrealista. De fato, as características dessa produção naquele momento não compreendiam nenhum procedimento técnico que pudesse ser considerado como o registro direto de um automatismo psíquico. Aparentemente consciente desse problema, Breton procurou outros caminhos para encontrar a surrealidade nos trabalhos que lhe interessavam, ao invés de simplesmente negar a existência de uma pintura surrealista.

Essa estratégia se efetiva pelo privilégio que ele confere muito mais ao impacto da imagem e de todo tipo de atividade imaginativa que ela possa despertar, do que de seu impacto como pintura. Agindo assim, como nota Elza Adamowicz, no livro *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Breton:

[...] escamoteia com descaso a questão da mediação da pintura, seja do ponto de vista do produtor – o artista munido de competências técnicas picturais – ou do comentador – o crítico ou poeta filtrando sua percepção através de suas referências culturais.³³ (ADAMOWICZ, 2004, p. 11).

Mas também abre outra via, o já mencionado retorno à pintura como janela, que privilegia uma compreensão da pintura voltada mais para o momento de apreciação do que de execução ou produção da mesma³⁴. Adamowicz nota ainda outro aspecto interessante dessa questão. “Esse *parti pris* de transparência explica nos surrealistas a aproximação entre a pintura (e automatismo verbal) e os processos fotográficos, que asseguram a suposta *instantaneidade* da imagem.”³⁵ (Ibid., loc. cit.).

Se acreditássemos na transparência da técnica, à qual caberia o papel de plasmar a visão interior ou a alucinação, e se entendêssemos a fotografia apenas como uma técnica de fixação, de decalque de imagens, seria perfeitamente compreensível essa aproximação entre fixação das imagens delirantes e fotografia, que será sugerida não só por Breton, mas também por

³³ “[...] Breton escamote cavalièrement la question de la médiatisation de la peinture, que ce soit du point de vue du producteur - l'artiste muni de compétences techniques picturales - ou de celui du commentateur - le critique ou poète filtrant sa perception à travers ses références culturelles.”

³⁴ Mais adiante, na discussão sobre *Documents*, serão comentadas outras possibilidades de relação com obras surrealistas, propostas por Carl Einstein, Georges Bataille e Michel Leiris.

³⁵ “Ce parti pris de transparence explique chez es surréalistes le rapprochement entre la peinture (et l'automatisme verbal) et les procédés photographiques qui assurent la supposée instantanéité de l'image.”

Dalí, em textos publicados no início dos anos 1930.³⁶ Mas sabemos que tanto pintura como fotografia não são “transparentes”. São imagens construídas a partir de determinados códigos culturais socialmente aceitos e justamente por isso assumem esse aspecto “transparente”. De qualquer modo, o fato de também um pintor, como Dalí, partilhar essa visão, sugere que a pouca importância dada à pintura como técnica e linguagem está menos ligada ao fato de Breton não praticá-la do que à vontade dos surrealistas de eliminar todo tipo de preocupação de ordem estética, tradicional ou moderna, na construção da obra, procurando com ela apresentar uma espécie de registro supostamente fiel do automatismo psíquico, seja ele delírio, “visão” ou sonho. Esse registro fiel seria como que uma janela aberta às construções do inconsciente do artista, cujo caráter irracional levaria o espectador também não propriamente a um automatismo psíquico, mas a uma atividade imaginativa não mais ancorada nos princípios de realidade, de causalidade e tampouco na representação dos objetos de acordo com a aparência e função que assumem na vida consciente.

Voltando à análise do desenvolvimento das ideias de Breton em *Le Surréalisme et la Peinture*, temos já a noção de modelo interior, cujo caráter alucinatório ou visionário³⁷ apareceria materializado nas pinturas de De Chirico dos anos 1910. Em seguida, no trecho em que aborda os trabalhos de colagem que Ernst vinha realizando [Figura 5], Breton introduz outro elemento, já conhecido dos surrealistas no âmbito da poesia desde Lautréamont: a aproximação de objetos segundo uma ordem diferente daquela usualmente aceita para eles.

Podemos identificar que, para Breton, Max Ernst daria um passo além das colagens cubistas em direção à plástica surrealista. E isso por duas razões: a primeira seria justamente por não provocar o choque entre matérias diferentes, como no caso dos cubistas, que inseriam pedaços de jornais e outros materiais no espaço da tela, rompendo sua integridade material como pintura. Ernst promoveria o choque ou curto-circuito entre elementos “dotados por si só de uma existência relativamente independente.”³⁸ (BRETON, 2008, p. 379). O que Breton quer dizer com isso é que não se trata mais da tensão entre papel, tela, tinta, pedaços de

³⁶ “Novas considerações gerais sobre o mecanismo do fenômeno paranóico do ponto de vista surrealista” e “A conquista do irracional”. Cf. DALÍ, 1974. “Toda a minha ambição, no plano pictórico, consiste em materializar, com a maior raiva imperialista de precisão, as imagens da irracionalidade concreta. [...] Os meios de expressão pictórica são postos a serviço desse objetivo. [...] pintar realisticamente a partir do pensamento irracional, a partir da imaginação desconhecida. Fotografia instantânea a cores e à mão das imagens superfinas, extravagantes, extra-pictóricas, inexploradas, superpictóricas, superplásticas, enganadoras, hipernormais, débeis, da irracionalidade concreta – imagens da irracionalidade concreta: imagens que provisoriamente não são explicáveis, nem redutíveis pelos sistemas de intuição lógica, nem pelos mecanismos racionais”, p. 16-17.

³⁷ José Pierre utiliza também o termo “automatismo visionário”, em contraposição ao “automatismo gestual”. Poderia ser adotado, não fossem as restrições já mencionadas de Max Morise à associação do automatismo psíquico às pinturas de De Chirico. Cf. PIERRE, 1983, p. 91-100.

³⁸ “[...] des éléments doués par eux-mêmes d’une existence relativement indépendante [...]”

tecido, como nos cubistas, mas entre uma lâmpada, um braço, uma cabeça de pássaro. De novo a transparência da técnica. Mas se, por um lado, essa transparência era desejada por Ernst quando procurava eliminar os sinais dos cortes de tesoura ou qualquer indício de colagem nas imagens, por outro, o fato de o artista produzir suas colagens utilizando sempre imagens produzidas originalmente com uma mesma técnica, de não inserir, por exemplo, um recorte de imagem fotográfica em meio a uma colagem feita com gravuras, faz pensar que Ernst tinha consciência de que o efeito produzido no espectador pela imagem fotográfica é diferente daquele produzido pela gravura. Ele era consciente de que a técnica não é transparente e a existência dos elementos no espaço da colagem não é tão independente assim de sua materialidade.

Mas, para Breton, além desse choque entre imagens ao invés de materiais, Ernst traria a colagem para o campo da plástica surrealista por evitar “na medida do possível todo desejo preconcebido.”³⁹ (BRETON, 2008, p. 380). O choque entre os objetos seria supostamente regido pelo acaso, sem qualquer preocupação de ordem estética ou política, distanciando-se com isso também de parte da colagem dadaísta⁴⁰. Esse acaso ou ausência de desejo preconcebido na justaposição dos elementos estaria na base do conteúdo poético, tanto das colagens como das pinturas de Ernst. Mas não é apenas o acaso da justaposição que configura a poesia das imagens. Em um trecho que considero fundamental para se pensar uma estética do surreal, Breton mostra como justamente ali onde o encontro ao acaso dos objetos parece colocá-la em risco é que a realidade se faz sentir, como que virtualmente, em sua face poética:

[...] cabe no meu sistema, a propósito de Max Ernst, que o encontro pretendido por cada uma dessas telas, de objetos anteriormente desqualificados e pegos ao acaso, não exclui a possibilidade de um encontro anterior sobre o plano da “realidade”, que é talvez antes de mais nada esse risco que, com ele, gosto de correr, que é talvez essa frágil probabilidade que eu vejo como lírica por excelência [...]”⁴¹(Ibid., p. 381).

Em relação a outra série de pinturas de Ernst, ainda uma vez o fenômeno da alucinação será invocado, mas dessa vez ligado ao próprio processo de constituição dos trabalhos:

³⁹ “Il ne s'agissait de rien moins que de rassembler ces objets disparates selon un ordre qui fût différent de leur et dont, à tout prendre, ils ne parussent pas souffrir, d'éviter dans la mesure du possible tout dessein préconçu (...)”

⁴⁰ Penso, por exemplo, nos trabalhos de Raoul Hausmann e John Heartfield. Outra característica da colagem dadaísta, que a diferencia das colagens de Ernst, é que aquela não se estrutura numa espacialidade ou ambientação contínua, como a paisagem que ambienta a cena em *Au-dessus des nuages marche la nuit* [Figura 5]. Na colagem dadaísta, palavras, letras e imagens se chocam na superfície do suporte.

⁴¹ “[...] qu'il entre bien dans mon système, à propos de Max Ernst, que la rencontre voulue sur chacune de ses toiles d'objets préalablement disqualifiés et tirés au hasard, n'exclut pas la possibilité d'une rencontre antérieure sur le plan de la 'réalité', que c'est peut-être avant tout cette chance qu'avec lui j'aime à courir, que c'est peut-être en lui cette faible probabilité que je trouve lyrique par excellence [...]”

Não existe realidade na pintura. As imagens virtuais, corroboradas ou não por objetos visuais, se apagam mais ou menos sob nosso olhar [...] Que afirmemos ou não, na ausência daquilo que é, na presença daquilo que não é, nosso desejo de ultrapassar ao mesmo tempo aquilo de que somos privados e aquilo que nos é dado, que a classificação estéril, derrisória, se efetue com ou sem nós, só podemos louvar Max Ernst por ter, sobre as ilusões às quais nos expõe por exemplo nosso medíocre sentido estereognóstico, construído a segunda parte de sua obra, que vai de sua *Histoire naturelle* a *Vision provoquée par une ficelle que j'ai trouvé sur ma table*.⁴² (Ibid., p. 383-383).

Nessas pinturas [Figura 6], Ernst emprega as técnicas de *frottage*⁴³ e *grattage*⁴⁴, obtendo, a partir do contato do suporte material da obra com outros objetos, a transferência “automática” do relevo desses objetos. Diante dessa superfície de manchas abstratas, o artista se entrega a uma espécie alucinação, visualizando e destacando figuras as mais bizarras, num processo semelhante ao que Leonardo recomenda ao jovem pintor, em seu tratado sobre a pintura, que consistia em descobrir paisagens e figuras imaginárias por meio da contemplação demorada e concentrada do relevo de um velho muro⁴⁵.

Coerentemente, Breton não reivindica a esse processo, que compreende em si um elemento de automatismo psíquico (a alucinação, ainda que induzida), a condição de uma “técnica surrealista”. Em todos os artigos de *Le Surréalisme et la Peinture*, a técnica terá menos importância do que a capacidade da imagem de deslocar a percepção comum dos objetos e avivar a atividade da imaginação.

Depois de Max Ernst, Breton fala ainda, no último artigo da série, publicado em outubro de 1927, das experiências de Man Ray e André Masson. Apesar da singularidade desses dois artistas, o autor não avança muito mais nas ideias sobre surrealismo e pintura a partir de suas obras. No caso de Man Ray, ainda uma vez é atribuída pouca importância ao fato de uma parte considerável de suas realizações ter se dado pela fotografia ou pelos rayogrammes, mas nesse caso, a técnica não é passada por alto. Na verdade, se Breton sugere que o que Man Ray realizava, seja em pintura, seja em fotografia, era parte da mesma busca, de uma mesma

⁴² “Il n'y a pas de réalité dans la peinture. Des images virtuelles, corroborées ou non par des objets visuels, s'effacent plus ou moins sous notre regard. [...] Que nous affirmions ou non, en l'absence de ce qui est, en présence de ce qui n'est pas, notre désir de nous passer à la fois de ce dont on nous prive et de ce qu'on nous donne, que le classement stérile, dérisoire, s'effectue avec nous ou sans nous, nous ne saurons que louer Max Ernst d'avoir, sur les illusions auxquelles nous expose par exemple notre médiocre sens stéréognostique, bâti la seconde partie de son oeuvre qui va de son *Histoire naturelle* à *Vision provoquée par une Ficelle que j'ai trouvée sur ma Table*.”

⁴³ Técnica desenvolvida por Ernst para obter imagens “automáticas”, colocando uma folha de papel sobre as tábuas do solo de seu quarto de hotel, esfregando (daí o termo *frottage*) um carvão sobre ela, fazendo com que as veias da madeira criassem uma textura, que suscitava figuras à imaginação do artista. Cf. PIERRE, Op. cit., p. 132.

⁴⁴ Processo que consiste em pressionar sobre diversas superfícies uma tela com pintura fresca, raspando (daí o termo *grattage*) o que não pertencesse ao relevo criado. Cf. PIERRE, Op. cit. p. 132.

⁴⁵ Cf. Chapitre IX. In: DA VINCI, 1960.

“démarche de son esprit”, é justamente por sua habilidade em subverter o “caráter positivo” da técnica fotográfica, naquilo em que se filia ao “lugar comum da representação que ela [a fotografia] nos propõe.” (BRETON, 2008, p. 387). É assim que as imagens de Man Ray penetrariam numa região que a pintura, liberta, pela fotografia, da tarefa da “imitação pura e simples das coisas reais”, acreditava ter reservada para si. O que poderia ser essa região é sugerido quando o autor afirma que nos retratos fotográficos, rayogrammes ou pinturas de Ray: “é sempre a mesma aparência, ou inaparência que se cerca.”⁴⁶ (BRETON, 2008, p. 388). Essa aproximação entre aparência e inaparência, material e imaterial, real e irreal fica mais palpável quando Breton cita os retratos femininos feitos por Ray, em que as modelos e os elementos que adornam seus corpos aparecem como objetos de experiências luminosas [Figura 7]:

O colar de pérola escorrega dos ombros nus sobre a página branca, onde vem lhe pegar um raio de sol, entre outros elementos que estão lá. Aquilo que era apenas adorno, nada menos que adorno é abandonado simultaneamente ao gosto das sombras, às justiça das sombras. Não há nada além de rosas nas cavernas.⁴⁷ (BRETON, 2008, p. 390).

Tal experiência de poesia feita com a luz – e a sombra – leva o poeta a questionar-se: “São esses cabelos de ouro ou cabelos de anjo?” Ou ainda: “como reconhecer a mão de cera da verdadeira mão?” (Ibid., loc. cit.), remetendo a imagens como *Hand on Gauze*, de 1927 [Figura 8]. É desse modo que Man Ray, subvertendo uma técnica associada à captação do real, pode alcançar a dimensão daquela “realidade absoluta ou surrealidade”, mencionada no *Manifesto do Surrealismo*.⁴⁸

A respeito de André Masson, Breton cita Edgar Allan Poe e a analogia feita pelo escritor norte-americano entre química natural e “química da inteligência”. Das combinações inesperadas de elementos realizadas pelo alquimista da mente – a “imaginação pura”, segundo Poe – resultariam sempre produtos novos, fusões dos elementos combinados, e a esse tipo de “química da inteligência” Breton associa a obra de Masson. Seguindo na analogia proposta por Poe, seria possível dizer que, no caso das combinações de elementos das colagens de Ernst, nenhum deles se perde no produto final, sendo que o conteúdo poético das imagens

⁴⁶ “Man Ray est parti, lui aussi, de la donnée photographique mais, loin de se fier à elle, de n'utiliser qu'après coup, selon le bûit qui est le sien, le lieu commun de représentation qu'elle nous propose, il s'est appliqué d'emblée à lui ôter son caractère positif [...]”

⁴⁷ “Le collier de perles glisse des épaules nues sur la page blanche, où vient le prendre un rayon de soleil, parmi d'autres éléments qui sont là. Ce qui n'était que parure, ce qui n'était rien moins que parure est abandonné simultanément au goût des ombres, à la justice des ombres. Il n'y a plus que des roses dans les caves.”

⁴⁸ Para uma análise mais detalhada das relações entre o pensamento de André Breton e a fotografia, em que também é discutida sua visão da obra de Man Ray, Cf. o capítulo “André Breton e a fotografia” In: FABRIS, 2009.

reside justamente no choque entre os elementos. Em Masson, eles se fundem, misturam e se transmutam em formas novas, híbridas, em que não se distinguiria mais cada um dos elementos [Figura 9]. Mas se os resultados de Ernst e Masson são diferentes, a essência do processo seria a mesma, o deslocamento da percepção “normal” dos objetos alcançado pela “alquimia da imagem visual.”⁴⁹

Com isso se encerra a série de artigos *Le Surréalisme et la Peinture*, tal como foram publicadas em *La Révolution Surréaliste*. Nas páginas acima, procurei sintetizar as principais ideias neles desenvolvidas por Breton. O último artigo aparece em *La Révolution Surréaliste*, nº 9-10, em outubro de 1927, portanto cinco números e mais de dois anos depois do primeiro⁵⁰. Isso pode dar a impressão de que, durante todo esse período, a discussão sobre a presença das artes visuais no surrealismo foi conduzida quase que unicamente por Breton. Houve, no entanto, alguns outros pronunciamentos e acontecimentos. Antes de discuti-los, porém, é oportuno analisar os ensaios acrescidos por Breton quando da publicação em livro de *Surréalisme et la Peinture*, em fevereiro 1928. Eles abordam as obras de três artistas significativos para o grupo surrealista nesse final de década. São eles Joan Miró, Yves Tanguy e Hans Arp.

O trecho sobre Miró começa com uma advertência aos pintores que, satisfeitos com os resultados (plásticos e comerciais) de sua obra, consentem em ser nada mais que “mãos que pintam”. Se, para Breton, esse parece ser o caso do De Chirico daqueles anos, também Miró não escaparia ao que o autor chama de “espírito pequeno-burguês”. Certo uso indiscriminado do automatismo por parte de Miró, que o fazia ser percebido então como o mais surrealista dos surrealistas, parecia a Breton motivado apenas pelo desejo de “se abandonar à pintura”⁵¹, manifestando assim uma compreensão superficial de sua razão e valor.

⁴⁹ Essa expressão aparece no verbete “Collage” do Dictionnaire Abrégé du surréalisme, indicada como sendo de Max Ernst: “Collage – “Se são as plumas que fazem a plumagem não é a cola que faz a colagem.” (M.E.) “É algo como a alquimia da imagem visual. O milagre da transfiguração total dos seres e objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico.”(M. E.)” [‘Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage.’ (M.E.) ‘Il est quelque chose comme l’achimie de l’image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect anatomique’ (M.E.)] Cf. BRETON, 1992, p. 800. Mais adiante voltarei ao tema quando analisar o prefácio escrito por Breton para *La Femme 100 têtes*, de Ernst, no contexto dos debates entre surrealistas e *Documents*.

⁵⁰ Os artigos de Breton foram publicados em sequência nos números 4, julho de 1925; 6, março de 1926; 7, junho de 1926 e 9-10, outubro de 1927.

⁵¹ No trecho do livro em que aborda a obra de Picasso, Breton afirmara: “Disseram que não poderia haver pintura surrealista. Pintura, literatura, o que é isso, ó Picasso, você que levou ao grau supremo o espírito não mais de contradição, mas de evasão! [...] E eles vem nos falar da pintura, eles vem nos fazer lembrar desse expediente lamentável que é a pintura”. [On a dit qu’il ne saurait y avoir de peinture surréaliste. Peinture, littérature, qu’est-ce là, ô Picasso, vous qui avez porté à son suprême degré l’esprit non plus de contradiction, mais d’évasion! [...] Et ils viennent nous appler de la peinture, ils viennent nous faire souvenir de cet expédient

Isso não impede Breton de incluir Miró entre aqueles que se puseram em contato com as “potências superiores com quais os grandes Primitivos tiveram algo a ver.”⁵² (BRETON, 2008, p. 398). A imagem poética de uma cigarra que, abrindo seus “olhos grandes como discos voadores, acompanha só com seu canto cruel esse viajante sempre ainda mais ansioso por não saber para onde vai” (BRETON, 2008, p. 398), e que o viajante Miró [Figura 10] carregaria como um “fetichismo indispensável” para não se perder, reforça a ideia de que o pintor teria alcançado o tipo de atitude frente ao mundo que tinham os “primitivos.”⁵³

Ainda nessas páginas sobre Miró, tal identificação é expandida quando Breton adverte o pintor a não se esquecer de que ele não é o mestre de sua atividade e que, portanto, não deve “fiar-se apenas a si mesmo, por maiores que sejam seus dons”: “A imaginação pura é única senhora daquilo de que diariamente ela se apropria e Miró não deve esquecer que ele é para ela nada mais que um instrumento.” (Ibid., loc. cit.). É assim que Breton procura desvincular a obra de Miró de um mero exercício de dons pictóricos, “prazer gratuito do espírito e dos olhos”, para conectá-la às forças superiores dessa “imaginação pura”, motor, para Breton, de toda atividade criativa, dos fetiches primitivos à arte de vanguarda de sua época.

As ressalvas de Breton a Miró não são totalmente gratuitas. A aproximação do espanhol ao grupo surrealista foi um tanto abrupta e parece ter atendido menos a um engajamento efetivo do pintor às ideias do grupo do que a necessidades mútuas. Os primeiros contatos de Miró com membros do grupo surrealista iniciaram-se em fins de 1924, quando participava de um grupo que freqüentava o ateliê de André Masson. No início de 1925, o poeta e marchand Jacques Viot, que era próximo de alguns surrealistas, conhece sua obra e propõe agenciá-lo, organizando uma exposição. Viot promoverá essa exposição, a segunda de Miró em Paris, em junho de 1925, já o associando ao grupo surrealista, o que Norbet Bandier chama de “caução literário”, um expediente comum da época, que consistia em associar o trabalho dos artistas a uma determinada escola ou estética literária⁵⁴. Segundo Bandier, Viot propusera um vernissage incomum para essa exposição de Miró. No convite, duas coisas chamavam

lamentable qu'est la peinture] Cf. BRETON, 2008, p. 356. Aqui, novamente, ao criticar Miró por apenas se abandonar à pintura, parece aflorar essa ideia do “expediente lamentável”.

⁵² “La cigale, qui ouvre sur les champs du Midi des yeux grands comme des soucoupes, accompagne seule de son chant cruel ce voyageur toujours d'autant plus pressé qu'il ne sait où il va. Elle est le génie inflexible, délicieux et inquiétant qui se porte en avant de Miró, qui l'introduit auprès des puissances supérieures auxquelles les grands Primitifs ont eu quelque peu affaire.”

⁵³ Na última parte deste capítulo, essa identificação sugerida por Breton e pelos surrealistas entre sua atividade e objetos e pensamento primitivos será abordada com mais detalhes.

⁵⁴ Ainda segundo Bandier, Miró não seria estranho a esses expedientes, pois quando entrara em contato com Masson, teria lhe perguntado se deveria procurar Picabia ou Breton para mostrar seus trabalhos, ciente da dissociação entre dadaísmo e surrealismo representada por essas duas figuras. A isso Masson respondera: “Picabia já é passado, Breton é o futuro.” Cf. BANDIER, 1999, p. 174 e 250-257.

atenção: o horário, programado para meia-noite, e a reprodução de 25 assinaturas de surrealistas, àquela altura já conhecidos no meio literário por meio da revista *La Révolution Surréaliste* e de seus livros publicados. A estratégia repercutiu na imprensa, que fez referências a Miró como “pintor surrealista” e a sua exposição como sendo da “escola surrealista”.

A associação de Miró ao grupo, por outro lado, interessava também aos surrealistas, que debatiam internamente, naquele momento, a possibilidade de uma pintura surrealista⁵⁵. Miró apontava novas vias para a construção dessa relação surrealismo-pintura, o que foi logo reconhecido por Breton, quando, após visitar o atelier do pintor, recomendado por Masson, adquire a tela *Terre labourée*. Apesar disso, a ausência de um engajamento efetivo e firme às ideias do grupo, como demonstrariam Ernst e Masson, por exemplo, pode estar por trás das advertências dirigidas por Breton ao pintor catalão.

Aqui, porém, interessam: a) a relação proposta por Breton entre a pintura de Miró e as ditas “forças superiores” da “imaginação pura” b) a ideia do artista como instrumento de manifestação dessas forças e viajante por uma região desconhecida. É por essa mesma linha de argumentação poética que o texto segue, abordando agora a obra de Yves Tanguy⁵⁶.

A metáfora do processo criativo como viagem e descoberta já fora usada por Breton no texto em questão quando falara da obra de Picasso. Para Breton, o artista catalão já há quinze anos percorria o “caminho misterioso onde o medo nos espia a cada passo, onde o desejo que temos de voltar só é vencido pela esperança falaciosa de estar acompanhado.” (BRETON, 2008, p. 354). Quando o compara a Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé, afirma que estes teriam descoberto uma região à qual Picasso teria também comparecido, valendo-se de seus dons para “dar corpo” às imagens que, em poesia, permaneciam virtuais. É essa mesma atmosfera lírica que Breton procura criar nas linhas que dedica a Tanguy, então recém-ingressante no grupo surrealista. Assim se inicia o trecho:

A igual distância dessas antigas cidades do México que sem dúvida para sempre furta ao olho humano a floresta impenetrável, as lianas que se descabelam por seus corredores gigantes, as borboletas impossíveis que se

⁵⁵ Depois da exposição de Miró em junho, a efetivação de um discurso visual surrealista, além das ideias defendidas por Breton nos artigos *Le Surréalisme et la Peinture*, se daria ainda por uma exposição coletiva, a primeira exposição de pintura surrealista, ocorrida em novembro de 1925, na Galeria Pierre, com organização também de Jacques Viot e seus vernissages à meia-noite. Dessa exposição, com catálogo prefaciado por Breton e Robert Desnos, participaram, entre pinturas e desenhos, obras de Hans Arp, De Chirico, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy, Robert Desnos, Georges Malkine, Dédé Sunbeam e Kristians Tony. Cf. BANDIER, Op. cit., p. 266.

⁵⁶ O texto publicado na versão em livro de *Le Surréalisme et la Peinture* é a reprodução, com poucas alterações, do prefácio ao catálogo da primeira exposição *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*, ocorrida entre maio e junho na Galeria Surrealista, inaugurada em 1926. A aproximação entre a obra de Tanguy e objetos das coleções etnográficas de Breton e Éluard será discutida com mais detalhes mais adiante.

abrem e fecham sobre suas escadarias de pedra de mil degraus, a igual distância dessas cidades e de um “Ys” [sic] do qual ele encontrou a chave, penetrando uma noite nos jardins de corais, guiado unicamente pela luz de um sifonóforo, aguardo ansioso para juntar-me a Yves Tanguy nesse lugar que ele descobriu. Descoberta, uma segunda vez, como tudo o que descobrimos, como a Fênix carrega em si o segredo de suas cinzas.⁵⁷ (BRETON, 2008, p. 400).

Dentro dessa atmosférica lírica de descoberta de novos lugares situam-se, é importante notar, artista e espectador. Breton (o espectador) aguarda “a igual distância” o momento de juntar-se a Tanguy nesse lugar. É mais uma vez direcionado ao impacto da obra na imaginação do espectador, que o texto de Breton se configura, esboçando uma estética do reconhecimento, já que se trata de descoberta, portanto, de desconhecido:

Os verbos sensoriais: ver, ouvir, tocar, degustar, cheirar, pedem para não ser conjugados como os outros. A essa necessidade respondem os espantosos participios: já visto, já ouvido, jamais visto, etc. Ver, ouvir, não é nada. Reconhecer (ou não reconhecer) é tudo. Entre o que reconheço e o que não reconheço existe eu [...]

Há entre o que eu gosto aquilo que eu gosto de reconhecer e gosto de não reconhecer. É, penso, à concepção dessa relação ardorosa que o surrealismo ergueu-se e manteve-se.⁵⁸ (Ibid., p. 400-401).

Nessa elaboração de uma estética do reconhecimento diante do desconhecido, Breton saúda a “dramática” e “cativante” relação que mantiveram o médico e professor de psicologia suíço Theodore Flournoy e a médium Hélène Smith, que foi seu objeto de estudo. Do lado de Smith, Breton coloca “um dos mais estranhos, como também dos mais *naïfs*, desejos de evasão que já se formaram, e os meios maravilhosos de que ela dispunha”; do lado de Flournoy, “sua vontade de adaptação, seu rigor real, sua resistência à sedução, seu cinismo.”⁵⁹ (Ibid., p. 401).

É essa atitude realista médico-científica, diante de um trabalho que se propõe como ponto de contato com o desconhecido, que Breton recrimina quando diz:

⁵⁷ “À égale distance de ces anciennes villes du Mexique que sans doute à jamais dérobe à l’œil humain la forêt impénétrable, des lianes qui s’échevellent par leurs couloirs géants, des papillons impossibles qui s’ouvrent et se ferment sur leurs escaliers de Pierre de Mille marches, à égale distance de ces villes et d’une ‘Ys’ dont il a retrouvé la clé, se faisant place une nuit dans les jardins de coraux, guidé par la seule lueur d’un siphonophore, il me tarde de rejoindre Yves Tanguy en ce lieu qu’il découvrit. Découvert, une dernière fois, comme tout ce qu’on découvre, comme le Phénix porte en soi le secret de ses cendres.”

⁵⁸ “Les verbes sensoriels: voir, entendre, toucher, goûter, sentir, demandent à ne pas être conjugués comme les autres. À cette nécessité répondent les étonnants participes: déjà vu, déjà entendu, jamais vu, etc. Voir, entendre, n’est rien. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout. Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi. [...] Il y a dans ce que j’aime ce que j’aime reconnaître et ce que j’aime ne pas reconnaître. C’est, je pense, à la conception de ce rapport entre tous fervent que le surréalisme s’est élevé, et s’est tenu.”

⁵⁹ “Je ne sais, pour ma part, rien de plus dramatique et de plus captivant que la lutte qui mit aux prises, il y a une trentaine d’années, d’une part Mlle Hélène Smith, et l’un des plus étranges, comme aussi des plus naïfs, desseins d’évasion qu’on ait formés, et les moyens merveilleux dont elle disposait, et, d’autre part, Th. Flournoy, sa volonté d’adaptation, sa réelle rigueur, sa résistance à la séduction, son cynisme.”

[...] aqueles que em suas telas [de Tanguy] distinguirão aqui ou ali uma espécie de animal, algo semelhante a um arbusto, qualquer coisa como uma fumaça, continuarão a fazer-se mais fortes do que são, a colocar todas as suas esperanças naquilo que chamam *a realidade*.⁶⁰ (BRETON, 2008, p. 401-403).

Se nessas telas é possível identificar a presença desses elementos, que Breton qualifica de mais ou menos “diretos”, é para que outros assumam toda sua “significação oculta”. Os elementos “diretos” teriam nada mais que um valor de comparação. Com isso, permitiriam a Tanguy “se aventurar tão longe quanto queira e de nos trazer do desconhecido imagens tão concretas como aquelas que nós nos figuramos do conhecido.” Essa seria a “grande luz subjetiva que inunda as telas de Tanguy.”⁶¹ (Ibid., p. 403) [Figura 11].

Outro artista que se junta ao grupo surrealista durante a redação dos artigos para *Le Surréalisme et la Peinture* é Hans Arp. A versão em livro do texto encerra-se com a reprodução do prefácio para o catálogo de sua exposição na Galeria Surrealista, em novembro de 1927. O trecho inicia-se com a ideia de uma:

[...] filosofia particular da imanência pela qual a surrealidade estaria contida na própria realidade, e não lhe seria nem superior nem exterior. E reciprocamente, pois o continente seria também o conteúdo. Tratar-se-ia quase de um vaso comunicante entre continente e conteúdo.⁶² (Ibid., p. 404).

É essa ideia de uma realidade que contém a surrealidade que Breton percebe nos relevos de Arp. O autor chama atenção para o que denomina de crime de “lesa-realidade” cometido pelo artista e seus cúmplices marceneiros, que extraem, da mesma madeira com que se fazem flautas e prateleiras, tudo aquilo que o artista quer, em moldes que lembrariam as pegadas deixadas por nossos pés na areia. Além disso, Breton introduz a ideia de que, nas obras de Arp, as palavras presentes no título deixam de ser “mendicantes”. Tomando como exemplo *Nature morte: table, montagne, ancres e nombril* [Natureza morta: mesa, montanha, âncoras e umbigo] [Figura 12], Breton afirma:

A palavra mesa era uma palavra mendicante: ela desejava que comêssemos, que nos apoiássemos ou não, que escrevêssemos. A palavra montanha era

⁶⁰ “Il va sans dire que ceux qui dans ses toiles distingueront ici ou là une sort d'animal, un semblant d'arbuste, quelque chose comme de la fummée, continueront à se faire plus forts qu'ils ne sont, à placer tous leurs espoirs dans ce qu'ils appellent *la réalité*.”

⁶¹ “[...] s'aventurer aussi loin qu'il veut et de nous livrer de l'inconnu des images aussi concrètes que celles que nous nous passons du connu. [...] La grande lumière subjective qui inonde les toiles de Tanguy est celle qui nous laisse le moins seuls, à l'endroit le moins désert.”

⁶² “Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu.”

uma palavra mendicante: ela desejava que contemplássemos, que escalássemos ou não, que respirássemos. A palavra âncoras é uma palavra mendicante: ela desejava que parássemos, que alguma coisa rolasse ou não, depois que partíssemos novamente.⁶³ (BRETON, 2008, p. 405).

Essa “mendicância” por ação complementar que definisse um significado ou uma função para as palavras perde o sentido nas obras de Arp, pois umbigo, âncora e mesa figuram perfeitamente justapostos, porque se justapõe enquanto formas. Assim como, em outra obra, “um nariz está perfeitamente adequado ao lado de uma poltrona, ele casa-se mesmo com a forma da poltrona.” Eis o crime de lesa-realidade, as palavras e formas desatrelam-se de seu campo semântico usual, violam os princípios de causalidade e identidade que regem o senso comum do que seja realidade.

Desse modo encerra-se o empenho de Breton em *Le Surréalisme et la peinture* para extrair da realidade das obras desses artistas pertencentes ao grupo surrealista ou valorizados por ele, elementos que conduzissem à surrealidade como superação da oposição entre mundo exterior e interior⁶⁴. Conhecendo um pouco melhor agora a posição de Breton em relação àquela primeira atitude negativa de Morise e Naville, pode ser interessante rastrear ainda outros textos publicados em *La Révolution Surréaliste*, menos “sistemáticos”, pois foram pontuais, mas não por isso dispensáveis para a compreensão do papel das artes visuais no surrealismo.

Analisarei então dois outros textos publicados em *La Révolution Surréaliste*. Um de autoria de Max Morise, publicado no mesmo número em que apareceu o primeiro artigo de *Le Surréalisme et la Peinture*; o outro é o texto mais conhecido de René Magritte, “Les mots et les images” [As Palavras e as imagens], publicado no último número da revista. Também de interesse será uma breve apreciação de algumas estratégias na organização das ilustrações em *La Révolution Surréaliste*.

*

O texto de Max Morise, a princípio sobre uma exposição de De Chirico, se configura na verdade como uma reflexão sobre o papel da técnica na arte. Já foi visto como Morise se

⁶³ “Le mot table était un mot mendiant: il voulait qu'on mangeât, qu'on s'accoudât ou non, qu'on écrivît. Le mot montagne était un mot mendiant: il voulait qu'on contemplât, qu'on escaladât ou non, qu'on respirât. Le mot ancres est un mot mendiant: il voulait qu'on s'arrêtât, que quelque chose rouillât ou non, puis qu'on repartît.”

⁶⁴ É interessante notar como Breton faz de seus textos sobre arte também uma forma de escrita que conduza a essa superação, coalhando-os de imagens poéticas suscitadas pelo contato com as obras dos artistas que analisa. Essa estratégia é qualificada por Elza Adamowicz como uma “reescritura poética”, em que “a abertura do quadro no poeta – sua ambivalência, seu mistério – provocam uma ressonância emocional que se prolongará em escrita. O espaço pictural abre-se sobre sentidos ulteriores, sempre a vir, potenciais.” [L’ouverture du tableau chez le poète – son ambivalence, son mystère – provoquent une résonance émotionnelle qui se prolongera en écriture. L’espace pictural ouvre sur des sens différenciés, toujours à-venir, potentiels.] Cf. ADAMOWICZ, 2004, p. 70-74.

preocupava com a possibilidade de realização da ideia de surrealismo em pintura a partir de uma técnica, de um procedimento pictórico. Tal preocupação reaparece nesse texto, motivada pela mudança de orientação na obra do pintor italiano no início dos anos 1920. De fato, numa comparação entre um quadro de sua fase valorizada pelos surrealistas, como *A Incerteza do poeta* [Figura 13], 1913, e outro do início dos anos 1920, como o *Auto-retrato com Eurípedes* [Figura 14], de 1922, da técnica à atmosfera da obra, tudo muda.

Há uma maior preocupação naturalista nessas novas pinturas e, com isso, pouco parece ter sobrado do aspecto “visionário”, quase profético, das obras dos anos 1910, que faz pensar que ali, naqueles lugares, aconteceu ou acontecerá alguma coisa fora do comum. Pouco daquela atmosfera que convida a imaginação a penetrar nas arcadas e praças desertas, a contemplar a própria sombra muito maior do que o corpo, provocada pela luz forte de um sol que nunca aparece, e que as cores do céu parecem desmentir.

É tendo em mente essa produção dos anos 1920, portanto, que Morise concebe seu artigo. Sua preocupação com a técnica ganha agora quase uma dimensão de refutação da técnica, entendida como *savoir-faire*:

Decidamos deliberadamente: não existe técnica, não existe uma ciência do bem pintar [...] A Técnica só pode ser considerada como um ponto de vista do observador, um modo de explicação posterior do universo inexplicável de um quadro, explicação não mais exata, mas com certeza mais exterior que qualquer outra.⁶⁵ (MORISE, 1925, p. 31).

Considerada por Morise como invenção dos críticos de arte para justificarem sua própria atividade e dos artistas para atingir um ideal de imitação dos grandes mestres, a técnica deveria ser entendida apenas como uma “harmonia entre o pensamento e aquilo que serve para manifestá-lo”. Mais uma vez, percebe-se por trás desse pensamento o automatismo psíquico, no fundo um ideal de não mediação entre pensamento e ação, ao qual desde aquele primeiro artigo publicado, Morise parece condicionar a realização da pintura surrealista.

Seguindo na sua refutação da técnica como *savoir-faire*, Morise cita então o próprio De Chirico, que, num texto de 1913, criticava a técnica do pontilhismo por tentar captar e simular da maneira mais fiel possível a impressão luminosa. Criticava-a no seu objetivo porque ele, De Chirico, procurava com seus trabalhos daquela época reproduzir “as sensações estranhas” e não as sensações que poderiam ser obtidas observando a luz na natureza. Essa sensação estranha dos quadros dos anos 1910 emanaria do que Morise chama de “signos ininteligíveis”

⁶⁵ “Tranchon-en délibérément: il n'y a pas de Technique, il n'existe pas une science de bien peindre. [...] La Technique ne peut tout au plus être considérée que comme un point de vue de l'observateur, une manière d'explication après-coup de l'inexplicable univers d'un tableau, explication pas plus exacte, mais à coup sûr plus extérieure qu'une autre.”

que os compunham - as arcadas, estátuas, monumentos. Nos “signos” das novas pinturas, porém, e no tratamento naturalista a eles dado pelo pintor, nenhuma sensação estranha. Morise sugere que isso se deve à aparente vontade do pintor de “nos persuadir de que a alma reside na matéria.” Nesses quadros, as coisas voltam a ter “proporções humanas” e, junto com a sensação estranha e o mistério, a surrealidade se perde...

Seja como for, o fato é que é difícil pensar que, mesmo nos quadros dos anos 1910, não houvesse nenhum tipo de *savoir-faire*. Na verdade, é possível imaginar que somente por uma percepção aguçada da luz na natureza e uma capacidade técnica de interpretá-la em pintura, que De Chirico pode chegar àquele tipo de luz “metafísica” que banha as arcadas, praças e monumentos, como *Enigma de um dia* [Figura 15].

Do mesmo modo, não conhecesse De Chirico os esquemas de construção espacial da perspectiva linear, talvez sua cidade imaginária não apresentasse edifícios tão difíceis de se contornar, como dizia Breton. Foi por conhecer esses esquemas que De Chirico pode usá-los para que sua pintura também contivesse a “sensação estranha” das “visões” que experimentou, se é que experimentou. Como não entender isso como “harmonia entre o pensamento e aquilo que serve para manifestá-lo”? De tal modo a técnica é decisiva para a construção de um trabalho plástico que um outro tipo de uso, como o que De Chirico passou a fazer nos anos 1920, pôs em risco a qualidade de seus trabalhos, pelo menos na visão de Morise e também de outros surrealistas.

No fim dos anos 1920, porém, um pintor que parecia manter acesa a chama dessa pintura das “sensações estranhas”, das “visões” é o belga René Magritte, mas por outras vias. Seu texto “Les Mots et les Images”, publicado no último número de *La Révolution Surréaliste*, em dezembro de 1929, não chega a ser uma defesa de princípios, mas lança luz sobre um aspecto extremamente interessante da pintura de Magritte, não tão presente nas obras de De Chirico ou de artistas do grupo surrealista, que amplia as possibilidades da pintura atuar como meio de harmonização entre o pensamento e sua manifestação, desejada por Morise. Tal aspecto seria a relação que palavra e imagem mantêm com a noção de representação.

O texto de Magritte é composto por uma série de aforismos verbais e visuais, cuja complementaridade se perde ao ser transcrito. Nesse sentido, será mais interessante discutir a ideia central de que, para Magritte, linguagem é representação. Como tal, opera na ausência dos objetos a que faz referência e não tem nenhum tipo de relação de contigüidade com eles. Assim, diz um aforismo: “Um objeto não adere de forma alguma a seu nome que não

possamos encontrar-lhe outro mais conveniente”. Outro: “Um objeto encontra sua imagem, um objeto encontra seu nome. Ocorre que a imagem e o nome desse objeto se encontram”. Abaixo dessa frase o desenho de uma floresta ao lado da palavra “floresta.”⁶⁶ (MAGRITTE, 1929, p. 32-33).

Em linhas gerais, o texto gira em torno de algumas possibilidades de subversão da percepção de um objeto interferindo-se ou na linguagem utilizada para representá-lo ou na relação entre a representação desse objeto por mais de uma linguagem. Percebe-se esse tipo de interferência em algumas pinturas de Magritte desse período, como a célebre *La trahison des images* [Figura 16], de 1929, ano de publicação do texto. Nesse quadro Magritte justapõe duas formas de representação, palavra e imagem, mas cria uma tensão tremenda simplesmente colocando-as em relação negativa. A imagem afirma o que a frase nega.

A relação entre palavra e imagem já vinha sendo explorada pelos surrealistas há algum tempo. No livro de *frottages* de Ernst, a imaginação do espectador, já excitada pelas imagens de monstros e seres híbridos que aparecem ali, é ainda mais estimulada pelas legendas que acompanham cada uma delas.

Nem é preciso dizer sobre o campo de possibilidades que as observações e as obras de Magritte abriram para a relação entre surrealismo e pintura dentro da proposta que vimos no comentário de Breton às obras de Max Ernst - desestabilizar a percepção comum dos objetos. Se Max Ernst o fazia descontextualizando e colocando em choque os objetos, Magritte abre a possibilidade de fazê-lo interferindo nos próprios códigos de representação pictórica e/ou verbal. Um exemplo de interferência apenas nos códigos da representação pictórica é *A Descoberta*, de 1927 [Figura 17]. Nessa obra, Magritte insere texturas de madeira na pele da figura feminina representada. Sem romper a integridade do código, pois a textura de madeira obedece ao tratamento naturalista da pintura, seguindo o modelado do corpo da mulher, Magritte insere esse ruído que modifica a maneira com que o espectador percebe a cena. Como em De Chirico, fica a mesma “sensação estranha” pela ininteligibilidade dos signos, que, no entanto, são executados a partir de códigos de representação comumente aceitos para a inteligibilidade dos objetos. Tais códigos são subvertidos a partir de dentro.

A textura de madeira poderia ser ainda uma alusão à técnica do *frottage*, de Max Ernst, que se valia do decalque das texturas de superfícies, principalmente assoalhos de madeira para deles extrair imagens de seres fantásticos.

⁶⁶ “Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux [...] Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.”

A participação de Magritte no grupo surrealista parisiense, no entanto, não vai muito longe. No ano seguinte ao da publicação de seu texto, o pintor, com relações difíceis com Breton e problemas financeiros, volta para Bruxelas, onde desenvolve seu trabalho ao lado de seus compatriotas do grupo surrealista belga, Paul Nougé, E.L.T. Mesens e Louis Scutenaire. Apesar disso, seu texto não poderia ser deixado de lado, por ter sido publicado na revista oficial do surrealismo e por ampliar ainda mais a compreensão das possibilidades de existência da pintura surrealista⁶⁷.

*

Passo agora aos comentários sobre a importância das ilustrações em *La Révolution Surréaliste*. Em linhas gerais, elas podem ser divididas nos seguintes grupos: a) reproduções de obras dos surrealistas, individuais ou coletivas; de obras de artistas valorizados pelo grupo; b) de objetos produzidos por povos ditos primitivos, a que os surrealistas chamavam objetos selvagens; c) de desenhos realizados em sessões mediúnicas; d) por fim, algumas experiências com imagens anônimas associadas a uma legenda. A maior quantidade pertence aos dois primeiros grupos.

O que me parece interessante notar é a situação em que algumas imagens aparecem, bem como a escolha precisa das relações feitas, por exemplo, entre a imagem que aparece na página esquerda e a da página direita. Assim, no número 9-10, de outubro de 1927, aparece a configuração abaixo.

La Révolution Surréaliste, n. 9-10, p. 20 e 21

⁶⁷ Outra participação do surrealismo belga nas revistas do grupo parisiense ocorrerá em 1933, num artigo de Paul Nougé, que será comentado mais à frente.

Não parece gratuita a escolha dessa obra específica de Picasso para figurar na página que antecede aquela obra específica de Arp. É evidente a intenção de aproximação, dada não só pelo fato de figurarem na mesma revista, mas por apresentarem algumas características formais em comum, como o uso de linhas curvas, a extrema síntese na composição e as áreas negras.⁶⁸

Mais adiante, no mesmo número, é reproduzido um objeto-fetichismo oriundo do Novo México e, na página seguinte, um *cadavre exquis*.

La Révolution Surréaliste, n. 9-10, p. 34-35

Novamente, não parece casual que tenha sido escolhido um objeto cuja configuração se dá por um processo de montagem com materiais diversos e cujo resultado é uma figura com elementos antropomórficos, para aparecer ao lado de um desenho que também pode ser entendido como montagem, pois cada participante do jogo *cadavre exquis* acrescenta uma parte ao desenho feito pelo anterior, e cujo resultado, nesse caso, também apresenta traços antropomórficos, ao menos cabeça, corpo e membros. De qualquer modo, mesmo que a analogia formal não seja tão explícita quanto no caso anterior, o intuito de aproximação permanece o mesmo.

Como entender essas aproximações? Para o segundo caso, Sophie Leclercq, no texto “L’appropriation surréaliste des objets d’art indigènes”, sugere uma possibilidade de interpretação:

Essa apropriação é certamente um reconhecimento. Ela é também um meio de definir o surrealismo através desses objetos, de forjar sua identidade sobre

⁶⁸ De 24 de novembro a 9 de dezembro de 1927, teve lugar na Galerie Surréaliste a exposição individual de Arp, para a qual Breton redige o já comentado prefácio, marcando a adesão do artista ao grupo surrealista, com o anúncio da exposição, em letras garrafais, aparecendo na contracapa da revista. Cf. BRETON, 2008, p. 1275

eles. O surrealismo é um movimento que sempre desejou ter o controle de sua própria imagem. A apresentação das artes ‘selvagens’ participa dessa intenção de forjar e fixar uma certa imagem do surrealismo em relação com essas culturas.⁶⁹ (LECLERQ, 2006)

Seria possível sugerir raciocínio semelhante também para a aproximação Picasso-Arp. Picasso sempre foi admirado por Breton, desde antes do surgimento do surrealismo. Numa conferência apresentada em Barcelona, em novembro de 1922⁷⁰, Breton atribui a Picasso a importância histórica de ter revelado ao mundo a possibilidade de uma pintura “fora da lei”, liberta de suas regras, uma pintura aberta ao exercício da fantasia, portanto. Importância que ele volta a reconhecer, três anos depois, como já foi comentado, em *Le Surréalisme et la Peinture*. De sorte que, figurar obras de Picasso em *La Révolution Surréaliste*, e ainda ao lado de obras de artistas ligados ao grupo, pode ser visto também como forma de legitimação dessas obras e, ao mesmo tempo, de construção de um passado. Além disso, parece ser parte da estratégia surrealista de construir a relação do movimento com as artes visuais procurando conexões com artistas de posição estabelecida no circuito parisiense. Assim como Rimbaud e Lautréamont, no caso da poesia, Picasso e De Chirico eram, no campo da pintura, os pressagiadores da “Revolução Surrealista”, mas, além disso, eram também uma porta de entrada no circuito artístico para a plástica surrealista.

Houve ainda muitas outras experiências envolvendo as ilustrações da revista, como as marcas de beijos que aparecem em seu último número, logo abaixo da inscrição “Por que *La Révolution Surréaliste* parou de ser publicada”, e antecedendo o segundo manifesto de Breton, cuja primeira parte consiste num feroz “acerto de contas” com dissidentes e “inimigos” do grupo. As marcas de beijo foram produzidas pelas mulheres participantes do grupo, em sua grande maioria esposas ou companheiras de outros participantes. O caráter performático desse ato e as demais experiências com as ilustrações da revista valeriam um estudo à parte. O interesse agora, finalizando essa análise de *La Révolution Surréaliste*, foi de mostrar como também o modo como as ilustrações foram empregadas na revista contribuiu para o discurso em torno das artes plásticas no surrealismo.

⁶⁹ “Cette appropriation est bien sûr une reconnaissance. Elle est aussi un moyen de définir le surréalisme à travers ces objets, de forger son identité notamment sur eux. Le surréalisme est un mouvement qui a toujours souhaité avoir la maîtrise de sa propre image. La présentation des arts « sauvages » participe de cette intention de forger et d’afficher une certaine image du surréalisme en rapport avec ces cultures.” Cf. LECLERQ, Sophie. “L’appropriation surréaliste des objets d’art indigènes”.

⁷⁰ “Caractères de l’évolution moderne et ce qui en participe”, publicada em *Les Pas perdus*, 1924. Cf. *Les Pas perdus*. In: BRETON, 1988, p. 291-308.

A seguir, passo aos comentários sobre os textos a respeito das artes visuais publicados em *Le Surréalisme au Service de la Révolution*⁷¹ e *Minotaure*.

*

O surgimento da segunda revista do grupo é resultado de uma série de situações originadas no que Maurice Nadeau chama de “crise de 1929”, jogando claramente com o estouro da Grande Depressão norte-americana naquele mesmo ano. É interessante comentar brevemente essa “crise”, pois o conflito que está em sua origem participa de uma reorientação das atividades surrealistas, com isso também da plástica surrealista. Tal conflito consiste na preocupação do grupo em situar sua atividade criadora como instrumento de atuação e mudança da vida.

Esse conflito já fora anunciado em 1926, com a adesão de Pierre Naville ao Partido Comunista Francês, atitude que outros surrealistas vacilavam em tomar. A posição de Naville manifesta uma vontade de passagem à ação política efetiva em detrimento de atividades que, em sua visão, tendiam cada vez mais a permanecer no plano espiritual. Para Naville, mesmo em suas manifestações mais contundentes, o surrealismo jamais chegara a representar qualquer ameaça à burguesia francesa. Nem mesmo no plano intelectual. Ao contrário, a intelectualidade parisiense da época cada vez mais tendia a uma atitude complacente com tudo o que fosse agitador, como se, desde as primeiras manifestações *dada* em Paris nos anos 1920 e 1921, tivesse se acostumado a ser afrontada, e como se visse nessa afronta mesma uma confirmação de sua força.

No livro *La Révolution et les Intellectuels*, publicado em 1926, Naville afirma:

...os escândalos morais suscitados pelo surrealismo não pressupõem uma subversão dos valores intelectuais e sociais: a burguesia não os teme. Absorve-os facilmente. Mesmo os violentos ataques surrealistas contra o patriotismo tomaram aspecto de um escândalo moral. Essa espécie de escândalo não impede que a cabeça da hierarquia intelectual se mantenha numa república francesa. (NAVILLE apud NADEAU, 2008, p. 90).

Naville foi o primeiro a chamar atenção para o fato de que a “revolução” surrealista poderia não passar de um conjunto de agitações de mais um pequeno grupo de “enfants terribles”. Que atitude deveriam os surrealistas tomar diante dessa condição? Ele sugere duas vias:

1º ou persistir numa atitude negativa de ordem anárquica, atitude falsa a priori porque não justifica a ideia de revolução que defende; atitude submetida a uma recusa de comprometer sua própria existência e o caráter sagrado do indivíduo numa luta que levaria à ação da luta de classes;

⁷¹ A partir daqui, utilizo a sigla LSASDLR para me referir a essa publicação.

2º ou tomar resolutamente o caminho revolucionário, a única via revolucionária, a via marxista. Equivale então a perceber que a força espiritual, substância que é o todo e a parte do indivíduo, está intimamente ligada a uma realidade social que ela pressupõe efetivamente. (NAVILLE apud NADEAU, 2008, p. 91).

Naville toma a segunda via e se afasta do grupo surrealista. Durante os anos de 1926 a 1928, pouco dessas discussões por ele levantadas transparecem no principal órgão de posicionamento dos surrealistas, a revista *La Révolution Surréaliste*. No que diz respeito a este estudo, como vimos, são os anos de publicação dos artigos de Breton sobre pintura e nenhuma tentativa de enfrentamento dessas questões aparece diretamente.

Em 1929, porém, uma iniciativa de Breton fará com que a tensão entre essas duas vias volte se intensificar. Em 12 de janeiro desse ano, Breton envia uma carta a diversas pessoas, ligadas ou não ao grupo surrealista, mas que tivessem algum interesse ou participação em movimentos revolucionários. Segundo Maurice Nadeau, nessa carta Breton “lhes pede conta de sua posição ideológica naquele momento, com vistas a uma ação individual ou coletiva que se precisa determinar.” (NADEAU, 2008, p. 114). A partir das respostas e da falta delas, é convocada uma reunião cuja pauta seria a discussão sobre a situação de Leon Trotsky, que havia sido expulso do Partido Comunista da União Soviética, em 1927, e da União Soviética, em 1929.

Durante a reunião, que ficou conhecida como a reunião do “bar du Chatêau”⁷², são lidas as respostas às cartas de Breton, que suscitam enorme discussão, na qual emerge uma série de conflitos pessoais que acabam colocando em segundo plano tanto a pauta inicial como qualquer possibilidade de ação conjunta. Ainda segundo Nadeau (2008, p. 117), o malogro desse encontro “encerra uma lição mais ampla: obriga Breton a especificar mais uma vez sua posição e a do surrealismo, portanto a dar a este uma “nova partida”. É a finalidade do “Segundo Manifesto”.”

O *Segundo Manifesto do Surrealismo* é publicado naquele que seria o décimo segundo e último número de *La Révolution Surréaliste*, saído em dezembro de 1929, 21 meses depois do número anterior. Esse grande intervalo entre as publicações testemunha as dificuldades que vinham encontrando os surrealistas nesse período para organizar suas atividades *em conjunto*. Friso em conjunto porque não se pode esquecer que esse intervalo de tempo conheceu iniciativas individuais da maior importância como os livros *Nadja*, de Breton, e *Traité du Style*, de Aragon; o álbum de colagens *La Femme 100 têtes*, de Ernst e o filme *Un chien Andalou*, de Salvador Dalí e Luis Buñuel, que marca a adesão dos dois espanhóis ao grupo.

⁷² A reunião ficou assim conhecida por ter se dado num café que ficava na rue du Chatêau, em Paris.

Nesse segundo manifesto do surrealismo há uma série de “acertos de contas” com figuras que deixaram o grupo antes, durante ou depois da reunião sobre Trotsky - como Robert Desnos, Pierre Naville, Antonin Artaud e Georges Ribemont-Dessaignes -, e com figuras tangenciais ao surrealismo, como Georges Bataille. Além disso, Breton procura uma reorientação da perspectiva de atuação do movimento, proclamando que a adesão ao materialismo dialético era a única via revolucionária que se poderia tomar.⁷³ Isso não implicaria, porém, abrir mão das pesquisas e daquilo que o surrealismo já havia alcançado quanto a novos meios de expressão. Justamente esse não abrir mão esteve na base das dificuldades dos surrealistas em suas tentativas de aproximação com intelectuais comunistas e com o próprio Partido Comunista Francês, desde 1927. Os surrealistas que permaneceram ao lado de Breton tentaram, em alguma medida, conciliar ao invés de escolher entre aquelas duas vias que Naville havia apontado alguns anos antes. A existência e o indivíduo nunca deixaram de ser tão importantes para o surrealismo como a tomada do poder sobre a organização da sociedade pelas classes trabalhadoras. Porque para os surrealistas, a busca incessante por novos meios de expressão e libertação do indivíduo era, tanto quanto aquela tomada de poder, *momento* da libertação total do homem. Ambas teriam que andar juntas.

Uma discussão mais aprofundada sobre temas tão complexos não cabe neste estudo. Os eventos acima foram comentados apenas para ressaltar que é nesse período, espécie de fim de um ciclo e início de outro, que surge a publicação LSASDLR. Durante seus três anos de existência, a discussão sobre as artes visuais não terá nunca a mesma presença que na revista anterior. Na verdade, resume-se apenas a dois artigos, um do belga Paul Nougé e outro de Max Ernst. Por outro lado, a nova revista marca a entrada de Salvador Dalí como um novo interlocutor teórico do surrealismo. Um interlocutor teórico cuja atividade artística voltava-se

⁷³ “O surrealismo, visto que, muito especificamente, faz parte de seu programa proceder à crítica das noções de realidade e de irrealidade, de razão e de desrazão, de reflexão e de impulso, de saber e de ignorância “invencível”, de utilidade e de inutilidade, etc., tem, analogamente ao materialismo histórico, ao menos esta tendência a partir do aborto colossal” do sistema hegeliano. Parece-me impossível estipular limites, como os do quadro econômico, por exemplo, para o exercício de um pensamento definitivamente maleabilizado pela negação e pela negação da negação. Como admitir que o método dialético só possa aplicar-se à solução de problemas sociais? A ambição maior do surrealismo é fornecer-lhe possibilidades de aplicação de modo algum concorrentes no domínio consciente mais imediato. Em que pese a certos revolucionários de espírito acanhado, não compreendo que nos absteríamos de colocar, desde que os abordássemos do mesmo ponto de vista a partir do qual eles – e também nós – o fazem, que é o da Revolução, os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião. [...]” E depois de citar uma definição de Engels do materialismo moderno como negação da negação (ou seja, negação do idealismo), Breton afirma: “É o destino, creio eu, de todos aqueles para os quais a realidade não tem apenas uma importância teórica, mas se constitui em questão de vida ou de morte para quantos a ela apaixonadamente fazem apelo, como quis Feuerbach: o nosso é aderir, *totalmente* e sem reservas, como o fazemos, ao princípio do materialismo histórico; o dele é lançar à cara do embasbacado mundo intelectual a ideia de que “o homem é aquilo que ele come” e que uma revolução futura teria maiores probabilidades de sucesso se o povo se alimentasse melhor [...]” Cf. Segundo Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, 2001, p. 169-171.

majoritariamente para a expressão plástica, e não apenas literária, o que torna a discussão de suas ideias importante para os objetivos deste estudo, até porque, como se verá, elas abriram um horizonte de atuação que seria amplamente explorado pelos surrealistas na década de 1930. Esse horizonte pode até ser entendido como uma “passagem à ação”, pois compreende uma vontade de intervenção no mundo, que poderia ser resumida em duas vias: por um lado uma *intervenção interpretativa* ou *subjetiva*, a partir do automatismo psíquico presente no delírio; por outro lado uma *intervenção objetiva*, por meio da produção de *objetos surrealistas*.

As elaborações teóricas e as primeiras experiências plásticas desse novo momento do surrealismo aparecem já em LSASDLR e serão depois ampliadas na participação surrealista em *Minotaure*, daí a opção por comentar as duas revistas em conjunto. Com o objetivo de deixar mais clara a constituição desse novo momento do discurso sobre a atividade plástica surrealista, deixo um pouco de lado a ordem cronológica de publicação dos textos em LSASDLR, analisando-os em dois blocos. Primeiro os textos de Nougé e Ernst, em alguma medida ainda às voltas com as primeiras ideias discutidas em *La Révolution Surréaliste*. Em seguida abordarei textos de Dalí e Breton sobre os objetos surrealistas. São textos publicados em LSASDLR e *Minotaure*. Serão discutidos como uma espécie de diálogo entre essas duas importantes personalidades ligadas ao surrealismo. Um diálogo acerca do que Dalí chamava “drama poético” vivido pelo movimento naqueles anos, oscilando entre passividade e atividade. Vê-se como drama poético e drama político giravam em torno de um mesmo problema.

*

Paul Nougé, poeta e escritor belga, membro fundador do Partido Comunista Belga no início dos anos 1920, teve, assim como René Magritte, participação discreta junto ao grupo surrealista parisiense no fim da década de 1920 e início da década seguinte. Para este estudo, interessam as notas por ele publicadas no quinto número de LSASDLR, sob o título “Les images défendues”, que em 1943 seriam ampliadas e publicadas no livro *René Magritte ou les images défendues*.

Nougé gostaria que suas notas fossem encaradas como uma tentativa de elaboração de uma teoria da visão, “que não entrasse em flagrante contradição com os fatos da observação cotidiana.”⁷⁴ (NOUGÉ, 1933, p. 24). De modo análogo a Breton no início de *Le Surréalisme et la Peinture*, o autor comenta algumas características dessa observação cotidiana, mas

⁷⁴ “L'on souhaiterait une théorie générale de la vision qui n'entrât pas en contradiction flagrante avec les faits d'observation quotidienne...” .

ressalta situações em que o olho adquire liberdade em relação ao que é visto. Assim, o olho vê “o que já não existe mais, a estrela; sobre a tela, a imagem que desapareceu”; o olho “reconhece uma mulher e é uma outra, um gato e é um sapato, seu amor e é o vazio [...]”⁷⁵ (NOUGÉ, 1933, p. 25).

Essa espécie de autonomia do olho faz com que Nougé se levante contra teorias que comparam o olho a um espelho ou a uma câmara escura. Para o poeta belga, “ver é um ato; o olho vê como a mão pega”. Ver é também um ato de desejo: “Vemos o que temos algum interesse em ver. O interesse pode nascer de repente, nos faz descobrir o que estava ao nosso lado desde anos. Trata-se de *ver*, não de *olhar*.”⁷⁶ (Ibid.)

Não basta a um objeto existir diante do olho, é preciso que o desejo do espectador seja excitado, é preciso despertar a “necessidade de ver”. Se isso vale para os objetos, vale para suas imagens. Eis o principal desafio da pintura. A pintura, Nougé ressalta, nos oferece uma imagem isolada da multidão de imagens contidas no universo. Tal imagem tem a capacidade peculiar de, retendo o olho, reter a consciência, reter o espírito. Quando uma pintura tem essa capacidade, a realidade exterior “morre” em torno de quem a observa, “vozes surgem não se sabe de que profundezas, vozes até então ignoradas, por esse homem adormecido. Muralhas e cabeças tornam-se transparentes. Eis que surgem pensamentos secretos e tesouros escondidos.”⁷⁷ (Ibid., p. 26).

Essa capacidade não se restringe à pintura, mas deve ser da pintura. A pintura deve ser o lugar onde “a maravilha toma corpo”, “objeto físico e mental, eminentemente complexo, cruzamento singular de lembranças, desejos, prazeres e intenções mais ou menos deliberadas.”⁷⁸ (Ibid., p. 27).

René Magritte é, para Nougé, o pintor cujas imagens se aproximam dessa condição. A metáfora surge em sua obra como operação lingüística privilegiada na expressão do desejo de transformar o mundo e de transformá-lo a partir do desejo do pintor. Mas não apenas como recurso discursivo para melhor se exprimir. A metáfora deve se apresentar como uma crença na realidade daquilo que se exprime e que só pode ser uma realidade “absoluta”, como diz

⁷⁵ “L’oeil qui voit encore ce qui n’est plus, l’étoile; sur l’écran, l’image disparue [...] qui reconnaît une femme et c’en est une autre, un chat et c’est un soulier, son amour et c’est le vide [...]”

⁷⁶ “Voir est un acte; l’oeil voit comme la main prend. [...] Nous ne voyons que ce que nous avons quelque intérêt à voir. L’intérêt peut naître soudain, qui nous fait découvrir ce que nous côtoyions depuis des années. Et il s’agit bien de voir, non pas de regarder.”

⁷⁷ “Des voix montent d’on ne sait quelle profondeur, voix jusqu’alors ignorée de lui-même, pour cet homme endormi. Les murailles et les têtes deviennent transparentes. Voici surgir pensées secrètes et les trésors cachés.”

⁷⁸ “La merveille prend corps. Une évidence imprévisible joint d’un lien de chair et de sang ses membres épars. Ainsi, parfois, le tableau existe. [...] objet physique et mental, éminemment complexe, carrefour singulier de souvenirs, de désirs, de plaisirs et d’intentions plus ou moins délibérées.”

Breton, fusão do mundo exterior e interior que dá corpo ao maravilhoso. Mais uma vez, é a visão, ou melhor, a vidência que faz a mediação dessa fusão.

*

No número 6 de LSASDLR, publicado junto com o quinto, em maio de 1933, encerrando o ciclo dessa revista, aparece o texto de Max Ernst, “Comment on force l’inspiration”, apresentado como trecho de um *Traité de la Peinture Surréaliste*. Nele, o autor de *La Femme 100 têtes* relembra aquela desconfiança que, em meados dos anos 1920, pairava sobre a possibilidade de uma pintura surrealista, e se empenha em provar que, ao contrário da “profecia” de Max Morise e Pierre Naville, que diziam não existir pintura surrealista, “o “inconsciente” tinha já feito sua entrada sensacional no domínio prático da poesia pintada e desenhada.”⁷⁹ (ERNST, 1933, p. 43). É sintomático o artista alemão utilizar a expressão “poesia pintada e desenhada”. Isso mostra o quanto, para Ernst, desenho e pintura, ou qualquer outro meio de expressão, ficam em segundo plano em relação ao conteúdo poético expresso. A surrealidade de uma obra depende menos dos seus meios de expressão do que da experiência poética que ela oferece.

Nesse sentido, Ernst relembra um trecho do prefácio escrito por Breton a seu primeiro álbum de colagens, *La femme 100 têtes*, em 1929:

A surrealidade será de resto função de nossa vontade de deslocamento completo de tudo (e está claro que se pode chegar a deslocar uma mão isolando-a de um braço, que essa mão ganha enquanto mão, e também que falando de deslocamento, não pensamos somente na possibilidade de agir no espaço).⁸⁰ (Ibid.).

É o princípio por excelência da colagem, que Ernst lembra já ser amplamente utilizado antes mesmo do surgimento do surrealismo. Ao surrealismo cabe desenvolvê-lo, sistematizá-lo, fazendo da aproximação de objetos extraídos de realidades distantes “num plano que aparentemente não lhes convém”, um procedimento de expressão poética.

Expressão poética do fortuito, do acaso, pois é ele quem rege o encontro dessas realidades distantes. É o que Ernst descreve quando comenta a descoberta da possibilidade da colagem surrealista, trecho que vale a longa citação:

⁷⁹ “Il serait trop aisé de prouver qu’à l’époque même de cette prophétie, l’ “inconscient” avait pourtant déjà fait son entrée sensationnelle dans le domaine pratique de la poésie peinte et dessinée.”

⁸⁰ “La surréalité sera d’ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu’on peut aller jusqu’à dépayser une mais en l’isolant d’un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu’en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d’agir dans l’espace).” O texto de Breton de onde Ernst extrai essa citação será comentado mais adiante, no contexto das disputas entre os surrealistas e o grupo da revista *Documents*.

Na época em que estávamos particularmente apaixonados pelas pesquisas e primeiras descobertas no domínio da colagem, ocorreu que, caindo por acaso ou como por acaso sobre (por exemplo) as páginas de um catálogo em que figuravam objetos para demonstração anatômica ou física, nós encontramos reunidos elementos de figuração de tal modo distantes que o absurdo mesmo dessa associação provocou em nós a sucessão alucinante de imagens contraditórias, se superpondo umas às outras [...] Essas imagens exigiam elas mesmas um novo plano, para seu encontro num novo desconhecido (o plano da não conveniência). Bastava então acrescentar, pintando ou desenhando, e para isso apenas reproduzindo docilmente *o que se via em nós*, uma cor, um rabisco, uma paisagem estranha aos objetos representados, um corte geológico, um assoalho, uma única linha reta significando o horizonte, para obter uma imagem fiel e fixa de nossa alucinação e transformar em um drama revelando nossos mais secretos desejos, aquilo que antes não era mais do que uma imagem banal de publicidade.⁸¹ (ERNST, 1933, p. 44).

É a subversão do uso e compreensão convencionais das imagens que está na base dessa revelação. Mas se, na colagem, essa revelação está ligada ao encontro fortuito de imagens já feitas, cabendo ao artista-poeta rearticulá-las num outro plano, Max Ernst também é responsável pela descoberta de um outro modo de revelação do surreal. É esse modo que parece estar ligado ao título de seu artigo, pois se trata de uma espécie de indução da inspiração. São as já comentadas *frottages*. Inspiração, para Ernst, significa “intensificação da irritabilidade do espírito”. Ao esfregar um pedaço de carvão num papel colocado sobre uma superfície marcada por um relevo peculiar, o artista induz sua imaginação a intensificar sua atividade, procurando no decalque obtido pelo processo imagens de seres os mais diversificados. E é novamente reivindicando a amplitude da noção de visão a que remete esse tipo de atividade que Ernst finaliza seu texto. Uma visão limitada apenas pela capacidade de irritabilidade do espírito, sem deixar de sugerir a pouca importância que, supostamente, passariam a ter nessas obras noções como “talento” e “autor”.

Passo agora a discutir as posições teóricas de Salvador Dalí, que começam a se delinear em LSASDLR e prosseguem em *Minotaure*.

*

⁸¹ “À l’époque où nous étions particulièrement passionnés par les recherches et les premières découvertes dans le domaine du collage, il arriva que, tombant par hasard ou comme par hasard sur (par exemple) les pages d’un catalogue où figuraient des objets pour la démonstration anatomique ou physique, nous y trouvâmes réunis des éléments de figuration tellement distants que l’absurdité même de cet assemblage provoqua en nous la succession hallucinante d’images contradictoires, se superposant les unes aux autres [...] Ces images appelaient elles-mêmes un plan nouveau, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non convenance). Il suffisait alors d’ajouter, en peignant ou en dessinant, et pour cela en ne faisant que reproduire docilement *ce qui se voit en nous*, une couleur, un griffonage, un paysage étranger aux objets représentés, le désert, le ciel, une coupe géologique, un plancher, une seule ligne droite signifiant l’horizon, pour obtenir une image fidèle et fixe de notre hallucination et transformer en un drame révélant nos plus secrets désirs, ce qui auparavant n’était qu’une banale page de publicité.”

Segundo Dalí, data de 1929 seu interesse pelo funcionamento do mecanismo interno dos fenômenos paranóicos, quando redigia seu primeiro livro, *La femme visible*. No ano seguinte, aparece no primeiro número de LSASDLR o artigo “L’Âne pourri”, em que esse interesse começa a ganhar forma de um método passível de ser aproveitado entre as atividades surrealistas. As principais ideias que caracterizariam o que Dalí chamaria depois de método paranóico-crítico já estão ali delineadas.

Um modo de sistematizar a confusão engendrada pelos estados de automatismo psíquico parece ser a principal contribuição que a paranóia tem a oferecer ao surrealismo, na visão de Dalí. Uma sistematização de caráter irracional, que traria “uma contribuição ao descrédito total do mundo da realidade.” Essa sistematização teria como fundamento o delírio interpretativo, traço característico da paranóia. As ideias que se formam nesse delírio, de caráter obsessivo, aparecem ao paranóico como dotadas de uma realidade impossível de se questionar e têm sempre sua origem em algum fenômeno do mundo exterior.

Depois dessa caracterização sumária da paranóia, que, como se verá, será aprofundada em outros artigos, Dalí oferece um exemplo de como os mecanismos de funcionamento da psicose paranóica podem intervir na interpretação e na representação do mundo:

Por um processo nitidamente paranóico foi possível obter uma dupla imagem: ou seja, a representação de um objeto que, sem a menor modificação figurativa ou anatômica, seja ao mesmo tempo a representação de outro objeto absolutamente diferente, desprovida por sua vez de todo tipo de deformação ou anormalidade que poderia revelar um arranjo.⁸² (DALÍ, 1930, p. 10).

A obtenção dessa imagem obedece a um processo de “astúcia e perícia” do pensamento paranóico, valendo-se este de circunstâncias da imagem inicial para suscitar a segunda, processo que pode prolongar-se sucessivamente, desde que as imagens forneçam elementos para que o pensamento persiga sua ideia obsessiva. O limite de imagens múltiplas seria definido apenas pela capacidade paranóica do sujeito delirante. Está assim traçado o esboço do processo criativo de todo um conjunto de quadro do pintor catalão nesse período. Entre as ilustrações da revista, está a reprodução do quadro *L’homme invisible* [Figuras 18], a que possivelmente Dalí está se referindo no texto.

Em “*Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste*”, o interesse sinalizado em “L’Âne pourri” começa a se

⁸² “C’est par un processus nettement paranoïaque qu’il a été possible d’obtenir une image double : c’est à dire la représentation d’un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d’un autre objet absolument différent, dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anormalité qui pourrait déceler quelque arrangement.”

transformar no método paranóico-crítico. O texto, publicado em 1933 no primeiro número da revista *Minotaure*, procura soluções para o que Dalí chama de “drama poético” vivido pelo surrealismo naquele momento. Esse drama consistia no antagonismo entre dois tipos de confusão: “por um lado a confusão passiva do automatismo, por outro lado a confusão ativa e sistemática ilustrada pelo fenômeno paranóico.” (DALÍ, 1974, p. 27).

Admitindo a importância que o automatismo teve no interior das aspirações do surrealismo, Dalí visa dar um passo adiante, em resposta a objeções que consideravam o automatismo como um fim em si, como “uma entidade abstrata, alimentando-se de suas próprias cinzas, sem comunicação com o real” (Ibid., p. 30), nas palavras do pintor catalão. Mais adiante voltarei a essa discussão sobre a passividade do automatismo em contraposição à atividade paranóica. Antes, porém, é preciso entender o mecanismo paranóico-crítico e sua diferença em relação ao delírio paranóico.

A partir da “irracionalidade geral que se desprende do aspecto delirante dos sonhos e dos resultados automáticos”, Dalí desenvolve a noção de irracionalidade concreta. Diferente do sonho, cuja interpretação simbólica se dá *a posteriori*, depois que o sonho acabou e a partir das reminiscências que dele restaram, a noção de irracionalidade concreta implicaria a sincronicidade entre o automatismo psíquico do delírio e sua interpretação. De modo que a sistematização das ideias irracionais não se impõe depois e nem de fora, por meio de uma atividade racional, como no caso da interpretação dos sonhos, mas concomitante e dentro do delírio. “[...] É preciso ver no sistema uma consequência do desenvolvimento mesmo das ideias delirantes, essas ideias, delirantes no momento em que elas se produzem, se apresentando como já sistematizadas.” (Ibid., p. 31). Para Dalí, nisso consiste “a essência concreta e realmente fenomenológica do problema”. Como entender essa “essência concreta”?

Algumas ideias de Dalí fundamentam-se na tese de doutoramento *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, defendida, em 1932, pelo psicanalista francês Jacques Lacan, que à época da elaboração do método paranóico-crítico também colabora com artigos para *Minotaure*. Em sua tese, ao analisar um caso de psicose paranóica que tem como um dos sintomas o delírio interpretativo, Lacan refere-se às interpretações delirantes como sempre coerentes em seus temas, ligados por uma organização surpreendente. É por isso que as qualifica como delírio sistematizado. Desenvolvendo a análise do delírio interpretativo, o autor traça um paralelo interessante entre esse fenômeno e o do sonho. Apesar de, ao contrário do sonho, o delírio estar ligado *diretamente* à percepção do mundo exterior, esta ocorre sob uma forma alterada, em que o nível de intensidade da crença ou do

sentimento de realidade é diminuído. É o que Lacan chama de “estado oniróide”, um estado entre o sonho e a vigília, em que há uma espécie de osmose entre as representações originadas na percepção sensorial e aquelas produzidas pela imaginação. (LACAN, 1975 [2008], p. 209-210). Essa alteração leva o paranóico a conferir validade e convicção ao que o delírio lhe apresenta. Frequentemente, a paciente analisada por Lacan, após sonhar, por exemplo, com a morte de seu filho, depois de acordar passava horas angustiada, esperando a chegada de um telegrama que a comunicaria sobre a morte do menino. Essa objetivação do conteúdo do sonho aparece à consciência da paciente de modo extremamente convicto e como uma espécie de experiência de apreensão, de captação, uma iluminação sobre uma determinada conjuntura particular de acontecimentos. Para ela, a morte do filho no sonho era real. A partir daí, todo fenômeno do mundo exterior que chegasse à sua consciência seria interpretado à luz da convicção da morte do filho e a paciente poderia mesmo explicar com clareza e detalhamento convincentes a relação de cada um desses fenômenos com a morte do filho.

Voltemos agora a Dalí. Como já foi comentado, mais de uma vez o pintor utiliza a fotografia como metáfora para suas ambições no campo da pintura, dizendo que deseja fotografar da maneira mais precisa possível – imperialista, diz algumas vezes – as imagens do irracional concreto. Do mesmo modo, na brochura “La conquête de l’Irrationnel”, publicada em 1935, a fotografia aparece como metáfora da associação interpretativo-crítica de seu método, pois este atuaria como:

[...] líquido revelador das imagens, associações, coerências e finezas sistemáticas, graves e preexistente no momento em que se produz a instantaneidade delirante, e que, nesse momento, nesse grau de realidade tangível, só a atividade paranóico-crítica permite trazer à luz objetiva. A atividade paranóico-crítica é uma força organizadora produtiva de acaso objetivo. (DALÍ, 1974, p. 19)

A metáfora fotográfica visa ressaltar tanto a não intervenção de dedução racional do material extraído do delírio, como seu caráter “real”, convicto. A sistematização se dá em si e por si, no momento mesmo do delírio, tal como o surgimento da imagem fotográfica mergulhada no revelador. Além disso, esse caráter pseudo-alucinatório característico do fenômeno delirante, capaz de ser confundido com “o real” tanto quanto uma fotografia, é que pode ser entendido como a essência concreta a que Dalí se refere em seu texto.

Exatamente esse aspecto do delírio paranóico, por constituir em si mesmo já uma forma de interpretação *tout systematisé*, é capaz de resolver a contradição ou antagonismo em que residia o drama poético do surrealismo. Para Dalí, a preocupação crítica do surrealismo nesse momento deve ser fazer com que os estados, que Dalí aponta como passivos, do

automatismo e do sonho passem a “valer”, a “intervir” interpretativamente na vida e na realidade. O mecanismo paranóico é capaz de efetuar essa passagem e impedir que o automatismo e o sonho sejam “cristalizadas evasões idealistas, fonte recreativa e inofensiva para a confortável prudência da diversão cética de poetas seletos.” (DALÍ, 1974, p. 32-33).

Além disso, ele é qualificado como método de conhecimento, por isso paranóia-crítica. A crítica consiste na organização das associações interpretativas como forma de conhecimento *irracional* do mundo, uma vez que esta organização não é feita *a posteriori* e à distância por uma atividade racional, ela se dá com e pelo próprio delírio. Conquista do irracional:

Paranóia: delírio de associação interpretativa compreendendo uma estrutura sistemática – Atividade paranóico-crítica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado sobre a associação interpretativo-crítica dos fenômenos delirantes. (Ibid., p. 19).

As explicações teóricas de Dalí sobre seu método não avançam mais do que o que foi exposto até aqui. Muito tempo depois de ter escrito os dois textos fundamentais para compreensão de seu método, “Novas considerações gerais sobre o mecanismo do fenômeno paranóico do ponto de vista surrealista” e “A conquista do irracional”, ambos do início dos anos 1930, Dalí continua afirmando, no conjunto de textos extraídos de conversas e entrevistas, reunidos por André Parinaud em *As Confissões Inconfessáveis*, que: “O delírio paranóico se afirma e conquista. É a ação surrealista que leva o sonho e o automatismo para o terreno do concreto. O delírio paranóico é a própria essência surrealista e se basta com suas próprias forças.” (DALÍ, 1976, p. 135).

Foi visto até aqui que, ao aspecto não evolutivo que Dalí atribui aos métodos ligados ao automatismo e ao sonho, que suporiam uma atitude passiva do sujeito surrealista, o artista contrapõe a exploração sistemática do irracional – a conquista do irracional – tomando como método o mecanismo do delírio interpretativo paranóico.

*

Seria interessante agora retomar algumas passagens de um texto de André Breton, anterior ao primeiro manifesto do surrealismo, que parece sintetizar essas experiências às quais Dalí contrapõe seu método. Quando fala da passividade dessas experiências, Dalí parece mesmo ter em mente as ideias expostas por Breton em “Entrée des Mediums”, publicado no exemplar nº 6 de *Littérature*, em 1922, e posteriormente em *Les pas perdus*, em 1924.

Nesse texto, Breton já ensaia a definição de *surréalisme* que aparecerá no primeiro manifesto e a toma como “um certo automatismo psíquico que corresponde bem ao estado de

sonho.”⁸³ (BRETON, 1988, p. 274). Depois, ao descrever a experiência de escrita automática realizada em conjunto com Soupault em *Les champs magnétiques*, Breton fala da necessidade de “abstração do mundo exterior” para alcançar voluntariamente aquele estado de sonolência em que surgem, não se sabe muito bem de onde nem como, aquelas frases poéticas como a que o autor menciona no primeiro manifesto. Mais adiante, Breton enfatiza ainda a “ausência de toda intervenção crítica de nossa parte”⁸⁴ (Ibid., p. 275) na anotação dessas frases para *Les champs magnétiques*, como um elemento que anularia ou tornaria falsos qualquer julgamento que ele e Soupault pudessem sofrer com a publicação do livro.

A partir disso podemos entender, concordando ou não, a passividade atribuída por Dalí a essas experiências. Abstração do mundo exterior e ausência de intervenção crítica são contrárias ao que vimos ser característico do delírio interpretativo paranóico. O delírio constitui um ato – involuntário no paranóico, espontâneo no paranóico-crítico – de intervenção crítico-interpretativa no mundo exterior. Para o pintor catalão, esse atributo do delírio paranóico reconecta a atividade surrealista à vida e a realidade.

Mas, há que se notar que à época da publicação dos textos de Dalí, Breton já operava uma revisão daquela ideia de automatismo. Na verdade, essa revisão constitui mais um refinamento e aprofundamento do que alguma espécie de negação das ideias iniciais. Dois textos podem servir de base para compreender essa revisão, “Le Message automatique” (publicado em *Minotaure*, nº 3-4, dez. 1933) e “Situation surréaliste de l’objet” (Conferência pronunciada em Praga, em março de 1935, e publicada no livro *Position Politique du Surréalisme*, em novembro desse ano).

Em “Le Message automatique”, Breton propõe uma distinção entre o texto ou desenho automático realizado pelo *médium* e o texto surrealista, retomando a abordagem de “Entrée des médiums”. Os médiums comportam-se mecanicamente, “eles ignoram absolutamente o que escrevem ou desenharam e sua mão, anestesiada, é como que conduzida por uma outra mão.”⁸⁵ (BRETON, 1992, p. 381).

Essa mecanicidade é muito diferente daquilo que perseguem os textos surrealistas e que se mostra contrário ao que se propõe o espiritismo. Enquanto este opera e pressupõe a

⁸³ “On sait, jusqu’à un certain point, ce que, mes amis et moi, nous entendons par *surréalisme*. Ce mot, qui n’est pas de notre invention et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague. Est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l’état de rêve, état qu’il est aujourd’hui fort difficile de délimiter.”

⁸⁴ “Ce que j’en dis, sans préjudice de ridicule ou de réclame, tend surtout à établir qu’en absence de toute intervention critique de notre part les jugements auxquels nous nous exposons en publiant un tel livre *a priori* tombaient à faux.”

⁸⁵ “[...] ils ignorent [os médiums] absolument ce qu’ils écrivent au dessinent et leur main, anesthésiée, est comme conduite par une autre main.”

operação de dissociação da personalidade do médium para que um outro espírito possa se manifestar, os surrealistas propõem a reconciliação da personalidade cindida entre o que pertence ao universo consciente e inconsciente. A voz que fala no texto surrealista não é exterior ao sujeito surrealista. Ao contrário, é a própria revelação do que constitui sua vida interior; revelação, portanto objetivação, da qual a escrita automática é veículo; revelação que permite a Breton conferir às atividades automáticas da mente, tal como a psicanálise, “um valor de documento humano.” (BRETON, 1992, p. 378). Dissociar-se de si mesmo, entendendo “si mesmo” como o peso do material de que é composta a consciência, para finalmente revelar-se a si mesmo. Talvez seja possível pensar que o surrealista atua como médium de sua própria vida interior.

Esse aspecto de revelação permite já uma aproximação do automatismo com o método paranóico-crítico, que, como vimos, também se propõe como apreensão, revelação do que está por trás de uma dada conjuntura de fatos. Mas, além disso, as ideias de Breton sobre a alucinação oferecem mais alguns pontos de contato, por conta de seu caráter diretamente ligado à percepção.

Ao comentar o interesse de poetas, artistas, teólogos, psiquiatras e doentes mentais pela delimitação ou pela eliminação da fronteira entre o objeto real e o objeto imaginário, Breton fala da facilidade que o primeiro encontra em converter-se no segundo, desaparecendo do “campo da consciência”, ou melhor, reaparecendo nesse campo como objeto imaginário, o que dá prova do intercâmbio entre os dois. A esse fenômeno Breton liga a escrita automática, que “praticada com algum fervor, conduz diretamente à alucinação visual.”⁸⁶ (Ibid., p. 390).

Penetrando numa discussão psicológica sobre os diversos tipos de representação mental dos objetos, mais ou menos ligados à percepção (semelhante ao início de *Le Surréalisme et la Peinture*), Breton persegue novamente a união dialética entre representação e percepção, que no indivíduo adulto aparecem como dissociadas e opostas. O automatismo pode reconciliá-las e reconduzi-lo novamente a esse “estado de graça”, que Breton não deixa de reconhecer na infância, mas não apenas nela, pois finaliza seu texto com um exemplo interessantíssimo de irracionalidade concreta: a transmutação da cruz de madeira em crucifixo de pedras preciosas, narrada por Teresa D’Ávila e por ela defendida como “imaginária e sensorial”, ao mesmo tempo.

É nesse sentido que ganha interesse a aproximação entre automatismo e acaso objetivo, feita por Breton dois anos depois, em “Situation surréaliste de l’objet”, pela via do

⁸⁶ “L’écriture automatique, pratiquée avec quelque ferveur, mène tout droit à l’hallucination visuelle, j’en ai fait personnellement l’expérience [...]”

que ele chama de “arbitrário imediato” a que conduzia a prática do automatismo psíquico. Um arbitrário que se nega enquanto tal, ou seja, que parece estar ligado a alguma espécie de motivação, ainda que obscura, oculta, é o que está na base do acaso objetivo, “dessa espécie de acaso através do qual se manifesta ao homem, de modo ainda muito misterioso, uma necessidade que lhe escapa, muito embora ele a sinta vitalmente como necessidade.”⁸⁷ (BRETON, 2001, p. 321) É precisamente essa região, esse campo expandido do arbitrário imediato e do acaso objetivo que Breton aponta como limítrofe entre automatismo e paranóia-crítica daliniana, uma vez que, como vimos, o encadeamento das associações paranóico-críticas segue também uma espécie de necessidade, ditada pela ideia obsessiva que persegue. É esse campo que Breton situa como o único a ser explorado pelos surrealistas, essa região que “se estende além da percepção” e que emerge na experiência alucinatória.

Por outras vias, Breton chegava à ideia de que ao futuro do surrealismo estava necessariamente ligada a “organização, em torno de elementos subjetivos, de percepções de tendência objetiva.” (Ibid., p. 334). Traduzindo para os termos dalinianos que vimos antes, a irracionalidade concreta sistematizada que está na base da atividade paranóico-crítica, intervenção interpretativa no mundo objetivo.

Essa tendência objetiva se manifestará também de outra maneira nesse novo ciclo de atividades do surrealismo, aberto com a entrada da década de 1930 – os *objetos surrealistas*. Mais uma vez, Dalí e Breton estarão à frente das discussões. No terceiro número de LSASDLR, ambos publicam textos relacionados aos objetos surrealistas.

Em “Objets surréalistes”, o pintor define o que chama de “objetos de funcionamento simbólico”, a partir de um conjunto de experiências de criação de objetos realizado por ele e outros surrealistas. Fotografias de alguns desses objetos são publicadas na revista [Figura 19].

O objeto de funcionamento simbólico surrealista tem um caráter eminentemente fetichista. São definidos por Dalí como encarnação de desejos eróticos, dependentes unicamente da imaginação amorosa de seu realizador. Neles vemos, por exemplo, luvas e sapatos, objetos ligados a partes do corpo intensamente carregadas de energia erótica. Além disso, os objetos de funcionamento simbólico seriam totalmente alheios a qualquer preocupação formal. Seriam, segundo Dalí, objetos “extraplásticos”, ainda em estágio embrionário, mas nos quais projeta o futuro da atividade surrealista.

O que Dalí não comenta, mas me parece interessante notar, é que constituem uma objetivação de desejos inconscientes baseada na apropriação e montagem com objetos que

⁸⁷ Foi utilizada aqui a tradução publicada em BRETON, 2001.

não dependem de qualquer espécie de linguagem para se realizar, pois não trabalham no terreno da representação, e sim da intervenção direta no mundo objetivo. Esse caráter de intervenção já está presente na gênese dos objetos surrealistas, que parece já ter sido anunciada logo quando o surrealismo surge.

Em *Introduction au Discours sur le peu de réalité* (redigido em 1924, publicado em 1925 e republicado em *Point du jour*, em 1934), Breton descreve detalhadamente um objeto com o qual havia sonhado, uma espécie de livro, que teria sido encontrado, no sonho, em uma mercado a céu aberto, local privilegiado para achados incomuns. Um livro curioso, cuja lombada era um gnomo de madeira e barbas brancas, talhado “à maneira assíria”, e as páginas compostas de uma grossa lã negra. Ao procurar adquirir a peça, Breton acorda do sonho, lamentando não ter o livro ao seu lado. É então que declara: “Seria relativamente fácil reconstituí-lo. Eu adoraria colocar em circulação alguns objetos desse tipo, cuja sorte me parece eminentemente problemática e inquietante.”⁸⁸ (BRETON, 1992, p. 277).

Em “Objet-fantôme”, trecho extraído de *Les Vases Communicants*, que seria publicado em 1932, Breton comenta a necessidade que sentiu novamente, dessa vez após uma experiência de *cadavre exquis*, de construir e por em circulação um dos elementos concebidos durante o jogo. A esse objeto ou à sua concepção ele chama “objeto-fantasma”. Tal objeto que clamava por sua realização material se configurava como um envelope vazio, sem endereço, selado com cera vermelha, marca redonda sem gravura, dotado de cílios à borda direita e de uma espécie de asa de xícara como aparador à borda esquerda. A reprodução do *cadavre exquis* [figura abaixo] em que aparece tal objeto é publicada à página 44 da edição nº 9-10 de *La Revolution Surréaliste*, em outubro de 1927. A esse objeto Breton dá como designação a palavra “Silence”, que joga, pela sonoridade, com os próprios elementos de sua composição: os cílios (*cil*, em francês) e o envelope, que por estar selado mantém metaforicamente em silêncio seu conteúdo. Em seguida, Breton afirma: “Trata-se de um objeto poético, que vale ou não no plano das imagens poéticas, e em nenhum outro. Toda a questão está em saber qual é esse plano.”⁸⁹ (BRETON, 1931, p. 20).

⁸⁸ “Il serait relativement facile de le reconstituer. j'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant.”

⁸⁹ “Il s’agit bien là d’un objet poétique, qui vaut ou ne vaut pas sur le plan des images poétiques, et de rien autre. Toute la question revient à savoir quel est ce plan.”

La Revolution Surréaliste, n. 9-10, outubro de 1927, p. 44

Os objetos surrealistas parecem ter uma presença significativa no campo da plástica nesse momento de mudanças no surrealismo⁹⁰, instaurando uma prática ainda pouco reconhecida na história do grupo, e que envolve também algumas exposições importantes por ele organizadas na década de 1930.⁹¹ Abordá-las aqui, no entanto, fugiria muito ao escopo da pesquisa.

⁹⁰ Salvador Dalí dá testemunho do sucesso alcançado pelos objetos surrealistas: “Os apartamentos parisienses vulneráveis ao surrealismo se amontoavam rapidamente de objetos surrealistas, desconcertantes à primeira vista, mas que cada um podia tocar e manipular com suas próprias mãos. [...] A moda dos objetos surrealistas desacreditou a moda dos sonhos e relatos automáticos tão chatos.” [Les appartements parisiens vulnérables au surréalisme s'encombrèrent rapidement d'objets surréalistes, déconcertants à première vue, mais que chacun pouvait toucher et manipuler de ses propres mains. [...] La vogue des objets surréalistes discrédita ça vogue des rêves et des récits automatiques si ennuyeux]. Cf. DALI, 2002, p. 347-8. (tradução livre nossa).

⁹¹ Em maio de 1936, teve lugar na Galerie Charles Ratton, em Paris, a *Exposition surréaliste d'objets* [Figura 20], em que foram exibidos, além dos objetos surrealistas produzidos pelo grupo: *ready-mades*, de Marcel Duchamp; *objets naturels*, como minerais, plantas carnívoras, animais empalhados; *objets-dieux*, fetiches e máscaras de diversas regiões e épocas; *objets trouvés*, encontrados em mercados de pulga, como a luva de bronze que aparece reproduzida em *Nadja*. Todos esses objetos são reunidos pelo que teriam de depreciação da “utilidade convencional” dos objetos. No catálogo, Breton dirá: “Pois a utilização dos objetos não representa o último estado de sua potência de esplendor. Essa estranha exposição [...] nos mostra não o último mas o primeiro estágio da energia poética que encontramos um pouco em toda parte em estado latente, mas que é preciso uma vez mais revelar.” [“Car l'utilisation des objets ne représente que l'ultime état de leur puissance de rayonnement. Cette étrange exposition [...] nous montre non le dernier mais le premier stade de l'énergie poétique que l'on

Com essa discussão sobre as duas vias de intervenção no mundo – método paranóico-crítico e objetos surrealistas – que os surrealistas procuram desenvolver nesse novo momento do grupo, encerra-se o debate sobre as artes visuais dentro do grupo surrealista oficial. Nas páginas que seguem, comento brevemente o chamado “surrealismo clandestino” do grupo reunido em torno da revista *Documents* no fim da década de 1920. Revela-se nas páginas dessa publicação outro tipo de atitude não apenas frente a obras de surrealistas, como as de Miró, Masson e Ernst, mas em relação à própria obra de arte, enquanto objeto material e resultado de um ato criativo. Além disso, tem lugar ali uma disputa em torno da obra de Salvador Dalí, então recém-ingressante no grupo surrealista oficial, que pode ser interessante discutir.

III

Um indício da diferença entre a postura frente a um trabalho artístico adotada pelo grupo surrealista oficial e aquela do grupo ligado a *Documents* pode ser notada nos posicionamentos deste último em relação à obra de Picasso.

Em um artigo publicado no número 3 (junho de 1929) de *Documents*, o crítico e historiador da arte alemão Carl Einstein discute a importância do cubismo e especialmente da obra de Picasso para arte das primeiras décadas do século 20 (EINSTEIN, jun. 1929). Pode ser interessante comentar esse artigo tendo na lembrança o modo como Breton se apropria da obra do artista catalão, colocando-a como pressagiadora do surrealismo, a partir do movimento em direção ao “modelo interior” que ela inauguraria na pintura. As observações de Einstein não desmentem as sugestões de Breton, mas todo o movimento de seu texto procura dar destaque a um aspecto das obras cubistas sequer mencionado em *Le Surréalisme et la Peinture*⁹².

Onde Einstein parece acompanhar Breton e a ideia do “modelo interior” é quando, já no final do artigo, afirma que a simultaneidade dos planos, que dissociam e desarticulam as

trouve un peu partout à l'état latent mais qu'il s'agissait une fois de plus de révéler.”] Cf. BRETON, 1992, p. 1199-1200. Entre janeiro e fevereiro de 1938, ocorria em Paris, na Galerie Beaux-Arts, a *Exposition Internationale du surréalisme*, em que, logo na entrada, figurava o célebre *Rainy Taxi*, de Salvador Dalí. Essa obra compunha-se de um taxi em tamanho real, enfeitado com hera por fora, faróis acesos, em que dentro uma “chuva” contínua caía sobre os manequins decorados que o ocupavam, uma espécie de máxima realização dos objetos de funcionamento simbólico. Dentro da exposição, o espectador deparava-se com um corredor composto por 16 manequins, vestidos e decorados por diferentes artistas e escritores surrealistas, uma experiência corporal inusitada. Além dessas iniciativas coletivas, Salvador Dalí apresenta na New York Worl's Fair, em junho de 1939, *The Dream of Venus*, uma grande construção surrealista tendo como motivo a deusa e como inspiração a arquitetura de Gaudí. Dentro do ambiente, mergulhadoras com trajes desenhados pelo pintor realizavam performances em grandes tanques aquáticos. Para maiores detalhes sobre essas interessantes exposições surrealistas nas décadas de 1930 e 1940 Cf. KACHUR, 2001.

⁹² Vale lembrar que alguns meses antes da publicação dos artigos de Einstein, *Le Surréalisme et la Peinture* saíra em livro.

figuras nas obras cubistas do chamado período analítico, sugere uma espécie de “velocidade sem tempo, que se assemelha à força sintética e rápida dos sonhos”. O parágrafo seguinte e final inicia-se com a seguinte afirmação: “Resta algo importante. Esses quadros imaginativos mostram uma estrutura completamente inventada.”⁹³ (EINSTEIN, jun. 1929, p. 155). Onde, porém, o crítico alemão mostrará uma diferença radical em relação a Breton na maneira de compreender essas obras é ao analisá-las antes de tudo como fenômeno plástico-sensorial.

Einstein percebe no cubismo analítico uma recusa do real como critério do quadro, um desprezo pelo motivo em pintura. Essa atitude é por ele qualificada como “força mortífera da obra de arte”. Segundo o autor, nessas obras, o motivo “é função da visão do homem; está submetido às condições do quadro. O fato decisivo é o volume, que não é idêntico à massa, porque o volume é uma totalização de movimentos óticos descontínuos”. Abandonando definitivamente a tarefa de transpor o tridimensional (experiência antipictórica) para uma superfície por meio de jogos de luz e sombra, o grande mérito do cubismo seria o de representar o volume por meio da “figuração plana e simultânea dos movimentos óticos”⁹⁴. (Ibid., p. 153). Uma nova maneira, descontínua, de encarar seja o espaço do mundo, seja o espaço do quadro, ganharia nessas obras uma representação ancorada na própria realidade do quadro e na experiência ótico-corporal que artista e observador travam com este [Figura 21]:

A primeira condição é a superfície. Já não se trabalha entre duas camadas imaginárias que ultrapassem a tela. Agora, a totalização do quadro se opera pela sua inverificabilidade, o fato de que o espectador não sai da realidade do quadro e que a visão do artista não é interrompida pela observação. Nos isolamos e esquecemos. Trata-se de um processo mortal e é o observador que comanda, não o motivo. Selecionam-se os momentos decisivos de uma experiência em duas dimensões, se eliminam os elementos táteis e se cria uma forma independente, separada dos demais fenômenos.⁹⁵ (Ibid., p. 154).

⁹³ “Ce simultané a permis de mettre en oeuvre des actes optiques restés jusqu'alors inconscients. On choisit des visions à plusieurs axes, et c'est ainsi que la tension des mouvements et des champs de formes est renforcée. La condition d'un tel simultané est une vitesse sans temps, qui ressemble à la force synthétique et rapide des rêves. [...] Reste une chose importante. Ces tableaux imaginatifs montrent une structure complètement inventée.”

⁹⁴ “Le motif est fonction de la vision de l'homme; il est soumis aux conditions du tableau. Le facteur décisif est le volume, qui n'est pas identique à la masse, parce que le volume est une totalisation de mouvements optiques discontinus... On a trop longtemps confondu le volume et la masse, et cela menait à des interprétations tactiles en peinture. On transposait sur une surface plane une expérience antipicturale, et on suggérait le tactile par le modelé de l'ombre et de la lumière. Cependant, il existe une autre manière de représenter le volume: la figuration plane et simultané des mouvements optiques.”

⁹⁵ “La condition première est la surface. On ne travaille plus entre deux couches imaginaires qui dépassent la toile. Maintenant, la totalisation du tableau s'opère par son invérifiabilité, et le fait que le spectateur ne sort pas de la réalité du tableau et que la vision de l'artiste n'est pas interrompue par l'observation. On s'isole et on oublie. Il s'agit d'un processus mortel, et c'est le voyant qui commande, non le motif. Cette démarche est si l'on veut ascétique. On choisit les moments décisifs d'une expérience sur deux dimensions, on élimine les éléments tactiles et on crée une forme indépendante, séparée des autres phénomènes.”

Mais adiante, Einstein chega a sugerir categorias para abordar essa nova experiência, tais como “campos de formas” e “transparência de planos”:

Se transformam as noções temporais de movimento em um simultâneo estático onde os elementos primordiais dos movimentos contrastantes estão comprimidos. Ditos movimentos se dividem em diferentes *campos de formas* nos quais se desagrega e se rompe a figura. Em lugar de oferecer como antes um grupo de diversos movimentos objetivos, se cria um grupo de movimentos óticos subjetivos [...] Se exprime o volume mediante o contraste simultâneo das partes situadas de modo diferente ou então se oferecem determinadas partes situadas de modo simultâneo sobre vários eixos. Nos servimos de planos que se cortam, o que chamaremos *transparência de planos*.⁹⁶ (EINSTEIN, jun. 1929, p. 155).

Há nesses parágrafos uma notável diferença em relação à compreensão bretoniana da pintura como janela aberta para o “modelo interior”, para “visões” capazes de excitar a imaginação do espectador. Aqui a atitude do espectador, ainda que se trate também de isolamento em relação ao que se encontra fora da experiência com o quadro, volta-se para a realidade plástica deste, para os “movimentos óticos subjetivos” por ela sugeridos, e não tanto para os lugares imaginários aos quais o quadro-janela poderia levar.

Evidentemente, deve-se levar em conta que Breton era antes de tudo um poeta e que sua poesia é fundada na imaginação. Como foi apontado em nota acima, isso se manifestou também em suas ideias sobre pintura e seus textos sobre arte. Einstein era crítico e historiador da arte. Talvez isso justifique não só sua maior atenção a problemas plásticos, como também sua familiaridade com o vocabulário que vinha sendo desenvolvido pela disciplina história da arte para tratar de seus objetos de estudo⁹⁷.

⁹⁶ “On transforme les notions temporelles de mouvement en un simultané statique dans lequel les éléments primordiaux des mouvements contrastants sont comprimés. On divise ces mouvements en différents champs de formes dans lesquels on dissocie et rompt la figure. Au lieu de donner comme avant un groupe de divers mouvements objectifs, on crée un groupe de mouvements optiques subjectifs. [...] On exprime le volume par le contraste simultané des parties différemment situées, ou bien on donne certaines parties simultanément situées sur plusieurs axes. On se sert de plans qui se coupent, ce que nous appellerons *transparence des plans*.”

⁹⁷ O termo “tectônico”, por exemplo, que aparece várias vezes em seu texto, compõe um dos pares de conceitos elaborados pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin, em seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, publicado originalmente em alemão, em 1915, e bastante difundido nos anos 1920. “Tectônico” é uma designação alternativa para “forma fechada”, em contraposição à “forma aberta” ou “a-tectônica”. Segundo Wölfflin: “Por forma fechada entendemos aquele tipo de representação que, valendo-se de recursos mais ou menos tectônicos, apresenta a imagem como uma realidade limitada em si mesma, que, em todos os pontos, se volta para si mesma. O estilo de forma aberta, ao contrário, extrapola a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado, ainda que subsista uma limitação velada, assegurando justamente o seu caráter fechado, no sentido estético [...] No estilo tectônico, o conteúdo se adapta ao espaço existente, enquanto que, no estilo atectônico, a relação entre espaço e conteúdo torna-se aparentemente casual [...] O conceito definitivo do estilo tectônico deve ser procurado numa regularidade que apenas em parte se deve à observância dos ditames da geometria, mas que se manifesta muito claramente no traçado da linha, na disposição da luz, na graduação de perspectiva, etc., dando a impressão de um todo vinculado a normas. O estilo atectônico não chega a libertar-se totalmente de determinadas regras, mas a ordenação em que se baseia é tão mais livre, que parece perfeitamente cabível falarmos de uma oposição entre regra e liberdade [...] No estilo atectônico decresce o interesse pelo que é

Sobre isso, aliás, é interessante observar a ironia com que René Crevel, em texto publicado no primeiro número de LSASDLR (CREVEL, jul. 1930), refere-se a esse vocabulário especializado utilizado por Einstein, o que sugere também uma recusa por parte do surrealismo oficial dessa abordagem mais “científica” ou “especializada” e menos poética da obra de arte, promovida por *Documents*.

Crevel critica um texto de Einstein sobre Léger, em que termos como “psicograma”⁹⁸ e “tectônico” são usados para descrever qualidades plásticas da pintura do artista, e ironiza: “A revista *Documents* pede uma rima para psicograma, uma rima para tectônico. Rápido, Rápido, responda. Mas por que esse silêncio?”⁹⁹ (CREVEL, jul. 1930, p. 12). Mais adiante, afirma que “Picasso resiste a todas as asneiras de um número que lhe é especialmente consagrado”, referindo-se implicitamente ao terceiro número de *Documents*, homenagem ao artista, publicado alguns meses antes.

A crítica de Crevel, além de uma provocação, talvez seja também uma resposta ao texto que o surrealista dissidente Michel Leiris publicara nesse número de *Documents* especial sobre Picasso. Nele há um franco ataque ao modo como os surrealistas procuravam apropriar-se da obra do artista:

Ora, entre os grosseiros, mas perniciosos erros que, nos últimos anos, foram propagados sobre Picasso, o que aparece em primeiro plano é aquele que tendia a confundir-lo mais ou menos com os surrealistas, sobretudo a fazer dele uma espécie de homem em estado de revolta, ou, antes, de fuga (...) diante da realidade.¹⁰⁰ (LEIRIS, 1930, p. 62).

É assim que se inicia o ataque de Leiris à visão projetada, sobretudo por Breton, à obra de Picasso. Fica claro o quanto é o líder surrealista o alvo de suas palavras quando afirma:

Ainda que haja fortes razões (aparentemente pelo menos) para considerá-lo como uma espécie de visionário ou mago negro se propondo seja substituir ao mundo das percepções cotidianas um mundo de uma essência superior, seja perseguir simplesmente a quebra das relações a fim de demonstrar o

construído e fechado em si mesmo. O quadro deixa de ser uma obra da arquitetura. Na figura, os elementos arquitetônicos são secundários. O elemento formal significativo não está na estrutura, mas no impulso que movimenta e faz fluir a rigidez das formas.” Cf. WÖLFFLIN, 1984, p. 135-147.

⁹⁸ No texto “André Masson, estudo etnológico”, que será comentado adiante, Einstein utiliza o termo como sinônimo de uma “escrita espontânea”, ou seja, de uma produção grafológica que procura acompanhar e registrar processos psicológicos do indivíduo que a pratica.

⁹⁹ “La revue *Documents* demande une rime à psychogramme, une rime à tectonique./ Vite, vite, répondez./ Mais pourquoi ce silence?”

¹⁰⁰ “Or, parmi les grossières, mais pernicieuses erreurs qui, dans le courant de ces dernières années, ont été propagées sur le compte de Picasso, celle qui vient au premier plan est celle qui tendait à le confondre plus ou moins avec les surréalistes, somme toute à faire de lui une sorte d'homme en révolte, ou bien plutôt en fuite (...), devant la réalité.”

nada e a estupidez do arranjo das coisas sensíveis, não creio que se possa ter Picasso por um inimigo *a priori* do mundo.¹⁰¹ (LEIRIS, 1930, p. 64).

Lembro aqui da referência feita por Breton a Picasso como o artista que teria realizado em pintura aquilo que Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé fizeram em poesia. Picasso teria alcançado aquele isolamento do espírito, “encontrando-se idealmente abstraído de tudo”, necessário para percorrer o caminho que levava os três poetas à descoberta de uma região “onde, da maneira mais natural do mundo, lhes apareceu ‘um salão no fundo de um lago’” (BRETON, 2008, p. 354), região da poesia e da imaginação puras, que somente com Picasso teria deixado de produzir imagens virtuais: “Por que milagre esse homem [...] se viu de posse daquilo que faltava para dar corpo ao que permanecia até ele no domínio da mais alta fantasia?”¹⁰² (Ibid.)

Obras de Picasso como *L’homme à la clarinette* [Figura 22], seriam, para Breton, “provas tangíveis” daquilo que o pintor alcançara nessa “região do espírito”, nesse “continente futuro”, perseguido como “uma sempre mais bela Alice no país das maravilhas.”¹⁰³ (Ibid., 355). E mais adiante, a reivindicação ao panteão surrealista:

É por esses múltiplos motivos que nós lhe reivindicamos intensamente como um dos nossos [...] O surrealismo, se ele quer se atribuir uma linha de conduta, só pode passar por onde Picasso passou e passará ainda.¹⁰⁴ (Ibid., p. 357).

É contra esse tipo de interpretação e assimilação poética da obra de Picasso que Leiris, um ex-surrealista, contrapõe o argumento de que ela se daria no embate com a realidade e a materialidade das coisas [Figura 23], do mundo. Para Leiris, na obra de Picasso:

Em lugar de ser um relato vago, um panorama distante de fenômenos, o real é iluminado por todos os seus poros, nós o penetramos, ele torna-se então pela primeira vez e realmente uma REALIDADE. Na maior parte dos quadros de Picasso observaremos que o "assunto" (se é permitido empregar tal expressão) é quase sempre completamente *terra à terra*, em todo caso jamais emprestado ao mundo obscuro do sonho, nem suscetível imediatamente de ser convertido em símbolo - quer dizer, de nenhum modo "surrealista". Toda a imaginação transmite à criação novas formas, situadas

¹⁰¹ “Bient qu’il u ait de fortes raisons (d’appareces tout au moins) pour le considérer comme une espèce de visionnaire ou de mage noir se proposant soit de substituer au monde des perceptions quotidiennes un monde d’une essence supérieure, soit de poursuivre le bris des relations afin de démontrer le néant et la stuïdité de l’arrangement des choses sensibles, je ne crois pas qu’on puisse tenir Picasso pour un ennemi *a priori* du monde.”

¹⁰² “Par quel miracle cet homme, que j’ai l’étonnement et le bonheur de connaître, se trouva-t-il en possession de ce qu’il fallait pour donner corps à ce qui était resté jusqu’à lui du domaine de la plus haut fantaisie?”

¹⁰³ “L’Homme à la clarinette subsiste comme preuve tangible de ce que nous continuons à avancer, à savoir que l’esprit nous entretient obstinément d’un *continent futur* et que chacun est en mesure d’accompagner une toujours plus belle Alice au pays des merveilles.”

¹⁰⁴ “C’est à ces multiples égards que nous le revendiquons hautement pour un des nôtres[...] Le surréalisme, s’il tient à s’assigner une ligne de conduite, n’a qu’à en passer par où Pucasso en a passé et en passera encore.”

nem acima nem abaixo das formas cotidianas, mas verdadeiras como elas, ainda que diferentes e completamente novas.¹⁰⁵ (LEIRIS, 1930, p. 64).

E mais adiante, arremata:

É, portanto, segundo penso, cometer um contra-senso completo esquecer o caráter fundamentalmente realista da obra de Picasso e situá-lo numa esfera de alucinações fantásticas, uma espécie de plano astral onde o real só saberia valsar.¹⁰⁶ (Ibid.).

Percebe-se nos posicionamentos de Einstein e Leiris sobre a obra de Picasso, um movimento na direção de ancorá-la na realidade, seja do quadro, seja na realidade do mundo das coisas, afastando-a assim das reivindicações feitas pelos surrealistas. Se, para Breton, Picasso seria um criador de “brinquedos trágicos para os adultos”, que agiria “[em] função do drama que tem por teatro somente o espírito”¹⁰⁷ (BRETON, 2008, p. 356), para Leiris e Einstein, se há algum drama na obra do artista, é no embate e no escrutínio de “todos os poros” do real e da matéria que ele acontece.

Expor as coisas dessa maneira, no entanto, cria uma impressão um tanto esquemática de que Breton estaria sempre numa chave idealista em oposição ao materialismo de Einstein e Leiris. Na verdade, isso talvez esteja mais próximo de como o debate era colocado à época por *Documents*, no contexto das disputas travadas em torno de posições no e sobre o meio artístico, por esses dois grupos de intelectuais ligados a revistas de vanguarda. Vimos há poucas páginas como, na versão em livro de *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton é capaz de afirmar: “Tudo o que gosto, tudo o que penso e experimento, me inclina a uma filosofia particular da imanência a partir da qual a surrealidade estaria contida na realidade mesma, e não lhe seria nem superior nem exterior.”¹⁰⁸ (Ibid., p. 404) Tal posição, como Breton não se cansará de lembrar, inclui, aprofunda e não nega ou foge da realidade, como o texto de Leiris sugere.

¹⁰⁵ “Au lieu d’être un rapport vague, un panorama lointain de phénomènes, le réel est alors éclairé par tous ses pores, on le pénètre, il devient alors pour la première fois et réellement une RÉALITÉ. Dans la plupart des tableaux de Picasso on remarquera que le 'sujet' (s’il est permis d’employer une telle expression) est presque toujours tout à fait *terre à terre*, en tous cas jamais emprunté au monde fumeux du rêve, ni susceptible immédiatement d’être converti en *symbole*, - c’est-à-dire aucunement 'surréaliste'. Toute imagination porte sur la création de nouvelles formes, situées ni au-dessus ni au-dessous des formes quotidiennes, mais vraies comme elles, quoique différentes et tout à fait nouvelles.”

¹⁰⁶ “C’est donc à mon avis commettre un contre-sens complet qu’oublier le caractère foncièrement réaliste de l’œuvre de Picasso et le situer dans une sphère d’hallucinations fantastiques, une manière de plan astral où le réel ne sait rien autre que valser.”

¹⁰⁷ “Nous grandissons jusqu’à un certain âge, paraît-il, et nos jouets grandissent avec nous. En fonction du drame qui n’a pour théâtre que l’esprit, Picasso, créateur de jouets tragiques à l’intention des adultes, a grandi l’homme et mis, sous couleur parfois de l’exaspérer, un terme à son agitation puérile.”

¹⁰⁸ “Tout ce que j’aime, tout ce que je pense et ressens m’incline à une philosophie particulière de l’immanence d’après laquelle la rurréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure.”

O que interessa notar neste confronto entre surrealismo oficial e *Documents* são justamente as diferentes possibilidades e estratégias criadas por esses dois grupos em torno das obras de artistas importantes para ambos, ampliando com isso as entradas para uma melhor compreensão das artes visuais no surrealismo.

Acompanhou-se um pouco do debate em torno de Picasso e de como o apelo à realidade *de* e *em* sua obra foi uma estratégia de *Documents* para afastá-lo do surrealismo. Agora, passo à discussão sobre artistas ligados diretamente ao grupo surrealista oficial e que foram “seqüestrados” pelas páginas de *Documents*, como Masson, Ernst e Dalí.

Carl Einstein, no artigo “André Masson, étude ethnologique”, estabelece ainda uma vez um diálogo com os textos de Breton. Remete ao fenômeno da alucinação como importante para a compreensão do processo criativo do artista. Mas sempre procura também observar como isso se manifesta na construção plástica das obras. Logo no início de seu texto, reconhece a importância de se modificar o que chama de “hierarquias do real” e atribui à alucinação papel importante nesse processo: “As forças alucinatórias abrem uma brecha na ordem dos processos mecânicos; introduzem blocos de “a-causalidade” nessa realidade que havíamos nos concedido absurdamente como única.”¹⁰⁹ (EINSTEIN, maio 1929, p. 95). Um tipo de afirmação que caberia perfeitamente no horizonte do pensamento de Breton.

É precisamente ao fenômeno alucinatório que Einstein ligará a obra de Masson, inserindo-a no mesmo contexto da “força mortífera da obra de arte” de que falara em seu artigo sobre o cubismo, em que os motivos e a descrição das formas dos objetos são recusados pela pintura. Nesse caso, porém, essa recusa estaria ligada a uma “dissociação da consciência”: “de fato, não há concordância entre a sucessão de noções da consciência e a sucessão de signos alucinatórios. Constatamos a cisão entre o espontâneo e a causalidade.”¹¹⁰ (Ibid., p. 98). O espontâneo, aquilo que não passa por uma elaboração e controle conscientes, mas surge como “sucessão de signos alucinatórios”, independentes da vontade do sujeito, por isso mesmo não operaria a partir das exigências de relação causal entre os fenômenos, típica da percepção consciente. Essa característica do estado de alucinação poderia ser uma possibilidade para “mudar a ordem das coisas”, expandindo o horizonte de possibilidades contidas em cada uma delas.

¹⁰⁹“Les forces hallucinatoires font une brèche dans l'ordre des processus mécaniques; elles introduisent des blocs d' 'a-causalité' dans cette réalité que l'on s'était donné absurdément comme une.”

¹¹⁰ “On bavarde beaucoup au sujet de la destruction de l'objet. Il serait préférable de parler de dissociation de la conscience: en effet, il n'y a pas de concordance entre les suites de notions de la conscience et la succession des signes hallucinatoires. Nous constatons la scission entre le spontané et la causalité.”

É isso o que Einstein percebe na produção de Masson e que chama de “retorno da criação mitológica, retorno de um arcaísmo psicológico que se opõe ao arcaísmo das formas, puramente imitativo.”¹¹¹ (EINSTEIN, maio 1929, p. 100). Esse retorno introduz uma cisão no indivíduo que, adulto, se põe em contato com:

[...] formas infantis: volta a determinados acontecimentos da infância que reproduz com refinamentos técnicos. [...]
A consciência é recusada como obstáculo e nesse fato radica o que chamamos, visto do exterior, a destruição dos objetos.¹¹² (Ibid.)

Um dos “refinamentos técnicos” a que o “criador mitológico” pode recorrer é o que Einstein chama “psicograma”, introduzindo entre parênteses “escrita espontânea”, cuja intenção seria “criar um equivalente à velocidade dos processos psicológicos”. Apesar da nítida relação disso com o surrealismo e as discussões sobre um processo pictórico análogo à escrita automática, ocorridas desde 1924, nenhuma menção é feita nem a Breton, nem a Max Morise, certamente pela relação conflituosa do grupo de *Documents* com o grupo oficial. No entanto, o interessante dessa proposta de Einstein, é que ela procura ajustar-se ao que seria o processo construtivo da obra de Masson, a partir da incompletude dos elementos formais [Figura 24] das telas: “Na pressa da captação da figuração, renuncia-se a dar uma estrutura acabada ao espaço. Não existe ordem exterior no psicograma.” A ordem exterior não penetra no psicograma, pois este está ligado a um processo psicológico dissociado da consciência, portanto livre de suas leis de identidade e causalidade. “Chegamos a uma dissociação dos objetos em benefício das analogias autônomas psicológicas.”¹¹³ (Ibid., p. 100-102).

Um trecho mais adiante torna mais claro a ideia de analogias autônomas psicológicas:

Os elementos heterogêneos desde o ponto de vista racional se fundem no curso de uma alucinação: conhecemos seus resultados clássicos, quimeras, harpias, centauros, esfinges, dríades, o homem-leopardo, o homem-crocodilo [...] Precisamente esse exercício, esse *training* do êxtase, Masson levou à perfeição.¹¹⁴ (Ibid., p. 102).

¹¹¹ “Nous constatons le retour de la création mythologique, le retour d'un archaïsme psychologique s'opposant à l'archaïsme des formes, purement imitatif.”

¹¹² “Le type rétrograde arrive à des formes infantiles: il revient à certain événements conventionnels de l'enfance qu'il reproduit avec des raffinements techniques [...] La conscience est refoulée comme un obstacle et c'est dans ce fait que consiste ce qu'on appelle, vu de l'extérieur, la destruction des objets.”

¹¹³ “Dans la hâte de la figuration, on renonce à donner une structure achevée de l'espace. il n'y a pas d'ordre extérieur au psychogramme. L'emploi des surfaces planes a facilité le procédé extatique. [...] On arrive à une dissociation des objets en faveur des analogies autonomes psychologiques.”

¹¹⁴ “Les éléments hétérogènes du point de vue rationnel se fondent au cours d'une hallucination: nous en connaissons les résultats classiques, chimères, harpies, centaures, sphinx, driades, homme-léopard, homme-crocodile, [...] C'est justement cet exercice, ce *training* extatique qui a été poussé par Masson à la perfection.”

É por isso também que Einstein chama esse processo “criação mitológica”, pois nele vê algo de similar à identificação totêmica operada por povos antigos na criação de seu imaginário mítico, o que justifica também o título do artigo: “André Masson, estudo etnológico”.

Deve-se salientar, porém, que Einstein parece não divergir totalmente de Breton em sua abordagem, pois, por outras vias, aproxima-se da noção de alquimia das imagens, sugerida por Breton na obra de Masson em *Le Surréalisme et la Peinture*, além de mencionar um processo de registro de atividade psíquica semelhante à escrita automática. Einstein apenas confere maior atenção e importância a como um determinado processo psicológico, a alucinação, encontra uma solução plástica. É o que se percebe quando destaca, por exemplo, que o uso da superfície plana facilitaria o suposto êxtase criativo de Masson, ou quando associa a alucinação a determinados aspectos plásticos do quadro, como o uso livre de linhas ou de formas mais fechadas (“ordem tectônica”) nas composições:

Por vezes, a velocidade das alucinações é tal que usam-se apenas as linhas. Em outros quadros, as formas encontram uma ordem tectônica, com o fim de que o pintor encontre uma defesa e evite ser destruído pelo dinamismo de suas alucinações.¹¹⁵ (EINSTEIN, maio 1929, p. 102)

Einstein parece nunca se esquecer de que alucinações, sonhos ou o que quer que sejam, terão de objetivar-se, de materializar-se por meio de elementos formais em sua transposição para trabalhos plásticos, algo que o privilégio dado por Breton ao impacto da obra na imaginação do espectador por vezes negligenciou.

Outro artigo interessante sobre a obra de um artista ligado ao grupo surrealista é “Joan Miró”, de Michel Leiris. Tal como Einstein fizera em relação a Masson, Leiris associa a obra de Miró tanto à infância quanto a um tipo de “mitologia primitiva”. Nisso, uma vez mais, ambos seguem algo que já fora sugerido por André Breton em *Le Surréalisme et la Peinture*. A diferença está no modo como se encara essa associação. Se Breton se vale de imagens poéticas para situar Miró como um viajante conectado às “potências superiores” da imaginação pura, Leiris procura conectar a obra do artista à imaginação mítica de povos primitivos através de elementos concretos, tais como pés, pedras, plantas, animais, elementos telúricos que apareceriam tanto em pinturas de Miró quanto em contos e lendas desses povos [Figura 25].

¹¹⁵ “Quelquefois la vitesse des hallucinations est telle qu'on utilise uniquement des lignes. Dans d'autres tableaux, les formes trouvent un ordre tectonique, afin que le peintre trouve une défense et évite d'être détruit par le dynamisme de ses hallucinations.”

Um dado interessante do artigo de Leiris, que marca um contraponto com os textos de Breton, são as metáforas utilizadas para se referir ao aspecto de um conjunto de pinturas de Miró. Em vez de imagens poéticas como a da cigarra piscando os olhos “grandes como discos voadores”, Leiris procura analogias com elementos mais concretos da realidade:

[...] essas imensas telas, que tem o aspecto mais sujo do que pintado, turvas como prédios destruídos, provocantes como muros desbotados, sobre os quais gerações de coladores de cartazes, aliados a séculos de garças, inscreveram misteriosos poemas, longas manchas de configurações obscuras [...] ¹¹⁶ (LEIRIS, out. 1929, p. 264).

Em outro trecho, Leiris opera da mesma maneira, mas buscando analogias a um aspecto formal das figuras nas obras do artista, que chama de liquefação [Figura 26]:

Essa liquefação, essa evaporação implacável das estruturas [...] essa fuga letárgica da substância que torna todas as coisas - nós, nossos pensamentos e o cenário onde vivemos - semelhantes a medusas ou polvos [...] Belas como risinhos, ou como graffiti mostrando a arquitetura humana naquilo que tem de particularmente grotesco e horrível [...] ¹¹⁷ (Ibid., p. 266).

Mais uma vez, como ocorrera com Picasso, uma operação de ancoragem da obra em elementos da realidade material é levada a cabo por meio das metáforas sugeridas em sua análise.

Mas não é apenas sobre a maior atenção a aspectos plásticos das obras ou seu grau de realidade que encontramos divergências de opiniões entre o grupo surrealista oficial e *Documents*. Em alguns textos, a própria maneira de encarar o ato criativo mostra-se diferente. É o caso de dois artigos que serão analisados a seguir e interessam diretamente à proposta deste capítulo, pois se configuram em diálogo com textos específicos de André Breton. O primeiro é “Le “Jeu Lugubre””, de Georges Bataille, escrito como diatribe ao texto que Breton escreve para o catálogo da exposição *Dalí*, na Galerie Goemans, em novembro de 1929; o segundo é um artigo sobre o romance-colagem *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, escrito por outro surrealista dissidente ligado a *Documents*, Robert Desnos, também como crítica ao “Aviso ao leitor” redigido por Breton para a publicação do álbum.

No caso do prefácio escrito por Breton à exposição de Dalí, é nítida a preocupação do líder surrealista em mostrar ao leitor e ao pintor catalão a impossibilidade de se assumir uma

¹¹⁶ “[...] ces immenses toiles qui avaient l'air moins peintes que salies, troubles comme des bâtiments détruits, aguichantes comme des murs délavés, sur lesquels des générations de colleurs d'affiches, alliées à des siècles de bruine, ont inscrit de mystérieux poèmes, longues taches aux configurations louches [...]”.

¹¹⁷ “Cette liquéfaction, cette évaporation implacable des structures [...], cette fuite mollasse de la substance qui rend toutes choses - nous, nos pensées et le décor dans lequel nous vivons - pareilles à des méduses ou à des poulpes [...] Belles comme des ricanements, ou comme des graffiti montrant l'architecture humaine dans ce qu'elle a tout particulièrement de grotesque et d'horrible [...]”.

atitude ambígua frente a *Documents*. Ou bem Dalí escolhe juntar-se a Bataille e seus seguidores, ou firma sua posição dentro do grupo surrealista. Diversos autores que analisaram esse prefácio apontam com facilidade alusões veladas ou diretas ao grupo de *Documents*¹¹⁸, como quando Breton sugere que, de um dos lados para os quais Dalí poderia pender, está o da esperança de que:

[...] a admirável voz que é a de Dalí não se interromperá para dar lugar a sua orelha, pelo fato de que certos “materialistas” estão interessados em lhe fazer confundi-la com o estalar de seus sapatos envernizados.¹¹⁹ (BRETON, 1992, p. 308).

Por “materialistas”, entenda-se o grupo *Documents*, mais especificamente Georges Bataille, que publicara na revista um verbete sobre o termo “materialismo”, em que se fazia defesa de uma noção de materialismo não-dialética, fundada numa “interpretação direta, excluindo todo idealismo, dos fenômenos brutos [...]”¹²⁰ (BATAILLE, jun. 1929, p. 170). Segundo Elza Adamowicz, essa recusa de Bataille ao que chama de “idealismo débil” da maior parte dos materialistas da época pode ser vista como alusão a Breton e ao grupo surrealista, que proclamavam-se materialistas em sua tentativa de aproximação com o Partido Comunista (ADAMOWICZ, 2004, p. 146-7.). Em outro número, o mesmo autor publica o artigo “Olho” (BATAILLE, set. 1929, p. 215), no qual exalta o filme *Un chien andalou*, de Dalí e Luis Buñuel, e entre as ilustrações da revista aparecem dois quadros de Dalí. Em outubro de 1929, Dalí participa com dois quadros da exposição *Abstrakte und Surrealistische Malerei*, organizada pelo grupo de *Documents* em Zurique, um mês antes de sua exposição em Paris. Esses fatos serão vistos por Breton como uma tentativa de cooptação do pintor catalão por parte de *Documents*, que já contava com a colaboração de ex-surrealistas como Michel Leiris, Robert Desnos e Roger Vitrac. Esse contexto de verdadeira disputa com *Documents* parece estar por trás dos alertas de Breton, fazendo com que a obra de Dalí, que teria feito sucesso comercial desde sua chegada a Paris em abril de 1929, apareça como um campo de batalha no final desse ano, que, lembre-se, foi um ano de crise para o grupo surrealista.

Em meio a essa batalha intelectual, interessa aqui verificar as diferentes atitudes perante um trabalho plástico engendradas pelas posturas ideológicas de cada grupo. No prefácio de

¹¹⁸ Cf. ADAMOWICZ, 2004, p. 149-151; HUBERT, Étienne-Alain, Première Exposition Dali. In: BRETON, 1992, p. 1470-71.

¹¹⁹ “[...] l'admirable voix qui est celle de Dali ne se brisera pas pour commencer à son oreille, du fait que certains “matérialistes” sont intéressés à lui faire confondre avec le craquement de ses souliers vernis.”

¹²⁰ “Il est temps, lorsque le mot matérialisme est employé, de désigner l'interprétation directe, excluant tout idéalisme, des phénomènes bruts[...].”

Breton, é possível perceber como o líder surrealista procura trazer Dalí para seu grupo a partir da maneira de olhar para seus quadros. E ele faz isso recorrendo ao que o desenvolvimento de seu pensamento sobre arte já havia lhe sugerido. Certos temas que acompanhamos na análise de *Le Surréalisme et la Peinture*, como a ênfase dada ao impacto da imagem no espectador, a metáfora da criação poética como descoberta de um lugar, região da poesia e da imaginação pura, a ideia da pintura como janela para o mundo interior, reaparecem aqui:

[...] não importa o que aconteça, não fincaremos a ignóbil bandeira da pátria, da arte, nem mesmo da derrota sobre a Ciméria¹²¹, único lugar que uma vez mais nós descobrimos e que achamos por bem nos reservar. Dalí, que reina sobre essas regiões distantes, deve ser instruído com os mais numerosos e mais condenáveis exemplos para deixar-se privar de sua maravilhosa terra de tesouros [...] É talvez, com Dalí, a primeira vez que se abrem grandiosas as janelas mentais e que vamos nos sentir deslizar para a armadilha do céu castanho-amarelado.¹²² (BRETON, 1992, p. 308).

A capacidade que os quadros de Dalí, comparados por Breton a armadilhas, teriam de capturar a imaginação, ativando o poder de “alucinação voluntária” do espectador, constituiria o modo por excelência de realizar a supressão das opressões morais e físicas que nos impedem de “ver com clareza”, objetivo supremo do surrealismo.

É precisamente contra esses aspectos mencionados, centrais no pensamento de Breton sobre arte – a metáfora da Ciméria ou de um lugar ideal da imaginação pura descoberto pelo poeta, a metáfora da “janela mental” e a ideia de que os quadros de Dalí provocam “alucinações voluntárias” –, que Bataille se posicionará. Nesse posicionamento frente ao modo como a obra de Dalí era vista pelos surrealistas, ficariam patentes, na opinião de Elza Adamowicz, “duas interpretações radicalmente diferentes da obra de arte, a saber a estética da materialidade e aquela da transposição da obra.”¹²³ (ADAMOWICZ, 2004, p. 144). Breton apareceria como defensor da segunda via, pois destacaria antes de tudo o:

[...] espanto experimentado diante das imagens [de Dalí], que parecem aspirar o espectador ao mesmo tempo para o espaço do quadro e para suas próprias profundezas psíquicas. Ele prefere pôr em relevo o efeito emocional

¹²¹ Ciméria é como, na Antiguidade, se chamava uma região mítica situada nos limites da terra. Essa região seria invocada por Rimbaud no poema “Délires II”, de *Une saison en enfer*. Cf. Nota 5 à página 308 In: BRETON, 1992, p. 1473.

¹²² “[...] quoi qu’il advienne, on ne plantera pas le drapeau ignoble de la patrie, de l’art ni même de la déconfiture sur la Cimmérie, seul lieu qu’à nouveau nous avons découvert et que nous entendons nous réserver. Dali, qui règne sur ces contrées lointaines, doit être instruit de trop nombreux et de trop coupables exemples pour se laisser déposséder de sa merveilleuse terre de trésors. [...] C’est peut-être, avec Dali, la première fois que s’ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales et qu’on va se sentir glisser vers la trappe du ciel fauve.”

¹²³ “La préface de Breton constitue une véritable annexion de l’artiste au mouvement surréaliste. Elle fait partie d’un réseau de textes de Breton, Bataille, Crevel et Dali lui-même, centrés sur deux interprétations radicalement différentes de l’oeuvre d’art, à savoir l’esthétique de la matérialité et celle de la transposition de l’oeuvre.”

dos quadros mais do que seu significado [...] ¹²⁴(ADAMOWICZ, 2004, p. 145).

Eis o “poder de alucinação voluntária” das imagens dalinianas, transposição poética de seus fantasmas e desejos inconscientes. Eis tudo o que Bataille condena enquanto atitude frente a uma obra, por considerá-la como fuga à experiência direta e visceral com esta.

Já no primeiro parágrafo de seu artigo “Le “Jeu Lugubre””, em que essa tela de Dalí [Figura 27] é analisada, parece haver uma provocação a Breton, o que permite pensar que tenha sido redigido em resposta ¹²⁵ ao prefácio à exposição de Dalí:

O desespero intelectual não conduz nem à covardia nem ao sonho, mas à violência. Assim está fora de questão abandonar certas investigações. Trata-se somente de saber como podemos exercer a raiva; se queremos rodopiar como os loucos em torno das prisões, ou bem derrubá-las. ¹²⁶ (BATAILLE, dez. 1929, p. 369).

Rodopiar como loucos em torno das prisões intelectuais é uma alusão indireta à atitude dos surrealistas e à metáfora do lugar da imaginação pura, da Ciméria, que está fora dos muros das prisões, mas cujos habitantes não se esforçam para derrubá-los. Representando a raiva capaz de fazer isso e contrapondo-a aos “delírios que traem a grande impotência poética”, Bataille propõe a imagem da bestialidade:

[...] é impossível se agitar de outra forma que não como um porco quando ele chafurda no estrume e na lama, arrastando tudo com o focinho e que nada pode deter uma repugnante voracidade. ¹²⁷ (Ibid.)

Essa bestialidade manifesta-se, para Bataille, nas obras de Dalí, que seriam “de uma feiúra assustadora”. Isso, porém, é uma qualidade, pois é justamente o terror provocado pelas telas de Dalí que faz com que Bataille deseje “exclamar grunhidos de porco diante de suas telas”. Negando, dessa vez em alusão direta ao prefácio de Breton, “os sonhos e as Cimérias ilusórias”, o autor sugere uma imagem da ação do artista sobre o espectador totalmente diferente das que Breton se utiliza, como, por exemplo, a da janela aberta para o mundo interior:

[...] as navalhas de Dalí talham diretamente em nossos rostos caretas de horror que provavelmente arriscam nos fazer vomitar como bêbados essa

¹²⁴ “Breton exprime ici l'effort ressenti devant des images qui semblent aspirer le spectateur à la fois dans l'espace représenté et dans ses propres profondeurs psychiques. Il préfère mettre en relief l'effet émotionnel des tableaux plutôt que leur signification [...]”

¹²⁵ É o que sugere Adamowicz (2004, p. 148).

¹²⁶ “Le désespoir intellectuel n'aboutit ni à la veulerie ni au rêve, mais à la violence. Ainsi il est hors de question d'abandonner certaines investigations. Il s'agit seulement de savoir comment on peut exercer sa rage; si on veut seulement tournoyer comme des fous autour des prisons, ou bien les renverser.”

¹²⁷ “[...] il est impossible de s'agiter autrement que comme un porc quand il baffe dans le fumier et dans la boue en arrachant tout avec le groin et que rien ne peut arrêter une répugnante voracité.” Idem.

nobreza servil, esse idealismo idiota que nos deixavam sob o encanto de alguns carcereiros cômicos.¹²⁸ (BATAILLE, dez. 1929, p. 370).

O artista já não é mais um provocador de alucinações voluntárias, viajante por regiões de imaginação pura, cujos achados abriam as janelas do mundo interior do espectador. Se este deve ter sua mente liberta, não é voltando-se para dentro, mas vomitando, por um processo de violência e horror, os preconceitos e idealismos que a amarram. Outra imagem utilizada por Bataille, retomando a metáfora da prisão, é particularmente interessante. O autor cita um episódio da vida do marquês de Sade, em que, preso em uma masmorra na Bastilha, incitava a multidão ao redor da prisão uivando e berrando pelo duto que lhe servia de esgoto. Tal é a atitude louvada por Bataille para quem se encontra numa prisão - urrar pela liberdade.

O artigo de Bataille é apresentado como trecho de um ensaio sobre o complexo de inferioridade, propondo uma leitura psicanalítica da obra *Le Jeu Lugubre*. Numa de suas páginas vemos uma ilustração com um desenho esquemático da obra¹²⁹, tendo como legenda “Esquema psicanalítico das figurações contraditórias do sujeito em “Le Jeu Lugubre” de Salvador Dalí” [Figura 28]. Dentro desse esquema, Bataille insere pequenos textos com análises de quatro elementos do quadro, procurando demonstrar sua ligação a um complexo de inferioridade manifesto pela figuração das etapas de um processo de emasculação sofrido pelo personagem do quadro.

Sua análise concentra-se nos elementos anais do quadro, ou nos elementos do quadro que remetem ao ânus: as nádegas na parte inferior, de onde parecem surgir as formas ascensionais que tomam a maior parte da composição, e que no esquema aparecem como figura A; o dedo que ameaça penetrar entre duas formas que lembram nádegas, na parte superior, que aparece como figura B; o personagem em primeiro plano com a cueca defecada, figura C. O único elemento analisado que não tem relação direta com o ânus é a estátua que estende uma mão enorme à esquerda, figura D no esquema, que representaria a “satisfação insólita encontrada na emasculação repentina e trai um desejo pouco viril de amplificação poética do jogo.”¹³⁰ (BATAILLE, dez. 1929, p. 372). O jogo, jogo lúgubre, seria o da própria emasculação do personagem, expressa em suas diferentes fases nos outros três elementos do quadro.

¹²⁸ “[...] les rasoirs de Dali taillent à même nos visages des grimaces d'horreur qui probablement risquent de nous faire vomir comme des ivrognes cette noblesse servile, cet idéalisme idiot qui nous laissaient sous le charme de quelques comiques garde-chiourmes.”

¹²⁹ Fruto talvez das disputas entre o grupo surrealista e *Documents*, a reprodução do quadro na revista foi negada a pedido de Dalí, marcando sua inclinação pró-surrealismo. Cf. ADAMOWICZ, 2004, p. 151.

¹³⁰ “Toutefois la statue à gauche (D) personnifie encore la satisfaction insolite trouvée dans l'émasculacion soudaine et trahit un besoin peu viril d'amplification poétique du jeu.”

Mais do que discutir algo como a correção psicanalítica dessa interpretação, pode ser interessante abrir um pequeno parêntese sobre a relação, muito lembrada mas pouco questionada, do surrealismo com a psicanálise freudiana, até porque, também é disso que se trata a disputa Breton-Bataille.¹³¹

A certa altura do *Manifesto do Surrealismo*, Breton afirma: “Foi com inteira razão que Freud fez dos sonhos objeto de seu estudo crítico. Com efeito, é inadmissível que parte tão considerável da atividade psíquica [...] tenha, até aqui, atraído tão pouca atenção.” (BRETON, 2001, p. 24). A partir daí inicia uma reflexão sobre a porosidade e permeabilidade entre sonho e estado de vigília para concluir dizendo: “Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamá-la assim.” (Ibid., p. 28). Como foi visto até aqui, isso constitui o núcleo do projeto surrealista e está diretamente relacionado ao modo como Breton analisa uma obra visual. O que é interessante observar é que, em nenhum momento de seus textos sobre arte aqui analisados, Breton se deixa seduzir ao que Freud propôs para os sonhos, a saber, *interpretá-los* à luz das teorias psicanalíticas. Se a tese central do célebre livro de Freud é de que a interpretação dos sonhos, entendidos como produção simbólica da mente e como realizações sublimadas de desejos inconscientes, poderia levar a um melhor conhecimento de traços da personalidade do sujeito, os surrealistas parecem interessar-se muito mais pelo mecanismo de funcionamento do sonho, pela relação arbitrária, irracional, subversiva e poética com a realidade que o rebaixamento do nível de consciência permite a essa atividade psíquica manter. De algum modo, é como se os surrealistas manifestassem a consciência de que um trabalho, verbal ou visual, ainda que se proponha – com todos os problemas que tal proposta contém – a ser o registro de uma atividade psíquica, não deve ser igualado a esta enquanto produção simbólica passível de interpretação. A função da obra surrealista parece ser antes a de liberar o pensamento das categorias racionais que o constroem do que oferecer a ele exemplos de complexos ou reflexos de comportamentos psíquicos. Muito bem, pois é justamente uma análise psicanalítica que Bataille, como foi visto, tenta fazer do quadro *Le Jeu Lugubre*. Maneira, talvez, de se opor, por uma análise de cunho científico, à relação poética e supostamente evasiva com as obras, sugerida por Breton. Por mais que o texto de Bataille revele outras diferenças ideológicas em relação a Breton, esta, relativa ao modo como se apropria da psicanálise, não poderia deixar de ser notada.

¹³¹ Assim como, no *Manifesto do Surrealismo*, Breton afirmara ser preciso agradecer a Freud por suas descobertas, no citado artigo “Matérialisme”, Bataille afirma que é na obra do psicanalista, mais do que na dos físicos, que se deveria procurar uma representação da matéria. Cf. BATAILLE, jun. 1929, p. 170.

Ao final da nota explicativa de seu artigo, em que Bataille detalha a interpretação dos quatro elementos que destaca em *Le Jeu Lugubre*, o autor ainda encontra espaço para, uma vez mais, provocar Breton. Depois de comentar a recorrência de personagens sem cabeça nas obras de Dalí, sugere que estes só a reencontrariam na forma de “caretas de horror”, afirmando em seguida:

Isso permite perguntar seriamente onde estão aqueles que vêm se abrir aqui pela primeira vez *as grandiosas janelas mentais*, que colocam complacência poética emasculada lá onde só aparece a necessidade gritante de um recurso à ignomínia.¹³² (BATAILLE, dez. 1929, p. 372).

Mais uma vez, a negação do quadro como fuga à “janela mental” e sua afirmação como violência e horror. O “recurso à ignomínia” estaria justamente nas alusões escatológicas do quadro, principalmente no personagem defecado, que é apenas citado rapidamente por Breton em seu prefácio à exposição de Dalí, e que, segundo este, teria agredido profundamente a moral “pequeno-burguesa” do grupo e do líder surrealista. No trecho de *As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí* no qual narra o episódio em que fora expulso do grupo, Dalí comenta o efeito desse personagem sobre Breton quando vira o quadro pela primeira vez:

Declarando-se realmente chocado com essa imagem, ele exigia que eu afirmasse não passar esse detalhe escatológico de uma máscara. Fiz cara de riso ao declarar que a merda trazia felicidade e que essa aparição na sua obra surrealista seria o sinal de uma nova chance para todo o movimento. Aliás, a literatura histórica era rica em alusões excrementícias, desde a galinha dos ovos de ouro e da cólica divina de Danaé; mas eu compreendi desde esse dia que estava na presença de revolucionários feitos de papel higiênico, enrijecidos por preconceitos pequeno-burgueses e em quem os arquétipos da moral clássica haviam depositado marcas indeléveis. Eles tinham medo da merda. Da merda e do ânus. O que existe de mais humano, no entanto, e de mais necessário a ser superado? (DALÍ, 1976, p. 108).

Mais aberto do que Breton a esse aspecto da obra de Salvador Dalí, Georges Bataille fez dele elemento importante em sua análise “materialista” e anti-poética do quadro. Para além das visões contrastantes de um e de outro, porém, o fato é que ambos, Breton e Bataille, fazem de *Le Jeu Lugubre*, “um pretexto para leituras errantes, aberrantes, que arrastam o pintor para seus próprios universos, do maravilhoso e do abjeto. Cada um persegue sua ideia e anexa a tela à problemática do momento.”¹³³ (ADAMOWICZ, 2004, p. 151-2).

¹³² “Ceci permet de demander sérieusement où sont ceux qui voient s'ouvrir ici pour la première fois *les fenêtres mentales toutes grandes*, qui placent une complaisance poétique émasculée là où n'apparaît que la nécessité criante d'un recours à l'ignominie.”

¹³³ “Tous deux font donc du tableau de Dali un prétexte à des lectures dévoyées, aberrantes, qui tirent le peintre vers leur propre univers, du merveilleux ou de l'abject. Chacun poursuit son idée et annexe la toile à la problématique du moment.”

Encerrando essa breve análise dos debates travados por *Documents* e o grupo surrealista, comento a nota de Robert Desnos sobre o então recém-publicado álbum *La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst. Nela, a violência como componente da criação aparece mais uma vez, associada ao procedimento da colagem.

Assim como Bataille no artigo acima discutido, Desnos faz de sua nota um posicionamento em relação ao “Aviso ao leitor”, escrito por Breton para o livro de Ernst. Para entender melhor o teor da crítica de sua nota, é de interesse apontar algumas ideias desenvolvidas por Breton nesse pequeno texto.

O autor inicia com uma reflexão sobre as ilustrações de livros e periódicos infantis ilustrados, populares em Paris no século XIX e início do XX, tais como *Les Drames de Paris*, que narravam as aventuras do personagem Rocambole, *Costal l’Indien* e *Fantômas* [Figura 29]. Essa imagens, produzidas para aqueles que mal sabiam ler, as crianças, eram para Breton “uma das únicas coisas capazes de levar às lágrimas aqueles que podem dizer que já leram tudo.”¹³⁴ (BRETON, 1992, p. 302). Lamenta o fato de que “a rota do conhecimento”, o tornar-se adulto, substitua um “deserto sem miragem” à “espantosa floresta virgem” da infância, mas lembra a possibilidade de se “reabrir em segredo” esses volumes antigos, destacando o quanto eles participam da formação da personalidade de um indivíduo: “páginas brilhantes ou sombrias que decidiram talvez antes de tudo a natureza particular de nossos sonhos, a realidade eletiva de nosso amor, o modo de desenvolvimento incomparável de nossa vida.” (Ibid.)¹³⁵ E é a partir do reencontro com esse tipo de imagem que Breton articula sua compreensão das colagens de Ernst [Figura 30]. Esse reencontro, o autor compara a um sonho, no qual assistiríamos à reconstituição de um crime, sem, no entanto, saber quem são os personagens ou os motivos que movem o criminoso. Justamente essa descontextualização faria com que essas imagens nos dessem:

[...] a ilusão de verdadeiros *cortes* feitos diretamente no tempo, no espaço, nos costumes e até nas crenças, nos quais não entra sequer um elemento que não seja, definitivamente, arriscado e que, para satisfazer às condições elásticas da verossimilhança, não possa ser impedido de ser usado a um fim completamente diferente [...] ¹³⁶ (Ibid., p. 304).

¹³⁴ “[...] une des seules choses capables de toucher aux larmes ceux qui peuvent dire qu'ils ont tout lu.”

¹³⁵ “pages éclatantes ou sombres qui décidèrent peut-être avant tout de la nature particulière de nos rêves, de la réalité électiva de notre amour, du mode de déroulement incomparable de notre vie.”

¹³⁶ “[...] l'illusion de véritables *coupes* faites à même le temps, l'espace, les mœurs et jusque les croyances, dans lesquelles n'entre pas un élément qui ne soit, en définitive, hasardeux et dont, pour satisfaire aux conditions élastiques de la vraisemblance, il puisse être interdit d'user à toute autre fin [...]”

Essa liberdade em relação às condições de verossimilhança dessas imagens abriria a possibilidade de – ou mesmo induziria – um processo de superposição, que operaria “senão propriamente falando sob nossos olhos, ao menos muito objetivamente e de maneira continua.” Esse processo imaginário de superposição das imagens, espécie de encantamento, assemelha-se à descrição, comentada antes, que Ernst faz da descoberta da colagem surrealista.¹³⁷ Pouco adiante Breton associa a própria surrealidade ao processo de superposição, descontextualização e desambientação¹³⁸ suscitado por essas imagens:

A surrealidade será de resto função de nossa vontade de desambientação completa de tudo (e está claro que se pode chegar a desambientar uma mão isolando-a de um braço, que essa mão ganha enquanto mão, e também que falando de desambientação, não pensamos somente na possibilidade de agir no espaço).¹³⁹ (BRETON, 1992, p. 305).

Nessa operação, “todas as coisas são chamadas a outras utilidades que não as que geralmente lhes são atribuídas.” É precisamente por esse processo de subversão dos valores de uso socialmente válidos das coisas que Breton acredita ser possível revelar suas:

[...] propriedades transcendentais que a elas se fixam num outro mundo dado ou que pode ser dado, onde, por exemplo, um machado possa ser tomado por um pôr-do-sol [...] onde a faculdade de migração, que só é dada positivamente aos pássaros, penetre também nas folhas de outono, onde as vidas anteriores, atuais, ulteriores, se fundem em uma vida que é a vida[...]¹⁴⁰ (Ibid., p. 305-306).

Tal revelação seria ainda uma maneira de “ampliar o campo da visão moderna”, evidentemente entendendo-se “visão” naquele sentido que foi comentado acima na discussão sobre *Le Surréalisme et la Peinture*.

Evocando a imagem de um “salão no fundo de um lago”, tomada de Rimbaud e que algumas das colagens de Ernst sugerem, o texto finaliza com a seguinte imagem:

Tal é, às vésperas de 1930, nossa ideia do progresso que estamos ansiosos e impacientes, ao mesmo tempo, para ver olhos de criança, grandes de todo o futuro, se abrirem como borboletas às margens desse lago enquanto que,

¹³⁷ Ver p. 47 deste texto.

¹³⁸ O termo “desambientação” foi sugerido por Annateresa Fabris, durante o exame de qualificação desta pesquisa, como tradução para *dépaysement*, usado por Breton na citação a seguir.

¹³⁹ “La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace).”

¹⁴⁰ “C'est même du sacrifice conscient de leur utilité première [...] que se déduisent certaines propriétés transcendentes qui s'y attachent dans un autre monde donné ou donnable où, par exemple, une hache peut être prise pour un coucher de soleil [...] où la faculté de migration, qui n'est laissée positivement qu'aux oiseaux, s'empare aussi des feuilles de l'automne, où les vies antérieures, actuelles, ultérieures, se fondent en une vie qui est la vie [...]”

para sua maravilha e a nossa, cai a máscara de véu negro que recobria os cem primeiros rostos da fada.¹⁴¹ (BRETON, 1992, p. 306).

Essa frase é aqui citada porque, em sua nota sobre *La Femme 100 têtes*, Desnos faz um jogo de palavras que remete, ainda que indiretamente, a essas últimas linhas do texto de Breton. O jogo é com a palavra *loup*, que pode significar tanto lobo quanto um tipo de máscara de carnaval. Se no texto de Breton é sugerida a segunda acepção, é ao animal que remete a primeira frase da nota de Desnos: “O poeta é um lobo para a poesia.” Por trás desse desvio de significado, revela-se uma outra concepção de criação poética, explicitada na seqüência do primeiro parágrafo:

Ele a combate, vence e dilacera com belos dentes e longas garras. Ele se alimenta. Semelhante à eterna luta, ao combate sem perdão dos amantes, uma paixão forte como o ódio e a morte une e opõe ao mesmo tempo o poeta e sua senhora ideal. Sem esse gosto do assassinio e do sangue, não há nenhuma obra digna nesse domínio.¹⁴² (DESNOS, 1930, p. 238).

É precisamente a esse “gosto do assassinio” que Desnos identifica *La femme 100 têtes*. Deve-se notar que se Breton dá ênfase à desambientação das imagens e vê na disjunção de uma mão e de um braço um processo que conduz ao alcance de outros significados e possibilidades para elas, com a metáfora do dilaceramento feroz como o de um lobo, Desnos remete à própria técnica colagem, que consiste inicialmente na separação de partes – ou, se se quiser, no esquartejamento – das figuras.

Mais adiante no texto, outra alusão indireta à estética bretoniana: “Para o poeta não existe alucinação. Existe o real. E é ao espetáculo de uma realidade mais ampla que aquela comumente reconhecida como tal que nos convida o inventor das colagens.”¹⁴³ (Ibid.) Ainda que, como têm-se argumentado aqui, isso não seja totalmente divergente da noção de surrealidade de André Breton, é clara a estratégia de desautorizar a tipo de argumentação utilizada pelo líder surrealista em seus textos.

¹⁴¹ “Telle est, à la veille de 1930, notre idée du progrès que nous sommes heureux et impatients, pour une fois, de voir des yeux d'enfants, grands de tout le devenir, s'ouvrir comme des papillons au bord de ce lac tandis que pour leur émerveillement et le nôtre tombe le loup de dentelle noire qui recouvrait les cent premiers visages de la fée.”

¹⁴² “Le poète est un loup pour la poésie. Il la combat, la vainc et la déchire à belles dents et à longues griffes. El s'en nourrit. Semblable à la lutte éternelle, au combat sans merci des amants, une passion forte comme la haine et la mort unit et oppose à la fois le poète et son idéale maîtresse. Sans ce goût du meurtre et du sang, pas d'oeuvre valable dans ce domaine.”

¹⁴³ “Pour le poète il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel et c'est bien au spectacle d'une réalité plus étendue que celle communément reconnue telle que nous convie l'inventeur des collages.”

Essa estratégia é descrita por Elza Adamowicz como um “movimento em direção ao real.”¹⁴⁴ (ADAMOWICZ, 2004, p. 138.). Algo semelhante ao que vimos nos outros textos de autores ligados a *Documents*. Maneira de inverter a direção, dando as costas ao maravilhoso e à região da imaginação pura de Breton. Tal inversão fica patente ainda em outros momentos do texto de Desnos. Quando o autor afirma que Max Ernst é o descobridor de um novo domínio para a imaginação, que seu trabalho é uma “crônica de viagem” e um “diário de exploração”, situando-o assim dentro de um mesmo *topos* usado por Breton, é para em seguida dizer que “penetramos pela graça erótica dos sentidos em um universo de delírio e de gemidos e de beijos”, metáfora sexual relativamente distante das lembranças de infância evocadas por Breton. E no final do texto, a inversão é ainda mais direta: “submetido ao mesmo destino de todo poeta, Max Ernst arranca assim um pedaço do maravilhoso e lhe restitui ao manto rasgado do real.”¹⁴⁵ (DESNOS, 1930, p. 239). A ilustração escolhida por Desnos parece reforçar ainda mais sua interpretação. Trata-se de uma colagem de *La Femme 100 tête*, em que a cena se passa num restaurante e vemos, em primeiro plano, um cliente fazendo seu pedido, talvez a bebida para acompanhar a refeição que está sobre a mesa: uma figura humana amarrada que se contorce [Figura 31].

Remetendo assim aos sentidos, ao erotismo e à violência na criação poética e na relação com as imagens, Desnos, como Bataille, Leiris e Einstein, cada qual à sua maneira, oferecem outras possibilidades de análises da obra de artistas importantes para o surrealismo. Para além das disputas ideológicas – o pretenso materialismo de *Documents*, em contraposição ao suposto idealismo esotérico de Breton – que transparecem nos textos aqui discutidos, é precisamente esse o interesse de apresentá-los nesse panorama dos debates engendrados dentro e às margens do surrealismo pelas obras de artistas visuais ligados ao movimento.

Isso foi feito como uma espécie de longo prelúdio ao objetivo principal desta pesquisa, que é pensar o modo como o surrealismo foi percebido no Brasil pelos grupos de intelectuais e artistas que se interessavam pelas pesquisas modernas em arte. Porque discutir essa questão sem ter em mente – no sentido de conhecer, de considerar e de ter na memória recente – o que foi visto até aqui, poderia ser, para o autor como para o leitor, uma experiência algo intuitiva e impressionista.

¹⁴⁴ “Il faut donc conclure qu'à l'analyse bretonienne des collages d'Ernst comme une forme de *détournement* du réel qui crée le surréel, Desnos oppose le mouvement inverse, à savoir un mouvement vers le réel.”

¹⁴⁵ “Et soumis au destin même de tout poète Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel.”

Antes de passar à análise das circunstâncias em que o surrealismo surgiu nos debates sobre arte no Brasil, apresento uma breve discussão a respeito de um aspecto pouco comentado dos movimentos surrealista e modernista: o interesse por objetos etnográficos e pela cultura de povos ditos primitivos. Isso pode revelar um caminho importante para o desenvolvimento deste trabalho, que consiste em considerar surrealismo e modernismo como movimentos intelectuais conectados por um “pano de fundo” cultural similar, compartilhando um interesse comum por trabalhos no campo da psicanálise, da etnologia e antropologia, da literatura e da arte que abordassem essas culturas não-ocidentais.

O desafio que a percepção desse interesse comum coloca a esta pesquisa consiste em avaliar como os dois movimentos, o francês e o brasileiro, vieram a se apropriar dessas referências.

IV

“por que não hei de conceder ao sonho aquilo que, por vezes, recuso à realidade, vale dizer, esse valor de certeza em si mesma que, num momento futuro, não estará exposta ao meu repúdio? Por que não hei de esperar das pistas que o sonho me fornece mais do que espero de um grau de consciência cada vez mais elevado? Porventura também o sonho não pode ser usado na resolução das questões mais fundamentais da vida?”¹⁴⁶

O interesse dos surrealistas por culturas “primitivas” manifestou-se durante as décadas de 1920 e 1930. Inicialmente com a constituição de coleções etnográficas. Na Paris dos anos 1920, como consequência de um movimento originado no século XIX – que inclui a organização de expedições etnográficas, a publicação de estudos em antropologia e etnologia, a atuação de museus etnográficos, como o Trocadero¹⁴⁷ –, havia se estabelecido um amplo interesse e circulação de objetos etnográficos¹⁴⁸. Se no início do século, Picasso teve de ir ao Trocadero para “descobrir” as máscaras africanas que influenciariam um momento específico de sua obra, agora os artistas e intelectuais já contavam com um mercado ativo em que

¹⁴⁶ BRETON, 2001, p. 26.

¹⁴⁷ Museu etnográfico ativo em Paris entre 1878 e 1937, quando é fundado o *Musée de l'homme* por Paul Rivet, ao qual se integra o acervo do Trocadero.

¹⁴⁸ “O interesse artístico do século XX na produção de povos primitivos não foi nem inesperado nem repentino como geralmente se supõe. Sua preparação remonta ao século XIX, como a história da etnologia e a delineação de um interesse paralelo dentro da história da arte mostrarão.” [The artistic interest of the twentieth century in the productions of primitive peoples was neither as unexpected nor as sudden as is generally supposed. Its preparation goes well back into the nineteenth century, as the history of ethnology and the subsequent outline of the parallel interest within the history of art will show.] Cf. GOLDWATER, 1986, p. 3. Sobre as condições de acesso de artistas a objetos etnográficos de diversas partes do mundo desde o século XIX, com reproduções de imagens de salas de exposições, ver o capítulo “Primitive Art in Europe” do livro de Goldwater.

podiam comprar e vender não só máscaras africanas como objetos de diversas regiões do mundo¹⁴⁹. Dentre elas, a ênfase era maior nas regiões onde a França mantinha colônias, mas começavam a surgir também interesse e exposições de objetos de diferentes regiões da América Pré-colombiana.¹⁵⁰

No já citado texto “L’appropriation surréaliste des objets d’art indigènes”, Sophie Leclerq chama atenção para a participação de André Breton e Paul Éluard nesse contexto, como colecionadores:

[...] Os surrealistas que se interessam por objetos ‘selvagens’ estão plenamente engajados numa atividade de compra e venda. Eles podem viajar pela Europa com o objetivo de expandir seu mercado. As relações que mantêm com os *marchands*, sua correspondência assim como a abundância dos catálogos de vendas ocorridas no hotel Drouot que Breton e Eluard assistiram – muitas entre 1926 e 1931 – assim como as numerosas anotações que contém, revelam a que ponto a assistência às vendas fez parte de seu modo de vida. O aspecto especulativo nunca está totalmente ausente.¹⁵¹ (LECLERQ, 2006).

Leclerq sugere que, diante de ao menos duas décadas de presença e valorização estética das máscaras e fetiches africanos pelo circuito artístico parisiense, tanto no âmbito da produção como do ensaio teórico¹⁵², os surrealistas teriam orientado seu interesse na direção de objetos oriundos de regiões ainda não legitimadas pelo circuito, numa mescla de anseio pela novidade e de especulação mercadológica:

Esse critério da novidade desempenha um papel na predileção que os surrealistas tinham pela América indígena. Mesmo se convém relativizar sua refutação da arte africana, pois ela permanece para alguns deles como objeto de cobiça, ela, já canonizada e associada à ideia de modernidade, não pode representar um ‘achado’ surrealista.¹⁵³ (Ibid.)

¹⁴⁹ Segundo Goldwater, a primeira exposição comercial de objetos primitivos ocorre em Paris, em 1919. Cf. GOLDWATER, 1986, p. 9.

¹⁵⁰ A curiosidade parisiense pelas culturas e objetos pré-colombianos alcançaria os brasileiros com maior frequência na cidade, como Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral, por exemplo. Em sua viagem a Paris de 1928, o casal “Tarsiwald” visitará uma grande exposição de arte pré-colombiana mexicana, exibida no “Pavillon de Marsan”. Segundo Aracy Amaral, a mostra os teria impressionado muito e, de volta ao Brasil, Tarsila empreenderia leituras sobre fontes pré-colombianas e arte indígena nacional. Cf. AMARAL, A., 2003, p. 291 e 297.

¹⁵¹ “Les surréalistes qui s’intéressent aux objets « sauvages » sont pleinement engagés dans une activité d’achat et de vente. Ils peuvent voyager loin en Europe dans le but d’élargir leur marché. Les relations qu’ils entretiennent avec les marchands, leur correspondance tout comme l’abondance des catalogues de ventes tenues à l’hôtel Drouot que Breton et Eluard ont gardé – beaucoup entre 1926 et 1931 – ainsi que les nombreuses annotations qu’ils comportent, révèlent à quel point l’assistance aux ventes fait partie de leur mode de vie(8). L’aspect spéculatif n’est jamais totalement élué.”

¹⁵² Os textos de Apollinaire (*Sculptures nègres*, 1917) e Carl Einstein (*Afrikanische Plastik*. Berlin: Wasmuth 1921) sobre esculturas africanas, por exemplo.

¹⁵³ “Ce critère de nouveauté joue un rôle dans la prédilection que les surréalistes accordent à l’Amérique indienne. Même s’il convient de relativiser leur déni de l’art africain, puisqu’il reste pour certains d’entre eux l’objet de convoitise, celui-ci, déjà canonisé et associé à l’idée de modernité, ne peut représenter une « trouvaille » surréaliste.”

A busca por um novo “achado” surrealista, porém, não parece estar apenas ligada a um anseio por novidade de mercado. Os achados de Breton e Eluard nas vendas que freqüentaram desempenhariam, ao lado das coleções de outros membros, uma função singular nas atividades do grupo surrealista. Função diretamente ligada à constituição de seu discurso sobre as artes visuais.

Em 26 de março de 1926, a Galeria Surrealista, situada à rua Jacques Callot, em Paris, e mantida pelo grupo sob direção de Marcel Noll¹⁵⁴, faz sua inauguração com a exposição “Tableaux de Man Ray et objets des îles”. Nela, as obras de Ray são expostas ao lado de peças das coleções etnográficas do grupo, provindas da ilha Nias e da ilha de Páscoa. A capa do catálogo [Figura 32] reproduz uma fotografia exibindo em primeiro plano um objeto, supostamente um fetiche primitivo, tendo ao fundo uma sugestão de paisagem noturna. Abaixo da imagem, a seguinte legenda: “A lua brilha sobre a ilha Nias”. Acima do prefácio ao catálogo, também aparece uma reprodução do que se supõe ser outro objeto-fetiche, tendo abaixo a legenda: “Ilha de Páscoa ‘A Atenas da Oceania’”. Tem-se aqui a primeira manifestação direta, no modo de organização de uma exposição, da aproximação entre obra visual surrealista e objeto etnográfico que fez parte das atividades surrealistas durante a década de 1920 e toda a década posterior.

Já no ano seguinte à exposição de Man Ray, entre 27 de maio e 15 de junho, teria lugar na mesma Galeria Surrealista a exposição “Yves Tanguy et Objets d’Amérique”, em que as obras do pintor aparecem também ao lado de peças das coleções etnográficas de objetos oriundos da América do norte pertencentes aos surrealistas Louis Aragon, André Breton e Paul Eluard, além de Roland Tual et Nancy Cunard, figuras próximas ao grupo. Diferente do prefácio ao catálogo da exposição de Man Ray, composto apenas por breves citações de Lactance, Alfred Jarry, Aloysius Bertrand e Louis Aragon, o catálogo da exposição de Tanguy possui dois prefácios, escritos justamente pelos dois colecionadores mencionados acima por Leclerq, Breton e Éluard.

O texto de Breton foi comentado no capítulo anterior, já que foi inserido na primeira versão em livro de *Le Surréalisme et la Peinture*, principal referência do discurso sobre arte

¹⁵⁴ Participou do grupo surrealista pelo menos entre 1924 e 1929, sendo mencionado no Manifesto do Surrealismo. Assinou relatos de sonhos publicados em *La Révolution Surréaliste*. Entre 1926 e 1927, foi diretor da *Galerie Surréaliste*. Morto na Guerra Civil Espanhola entre 1936 e 1939. Cf. ALEKSIC, Branko. “Amendements à l’édition des Oeuvres Complètes d’André Breton”, disponível na base ASTU, mantida pelo Centre de Recherches sur le surréalisme da Université de la Sorbonne Nouvelle. (http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Aleksic_BretonOC.htm). Noll é um dos membros do grupo surrealista com quem se afirma que Ismael Nery teve contato, iniciando tratativas, depois abandonadas, de uma exposição na galeria do grupo. O assunto será comentado no terceiro capítulo, dedicado a Nery.

do grupo no período. No momento, será interessante avaliar o texto “D’un véritable continent”, de Éluard, pois ele sugere que o interesse e apropriação surrealista dos objetos de povos ameríndios ou da Oceania vinha acompanhado de uma tentativa de compreender a cultura e o modo de pensamento desses povos.

De fato, o prefácio de Éluard parece ser quase que uma colagem de seus cadernos de estudos¹⁵⁵, já que sequer menciona o nome ou as pinturas de Yves Tanguy. Tal como a colagem surrealista, o texto parece querer funcionar no choque com os objetos que compõe a exposição e ilustram o catálogo. Nele, Éluard apresenta uma sucessão de breves comentários a respeito de duas diferentes nações indígenas da América do Norte, os Aztecas e os Iroqueses – os povos do “verdadeiro continente” norte-americano – parecendo estar familiarizado com aspectos de ambas as culturas. O caso específico dos Iroqueses parece particularmente interessante ao surrealismo, pela importância e efetividade que o sonho desempenhava na organização da vida social das comunidades dessa nação indígena. Pode ser interessante comentar rapidamente esse tópico.

Em ensaio onde compara a “teoria” dos sonhos intuitivamente elaborada por nações iroquesas, como os Seneca e os Huron, a certos aspectos da psicanálise freudiana, o antropólogo canadense Anthony F. C. Wallace sugere que praticamente toda a vida social era dirigida pelos sonhos de seus membros. A atividade onírica era vista - de modo semelhante a Freud em *A interpretação dos sonhos* - como expressão simbólica de desejos obscuros dos sonhadores ou de entes sobrenaturais que com eles se comunicassem durante o sonho. Precisamente por entenderem o sonho dessa maneira, os índios associavam a frustração dos desejos nele manifestos à morte ou a moléstias físicas e mentais que pudessem lhes acometer e que não tivessem como origem ferimentos naturais ou de guerra. Dependendo do conteúdo do sonho, o próprio destino da comunidade era posto em jogo.

Tal “teoria” dos sonhos suscitava um conjunto de práticas terapêuticas, que consistiam basicamente na realização, efetiva ou simbólica, de todo desejo que se expressasse num sonho, quer envolvesse apenas o indivíduo sonhador ou toda a tribo. É assim que, por exemplo, os índios promoviam espécies de “orgias terapêuticas”, quando eram relatados sonhos envolvendo sexualidade. Foi o caso, mencionado por Wallace, relatado por um padre jesuíta em missão junto aos Seneca no século XVII. De acordo com o relato, quando três guerreiros iroqueses voltaram à sua aldeia após uma campanha, um deles declarou em assembléia ter se comunicado em sonho com um espírito protetor da comunidade. Este lhe

¹⁵⁵ Sabe-se que, ao menos desde janeiro de 1927, Éluard vinha fazendo anotações sobre o pensamento e as criações de povos primitivos. Cf. GATEAU, 1982, p. 203-4.

transmitira um conjunto de instruções a serem seguidas para que desastres não se abatessem sobre a nação. Parte das instruções consistia em que duas mulheres casadas ficassem à sua disposição durante cinco dias, contrariando o costume da tribo que prezava a fidelidade matrimonial. Todas as instruções do espírito foram seguidas.

Tamanha era a crença na realidade do sonho e em sua capacidade de influenciar a vida positiva ou negativamente, que a satisfação dos desejos manifestos num sonho tinha prioridade sobre as demais práticas da comunidade, uma vez que dessa realização dependia o próprio destino da nação. Os diversos relatos de padres jesuítas que tiveram contato com nações iroquesas incluem também a realização de sonhos envolvendo violência, torturas e sacrifícios humanos, seja de prisioneiros, missionários ou mesmo membros das tribos.

Num nível superficial, seria possível traçar uma relação entre o modo como as nações iroquesas lidavam com a atividade onírica e as perguntas lançadas por Breton no trecho do *Manifesto do Surrealismo* em epígrafe. Admitindo-se a validade dos relatos etnográficos a seu respeito, é como se esses povos tivessem alcançado aquele “ponto do espírito” almejado pelos surrealistas, em que sonho e vigília deixassem de ser estados psíquicos contraditórios e se influenciassem mutuamente.

Ora, é precisamente esse aspecto da cultura iroquesa que Éluard destaca em seu texto para a exposição de Tanguy, mostrando inclusive estar a par de publicações recentes compilando relatos de padres jesuítas que conviveram com índios iroqueses no século XVII:

Os Iroqueses só tem uma divindade: o sonho. Eles lhe obedecem estritamente. Presos nas armadilhas da noite, a mesma luz sempre os banhou. HOMENS PROPRIAMENTE DITOS, TRÊS VEZES HOMENS, sua existência se harmoniza com seus sonhos. O menor erro nessa vida real devia causar sua morte.¹⁵⁶

Isso parece indicar que, para além das novidades do mercado de objetos etnográficos parisiense, os surrealistas mostravam-se interessados em compreender as culturas que

¹⁵⁶ “Les Iroquois n'eurent qu'une divinité: le rêve. Ils lui obéirent strictement. Pris aux pièges de la nuit, la même lumière toujours les baigna. HOMMES PROPRIEMENT DITS, TROIS FOIS HOMMES, leur existence s'accordait à leur rêves. Le moindre manquement à cette vie réelle devait causer leur mort.” Cf. ÉLUARD, 1968, p. 813. Muitos dos relatos de padres jesuítas que pregaram aos iroqueses no século XVII, utilizados por Wallace no ensaio mencionado acima, são extraídos de uma compilação editada em Nova York pela antropóloga Edna Kenton, em 1927, com o título *The Indians of North America*. Dois anos antes, essa autora já publicara cartas e diários de missionários jesuítas em *The Jesuit relations and allied documents; travels and explorations of the Jesuit missionaries in North America (1610-1791)*. Compare-se as primeiras frases do trecho do prefácio de Éluard citado com o seguinte, extraído dos relatos de certo padre Fremim, missionário entre os iroqueses no século XVII, presentes nos livros de Kenton: “Os Iroqueses têm, propriamente falando, apenas uma única Divindade – o sonho. A ela prestam sua submissão, e seguem todas as suas ordens com a máxima exatidão.” [The Iroquois have, properly speaking, only a single Divinity – the dream. To it they render their submission, and follow all its orders with the utmost exactness.] (apud WALLACE, abril 1958, p. 234-248). Frente a essa quase paráfrase, é difícil supor apenas uma coincidência.

produziram as peças de suas coleções, procurando ainda assimilá-las às próprias ideias e atividades do movimento, em suma, ao projeto vanguardista do grupo. Além de sua presença no modo de organização de exposições na Galerie Surréaliste¹⁵⁷, os objetos etnográficos penetram também na diagramação das imagens que ilustravam *La Révolution Surréaliste*, como já foi mencionado acima.

Foi visto acima também que em uma edição da revista figuravam, em páginas sequenciais, uma reprodução de *cadavre exquis* e um objeto etnográfico oriundo do Novo México. Também no número 6 é publicada a fotografia de uma máscara, contendo a legenda “Nouveau-Mecklembourg”, e no número 7 outra imagem do que parece ser um conjunto de máscaras é reproduzida tendo por legenda “Scène rituelle – Nouvelle Bretagne”. Ambas sugerem que os objetos ali representados provinham dessas duas ilhas, na atual região de Papua-Nova-Guiné, na Oceania.

Pode ser interessante retomar aqui a sugestão feita por Sophie Leclercq de que a justaposição de imagens de obras surrealistas e de objetos “selvagens” nesses números das revistas seria uma maneira do grupo estabelecer sua própria identidade a partir da relação com esses objetos, o mesmo valendo para a justaposição nas exposições. Mas em que nível se daria essa relação de identificação? Formal, temático, “espiritual”?

O caso do texto de Éluard para a exposição de Tanguy parece exemplar. Não é por meio de uma analogia formal, por suas qualidades plásticas, que objeto selvagem e obra surrealista devem ser aproximados, tanto que Éluard sequer menciona as obras do pintor, de modo que associação implícita na presença do texto no catálogo deve ser de outra natureza. Jean-Charles Gateau, em *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1919-1939)*, afirma que o interesse de Éluard pelos objetos que colecionava e pelos povos que os produziam direcionava-se antes ao processo criativo, à invenção desses objetos:

[...] a fúria contra a civilização ocidental, capitalista, imperialista, cristã e esterilizante, vem acompanhada de uma atenção apaixonada às culturas primitivas e à sua arte, se essa palavra pode ser exportada. Quando, entre 1919-1924, Éluard colecionava objetos de arte ‘selvagem’, sobretudo africanos, ele respondia a uma moda, contemporânea ao cubismo [...] e apreciava sobretudo nesses objetos sua estilização e qualidades plásticas. Não é mais assim após a viagem de Éluard à Oceania e o nascimento do surrealismo. O que reterá Éluard agora, é a imaginação desses produtores de fetiches, sua capacidade demiúrgica de inventar, de criar nessas peças a

¹⁵⁷ No intervalo entre as exposições de Man Ray e Tanguy é possível imaginar, a partir dos anúncios da Galerie Surréaliste publicados nos números de *La Révolution Surréaliste*, que as coleções etnográficas permaneciam expostas ao lado das obras dos artistas ligados ao grupo. Junto com os nomes dos artistas, os anúncios da galeria mencionam também “objetos selvagens”.

realidade totêmica, animista ou politeísta que lhes vai alienar.¹⁵⁸ (GATEAU, 1982, p. 199).

De fato, tanto em “D’un véritable continent”, quanto em “L’Art Sauvage”, texto publicado na revista belga *Variétés*, em junho de 1929, o fascínio de Éluard pelo povo Azteca, pelos Iroqueses e pelas tribos canibais da Nova-Guiné é notável. Em todos os casos, o que parece mais impressioná-lo é o caráter efetivo de realidade que assumem as criações espirituais desses povos. Os iroqueses são qualificados como “Homens propriamente ditos”, por fazerem participar, pertencer à sua realidade, a atividade psíquica que mantém maior contato com o inconsciente - o sonho. “Homens propriamente ditos”, por não se terem cindido em dois, o homem em estado de vigília, consciente, que contradiz o homem em estado onírico ou delirante. No âmbito da criação, em “L’Art sauvage”, Éluard assim se refere aos objetos produzidos por aborígenes da Nova-Guiné:

Esses fetiches não poderiam se separar do seu criador, o selvagem de que falamos. E essa ideia nasce nesse criador que suas criaturas o criaram a ele mesmo. A subjetividade cria uma objetividade que retorna à medida em que é criada à subjetividade criadora. [...] Eis os Peixes das Inundações, os Pássaros do Trovão, eis que entre os quatro pontos cardeais se coloca a cabeça de um ancestral, uma águia, uma libélula ou um homem, eis os Grandes Fantasmas, eis que a realidade torna-se imagem do inconsciente, eis que é permitido à linguagem existir, às formas de se fixar para assistir ao início dos gestos do delírio. O selvagem fez uma imagem, eis que a realidade se assemelha a essa imagem e que ela torna-se sagrada. A criação se inscreve num mundo incriado. Os fenômenos da natureza são fenômenos do espírito.¹⁵⁹ (ÉLUARD, 1968, p. 816).

Essa capacidade do “selvagem” de atribuir realidade – no sentido amplo e não apenas de existência objetiva – à sua criação, de identificar-se nela como criador e criatura, sujeito e objeto, de materializar através dela sua relação “surreal” (no sentido de aprofundamento do real, como diz Breton) com o mundo, é isso que parece atrair não só a Éluard, mas a diversos

¹⁵⁸ “[...] la rage contre la civilisation occidentale, capitaliste, impérialiste, chrétienne et stérilisante, s'accompagne d'une attention passionnée aux cultures primitives et à leur art, si ce mot peu s'exporter. Lorsque, dans les années 1919-1924, Eluard avait collectionné les objets d'art "sauvage", surtout africains, il répondait à une mode, contemporaine du cubisme [...] et appréciait surtout dans ces objets leur stylisation et leurs qualités plastiques. Il n'en va plus de même après le voyage d'Eluard en Océanie et la naissance du surréalisme. Ce qui retiendra Eluard désormais, c'est l'imagination des féticheurs, leur capacité démiurgique à inventer, à créer de toutes pièces la réalité totémique, animiste ou polythéiste qui va les aliéner.”

¹⁵⁹ “Ces fétiches ne sauraient se séparer de leur créateur, le sauvage dont nous parlons. Et cette idée naît en ce créateur que ses créatures l'ont lui-même créé. La subjectivité crée une objectivité qui retourne au fur et à mesure de sa création à la subjectivité créatrice. [...] Voici les Poissons des Inondations, les Oiseaux du Tonnerre, voici qu'entre les quatre points cardinaux se place la tête d'un ancêtre, un aigle, une libellule ou un homme, voici les Grands Fantômes, voici que la réalité devient l'image de l'inconscient, voici qu'il est permis au langage d'exister, aux formes de se fixer pour assister au départ des gestes du délire. Le sauvage a fait une image, voici que la réalité ressemble à cette image et qu'elle devient sacrée. La création s'inscrit enfin dans un monde incréé. Les phénomènes de la nature sont des phénomènes de l'esprit.”

outros surrealistas.¹⁶⁰ E os atrai porque se apresenta como uma espécie de modelo de relação com o mundo, em que real e imaginário deixam de ser percebidos como contraditórios. Nesse sentido, a identificação entre surrealismo e objetos selvagens, feita menos no âmbito do discurso textual – tanto Breton como Éluard tomam o cuidado de em nenhum momento de seus textos explicitarem a identificação – do que nas entrelinhas do discurso expositivo e gráfico, pode ser entendida ainda nos seguintes termos, sugeridos por Phillipe Sabot, em “Primitivisme et surréalisme: une ‘synthèse’ impossible?”:

[...] é preciso frisar de imediato que o primitivismo moderno reside antes de mais nada sobre a reivindicação crítica de uma liberação em relação a certas normas constrangedoras, de ordem estilística, mental ou moral, características do Ocidente – liberação que os artistas pensaram encontrar o modelo em outras culturas, radicalmente estranhas à cultura ocidental e representando nesse sentido uma alternativa válida a ela. Isso permite compreender que o “primitivo” representa antes de mais nada o horizonte de possibilidade de uma contra-cultura, que encarna essa figura heterogênea àquela do ocidental ou do ‘civilizado.’¹⁶¹

Essa ideia de “horizonte de possibilidade de uma contra-cultura” é importante, pois indica como a postura dos surrealistas frente ao primitivo, tal como a da etnografia, pode em si ser já uma crítica à civilização ocidental.¹⁶² Por isso, deve ser entendida simultaneamente como postura estética e postura política.

¹⁶⁰ O pintor André Masson, por exemplo, fala da importância das coleções de seus amigos e das exposições no Museu do Trocadero: “Assim, para mim como para muitos de meus companheiros de juventude, a arte negra não podia nos dar mais nada: seu encontro tinha sido para os mais velhos o choque decisivo; de nossa parte, havia somente uma afetuosa compreensão e como uma homenagem prestada. Não ocorria o mesmo com as artes da melanésia e polinésia, nem com as da América. Quanto a mim, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, minha preferência foi rapidamente pelos personagens masculinos com seios de mulher da Nova Irlanda, essas espantosas esculturas tão complexas – labirínticas – assim como as efígies incisivas da Nova-Zelândia. Quase imediatamente, a chegada da coleção Génin no Trocadero e, na casa de amigos, os trabalhos dos índios da costa noroeste (Colômbia britânica) provocaram uma comoção.” [Ainsi, pour moi comme pour beaucoup de mes compagnons de jeunesse, l'art nègre ne pouvait plus rien nous donner: sa rencontre avait été pour nos aînés le choc décisif; de notre part, il y avait seulement une affectueuse compréhension et comme un hommage dû. Il n'était pas de même pour les arts mélanésiens et polunésiens ni pour ceux de l'Amérique (plusieurs d'entre nous ne devaient-ils pas un jour y reconnaître "le bris de tout exil"?). Quant a moi, dès les lendemais de la première mondiale, ma préférence alla vite aux personnages masculins aux seins de femme de la Nouvelle Irlande, ces étonnantes sculptures si complexes - labyrinthiques - ainsi qu'aux effigies incisives de la Nouvelle-Zélande. Presque aussitôt, l'apport de la collection Génin au Trocadéro et, chez des amis, les travaux des Indiens de la côte nord-ouest (Colombie britannique) provoquèrent une commotion]. Citado em PIERRE, 1983, p. 69-70.

¹⁶¹ “[...] il faut souligner d'emblée que le primitivisme moderne repose avant tout sur la revendication critique d'une libération par rapport à certaines normes contraignantes, d'ordre stylistique, mental ou moral, caractéristiques de l'Occident – libération dont les artistes ont pensé trouver le modèle dans d'autres cultures, radicalement étrangères à la culture occidentale, et représentant à ce titre une alternative valable à celle-ci. Ceci permet de comprendre notamment que le ‘primitif’ représente avant tout l'horizon de possibilité d'une contre-culture, qu'incarne cette figure hétérogène à celle de l'Occidental ou du ‘civilisé.’” Cf. SABOT, 2003.

¹⁶² A aproximação entre etnografia e surrealismo é proposta por James Clifford, em *Dilemas de la cultura*: “La etnografía es una fonna explícita de crítica cultural que comparte perspectivas radicales con el dadaísmo y el surrealismo. En vez de consentir la separación entre el experimento de vanguardia y la ciencia disciplinaria yo reabro la frontera, sugiriendo que la división moderna del arte y la etnografía en instituciones distintas ha

Em uma circunstância histórica específica, na ocasião da *Exposition Coloniale Internationale*, organizada pelo governo francês e inaugurada em maio 1931, o grupo surrealista praticará sistemáticos ataques à ideologia nacionalista da mostra.

A exposição foi organizada como grande evento republicano, propagador da *mission civilisatrice* empreendida pela “Plus Grande France” em suas colônias espalhadas pela África Ocidental e outras partes do mundo, integrando-as ao projeto da modernidade ocidental, levando progresso tecnológico e moral a povos e regiões as mais diversas. Esse era o discurso oficial da mostra, composta por diversos pavilhões e monumentos arquitetônicos não apenas sobre as colônias francesas, mas também aquelas de países como Bélgica, Portugal, Itália e Reino Unido. Segundo o historiador francês Charles-Robert Ageron, as estratégias de organização da exposição, que além dos pavilhões compreendiam encenações de rituais e cerimônias típicas, passeios de camelo e canoas de Madagascar, entre outros itens de entretenimento exótico, atestam como ela foi concebida:

[...] segundo as tradições do espetáculo e da festa caros ao partido colonial parisiense[...] A Exposição devia provocar no visitante a ilusão de uma viagem ao mundo colonial. Pensando dirigir-se aos leitores de Julio Verne, ela lhes prometia ‘a volta ao mundo em quatro dias’, ou mesmo em um dia. Cartazes publicitários diziam: ‘Por que ir à Tunisia quando se pode visitá-la às portas de Paris?’ Ao redor do lago Daumesnil, o visitante era convidado à viagem planetária. Sem esforço, como nos dioramas, ele podia passar de uma colônia a outra. Ele iria de um palácio marroquino à rua de uma aldeia do Sudão, ele podia entrar na grande mesquita de Djenné antes de subir o andar monumental do templo khmer de Angkor Vat.¹⁶³ (AGERON, 1984).

Esse intuito de aproximação, familiarização e instrução¹⁶⁴ do povo francês a respeito do “mundo colonial” por meio de sua espetacularização, mascarava uma série de crises e críticas

restringido el poder analítico de esta última y la vocación subversiva del primero.” CLIFFORD, 2001, p. 28. Segundo Clifford, para ambos, surrealismo e etnografia: “La realidad ya no es más un ambiente dado, natural, familiar. El sujeto, desprendido de sus apegos, debe descubrir el significado donde pueda: un dilema, evocado en su máximo nihilismo, que está en la base del surrealismo y de la etnografía moderna. [...] Ver la cultura y sus normas (belleza, verdad, realidad) como arreglos artificiales susceptibles de un análisis desapegado y una comparación con otras disposiciones posibles es crucial para una actitud etnográfica.” Idem, p. 151.

¹⁶³ “[...] selon les traditions du spectacle et de la fête chères au parti colonial parisien [...] L'Exposition devait provoquer chez le visiteur l'illusion d'un voyage dans le monde colonial. Pensant s'adresser aux lecteurs de Jules Verne, elle leur promettait ‘le tour du monde en quatre jours’, voire en une journée. Des affiches publicitaires disaient : ‘Pourquoi aller en Tunisie quand vous pouvez la visiter aux portes de Paris ?’ C'est autour du lac Daumesnil que le visiteur était invité au voyage planétaire. Sans effort, comme dans des dioramas, il pourrait glisser d'une colonie à l'autre. Il irait d'un palais marocain à la rue d'un village soudanais, il pourrait entrer dans la grande mosquée de Djenné avant de gravir la chaussée monumentale du temple khmer d'Angkor Vat.” O ensaio de Ageron discute ainda a relação da exposição de 1931 com a história das exposições coloniais anteriores, além de sua dívida com o modelo das exposições universais do século XIX.

¹⁶⁴ O intuito instrutivo da mostra dentro de uma ideologia nacionalista fica patente no seguinte trecho do guia oficial: “Os jovens precisam aprender todos esses nomes de povos e lugares, cuja sonoridade pode ainda parecer estranha a eles hoje. Em dez, vinte ou trinta anos, quando esses 14 milhões de pessoas, que hoje ainda atravessam solo intocado, estiverem conectados por linhas férreas com nossas províncias do Norte da África,

sofridas pela política colonial francesa durante toda a década de 1920, de que participou inclusive o grupo surrealista, quando da Guerra do Marrocos¹⁶⁵.

No caso da *Exposition Coloniale* de 1931, a crítica surrealista configurou-se mesmo como um contra-discurso, por meio de uma anti-Exposição. De acordo com Carole Sweeney, a mostra, intitulada *La Vérité sur les colonies* foi “organizada e desenhada por Yves Tanguy, André Breton, Georges Sadoul, André Thirion e Louis Aragon e ocorrida de Julho de 1931 a fevereiro de 1932” (SWEENEY, 2004, p. 99).¹⁶⁶ Mesmo que a visitação tenha sido em torno de 5.000 pessoas, em contraposição aos cerca de 8 milhões da Exposição Colonial, é interessante pontuar a operação realizada pelos surrealistas em sua “anti-exposição”. Esta se configurava não apenas como crítica à ideologia política da Exposição Colonial, mas também como crítica aos modos de exibição empregados, devedores das Exposições Universais organizadas desde o século XIX:

Os tipos de políticas de exposição novecentista empregados na Exposição foram zombados e subvertidos pelos Surrealistas em seu pavilhão anti-Exposição. Sua mostra perfurava as hierarquias taxonômicas racializadas do discurso colonial de-centrando o olhar etnográfico autoritário. No pavilhão surrealista, as salas se abarrotavam de uma confusão de objetos materiais tomados de seus próprios salões e coleções, amontoados lado a lado com fetiches europeus tais como Madonnas de gesso e *images d'Epinal*. A categorização, exibição e dominação de objetos coloniais, incluindo

quando a travessia aérea atingir seu completo desenvolvimento, então esses nomes soarão mais familiares aos nossos ouvidos do que aqueles da Provença ou Gasconha ao parisiense do século 17. / Então nossa África com suas massas fortemente aliadas conosco para a defesa e prosperidade irão representar uma magnificente e imediata continuação de nossa humanidade francesa”. [Young people should learn all these names of people and places, the sounds of which may still seem strange to them today. In ten, twenty or thirty years, when these 14 million people, who are now still traversing untouched ground, are connected by railway tracks with our provinces in North Africa, when air travel reaches its full development, then these names will sound more familiar to our ears than those from the Provence or the Gascogne to the Parisians of the 17th century. / Then our Africa with its masses closely allied with us for defense and for prosperity will represent a magnificent and immediate continuation of our French humanity.] Trecho da apresentação do guia oficial à seção “África ocidental francesa”, citado em KUSTER, 2007.

¹⁶⁵ Em 1925, o exército francês é mobilizado para apoiar o espanhol, numa disputa territorial na região norte do Marrocos, próxima à cadeia de montanhas do Rif. Frente ao apoio de acadêmicos e intelectuais franceses à ação do governo, declarado em manifesto, o grupo surrealista alia-se ao de intelectuais comunistas e assina a declaração ‘*Clarté*’, ‘*Philosophies*’, ‘*La Révolution surréaliste*’ *solidaires du Comité Central d’Action*, condenando a ação militar e apoiando o líder dos revoltosos marroquinos. Sobre o posicionamento dos surrealistas a respeito desse episódio e suas injunções na trajetória política do grupo, ver o capítulo “4. A Guerra do Marrocos” In: NADEAU, 2008, p. 80-88. O conteúdo da declaração acima mencionada pode ser consultado em http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm (acessado em 24/04/2012).

¹⁶⁶ Ainda segundo Sweeney, o grupo surrealista, aliado a outros intelectuais, participou da formação de uma organização política denominada “Liga Anti-imperialista” e organizou um documento intitulado “O verdadeiro guia da Exposição Colonial”, onde foram publicadas “listas de atrocidades econômicas e sociais que sucessivas administrações francesas infligiram às colônias em nome da *mission civilisatrice*.” Também em seu órgão oficial de manifestação naquele momento, a revista *LSASDLR*, os surrealistas publicaram artigos criticando a exposição, além de lançarem os panfletos “Ne visitez pas l’exposition coloniale” e “Premier bilan de l’exposition coloniale”, ambos em 1931.

exibições humanas, apresentadas na Exposição Colonial reforçam as rígidas estruturas maniqueístas eu/outro do discurso colonial. No pavilhão surrealista, essas estruturas foram divertidamente desfeitas pelas técnicas “make do” do *bricoleur* que esmagaram o panótico olho colonial.¹⁶⁷ (Ibid., p. 100-101).

Aqui, a estratégia já praticada nas exposições da Galerie Surréaliste, que se apropriava do objeto etnográfico transfigurando-o em objeto surrealista, parece ir mais além, questionando a própria categoria “objeto etnográfico” [Figura 33]. É interessante relembrar que esse mesmo início da década de 1930 é o momento de produção e teorização dos “objetos surrealistas”, comentados anteriormente. O exercício expositivo da anti-Exposição surrealista, como acumulação de objetos de origens diversas, parece prefigurar certo modelo de exposição surrealista que se desenvolveria ao longo dessa década¹⁶⁸, baseado na desestabilização da “utilidade convencional” dos objetos, em prol da “energia poética que encontramos um pouco em toda parte em estado latente, mas que é preciso uma vez mais revelar”, como diria Breton no prefácio da *Exposition surréaliste d'objets*, em 1936. Mais uma vez, esse modo de relação com o mundo objetivo não deve ser entendido apenas como atitude estética, mas também como crítica à sociedade que, para manter sua reprodução, reserva a todo objeto alguma “utilidade convencional” que permita convertê-lo em mercadoria.

*

Antes de passarmos à discussão sobre como o elemento primitivo aparece nos debates modernistas no Brasil e em que medida apresenta proximidades com o surrealismo, cabe uma breve reflexão sobre o que foi visto até aqui.

Quando procuraram estabelecer uma linha direta entre fluxo de pensamento e seu registro por meio da escrita automática; quando se esforçaram em relatar por escrito seus sonhos; quando se interessaram pela espiritualidade dos povos primitivos; quando realizaram, registraram e publicaram discussões a respeito da conduta sexual dos participantes do grupo; quando procuraram simular a atividade mental dos loucos; quando quiseram colocar em circulação objetos composto a partir da concretização de desejos inconscientes, os surrealistas estavam procurando aquele aprofundamento no real, procurando trazer à tona, registrar ou às

¹⁶⁷ “The kinds of nineteenth-century politics of exhibition employed in the Exposition were mocked and subverted by the Surrealists at their own anti-Exposition pavillion. Their display punctured the racialised taxonomic hierarchies of colonial discourse by de-centering the authoritarian ethnographic gaze. In the Surrealist pavillion, the rooms teemed with a chaotic jumble of material objects taken from their own salons and collections and jostled cheek by jowl with European fetishes such as plaster-of-Paris Madonnas and *images d'Epinal*. The categorisation, display, and mastery of colonial objects, including human exhibits, presented in the Exposition Coloniale reinforced the rigid self/other Manichean structures of colonial discourse. In the Surrealist pavillion, these structures were humourously undone by the “make do” techniques of the *bricoleur* that deflated the panoptical colonial eye.”

¹⁶⁸ Comentado à nota 91.

vezes induzir fulgurações das regiões do espírito humano nas quais a razão não conseguia exercer plenamente seu domínio. Regiões que são responsáveis por uma série de atividades psíquicas do homem e que, portanto, são parte de sua realidade. Daí, aprofundamento e nunca afastamento do real¹⁶⁹. Quando identificaram suas atividades com a de tribos “selvagens”, o fizeram por acreditar que a exploração dessas regiões imunes à atividade censora da razão era uma forma de encontrar-se com a sobrevivência das “verdadeiras” forças do espírito humano, presentes em toda atividade criativa humana, mas constantemente renegadas e recalcadas pelos modelos de relação com o mundo instituídos pelas normas racionais, pretensamente necessárias à manutenção e reprodução da ordem social moderna. Naquelas tribos, nos seus rituais e objetos-fetiches responsáveis pela mediação entre homem e universo, tais forças mantinham-se absolutamente ativas. Mantinham-se ativas como “realidade absoluta”, o que, para os surrealistas, tornava essas sociedades uma espécie de modelo de relação surreal com o mundo.

Ao iniciar o texto de *Le Surréalisme et la Peinture* propondo o olho “em estado selvagem”, é a todas essas experiências que Breton remete, reconhecendo o papel fundamental da visão para a constituição de uma percepção da realidade menos pragmática e utilitarista, menos estrita e estreitamente racional. A importância de se transformar a visão e, com isso, a relação que se têm com o mundo objetivo, fica patente no texto preparado por Breton para uma conferência no México, em 1938:

Por muito tempo, eu disse, os homens experimentarão a necessidade de retornar às suas verdadeiras fontes a torrente mágica que emana de seus olhos, banhando na mesma luz, na mesma sombra alucinatória as coisas que existem e as que não existem. A recriação final de um mundo viável e habitável será pelo olho, de um mundo apreendido enfim no seu devir, dito de outro modo, de um mundo onde a vidência e a visão, por assim dizem, sejam apenas uma.

Vê-se bem com isso que “mudar a visão”, como pode ser questão para a pintura, nada mais é que um dos meios utilizados pelo surrealismo para satisfazer a uma ambição bem mais vasta, pois não é nada menos que *mudar a vida*.¹⁷⁰ (BRETON, 1992, p. 1261-1262).

¹⁶⁹ Supor que o surrealismo afasta-se da realidade, é julgá-lo a partir da noção de real que ele procura superar.

¹⁷⁰ “Longtemps, ai-je dit, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources la fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoire les choses qui sont et celles qui ne sont pas. Il y va de la création d'un monde viable et habitable ne serait-ce que pour l'oeil, d'un monde saisi enfin dans son devenir, autrement dit d'un monde où la voyance ne fasse pour ainsi dire qu'un avec la vue. / On voit assez par là que 'changer la vue', comme il peut être question par la peinture, n'est qu'un des moyens mis en oeuvre par le surréalisme pour satisfaire à une ambition beaucoup plus vaste, puisqu'elle n'est moins que *changer la vie*.”

Datado do mesmo ano, um guache com que Diego Rivera presenteou Breton durante sua estadia no México, sugere uma objetivação visual desse pensamento. O trabalho mostra uma figura segurando dois copos-olhos, um fechado e outro aberto, sonho e vigília, vidência e visão, cujos conteúdos se comunicam por uma espécie de nervo – ótico, talvez –, que por seu turno interpenetra-se com outras ramificações nervosas saídas de um grande cérebro ocupando o centro superior da composição. Seu título, *Les Vases Communicants* [Figura 34], alude ao livro homônimo publicado por Breton em 1932.

*

Encerro esses comentários sobre a função do primitivo nas atividades do movimento surrealista, especialmente aquelas envolvendo as artes visuais, mencionando um trecho do texto “Wifredo Lam. À la longue nostalgie des poètes”, redigido por Breton como prefácio ao catálogo da exposição do artista cubano em Nova York, em 1941. Nele, Breton comenta o interesse de Picasso pela obra de Lam [Figura 35] e em seguida sugere:

É provável que Picasso encontrou em Lam a única confirmação que poderia ter, aquela de um homem tendo realizado, em relação ao seu, o caminho inverso: atingir, *a partir do maravilhoso primitivo que ele porta em si* [grifo meu], o ponto de consciência mais alto, assimilando para tanto as mais sábias disciplinas da arte europeia, esse ponto de consciência sendo também o ponto de encontro com o artista – Picasso – de início o mais instruído nessas disciplinas, mas que colocou a necessidade de um constante retorno aos princípios para estar apto a reconciliar-se com o maravilhoso. [...] (BRETON, 2008, p. 555).

Para Breton, Wifredo Lam, representante de uma cultura heterogênea à européia, portaria já “em si”, o “maravilhoso primitivo”, o olho “em estado selvagem” que Picasso continuamente procurava alcançar. Por isso ambos se encontrariam em caminhos inversos. Para usar uma expressão de Carole Sweeney, referindo-se ao contexto das vanguardas européias de maneira geral, é como se o primitivismo – e isso vale também para os surrealistas – funcionasse como uma espécie de “exorcismo.” (SWEENEY, 2004, p. 14).

2. NO PAÍS DA COBRA GRANDE. TARSILA DO AMARAL E CÍCERO DIAS

“O Brasil é novo. Menino ainda. A França tenta rejuvenescer.”

Prudente de Moraes Neto, 1925

A observação de Breton sobre Wifredo Lam, mencionada ao final do capítulo anterior, soa curiosamente semelhante a uma ideia de Prudente de Moraes Neto, enunciada ao final de um dos primeiros textos publicados no Brasil em que o surrealismo é discutido. O artigo sintomaticamente intitulado “Sobre a sinceridade”, foi publicado no segundo número da revista *Estética*, de janeiro-março de 1925.¹

O texto inicia-se comentando um artigo do crítico francês Benjamin Crémieux, que discutia a pulverização da personalidade humana, o “eu fracionado em tantos eus sucessivos quantos minutos vive”, a “dissolução do eu” presente na literatura naqueles primeiros 25 anos do século XX, marcada pela incorporação das descobertas da psicanálise freudiana. Segundo Moraes Neto, Crémieux associava a esse processo de dissolução do eu a reação contraditória de um “misticismo do eu”. Pegando carona nesse pensamento, o autor brasileiro fala da incorporação pela literatura francesa do “poderoso método de análise” que seria o monólogo interior, “misticismo do eu”. Esse processo desembocaria no “superrealismo”, termo utilizado na tradução de *surréalisme*². Moraes Neto cita então, talvez pela primeira vez na crítica brasileira, um trecho do *Manifesto do surrealismo*, no qual Breton dá a definição filosófica do termo, dizendo que o surrealismo “procura a tradução automática, imediata, do mecanismo desinteressado do pensamento” (MORAES NETO, jan.-mar. 1925, p. 159), na tradução de Prudente de Moraes Neto.

O autor, seguindo ainda a argumentação de Crémieux, coloca a posição dos surrealistas, para ele uma “‘literatura anárquica’ de pura introspecção”, no pólo oposto a um tipo de literatura que procura impor uma ordem externa ao pensamento, “em que os sentimentos são considerados em abstrato e em que a noção de personalidade resulta de esquemas artificiais adicionados”(Ibid.). O crítico francês, segundo Moraes Neto, rejeitaria ambas as posições,

¹ Portanto poucos meses após a publicação do *Manifesto do Surrealismo* (Paris, Éditions du Sagittaire, outubro de 1924) e do primeiro número de *La Révolution Surréaliste* (dezembro de 1924).

² Para a tradução de *surréalisme* foram encontradas três opções nos artigos da época: superrealismo, sobre-realismo (este principalmente em textos de Mário de Andrade) e supra-realismo (utilizado por Jorge de Lima). A partir do que foi discutido no capítulo anterior é possível afirmar que, das três opções, a menos adequada parece ser “sobre-realismo”. Embora todos possam designar posição superior ou excesso, “sobre” é o que menos transmite a ideia de um aprofundamento no real, podendo ser facilmente associado a algo exterior ao real.

colocando-se a favor de uma literatura que se alimentasse da imaginação – e, portanto, de materiais que passaram pelo domínio do inconsciente - mas que não confundisse obra e vida, o artista e o homem. Aqui, o autor brasileiro protesta, declarando que tal teoria “não pode satisfazer”.

Moraes Neto, então, convoca a psicanálise, que em seu entendimento “equipara a arte ao sonho”, e continua, defendendo que a arte, como o sonho, seria um dos meios de manifestação de desejos e tendências instintivas reprimidos pela censura consciente. Diferente do sonho, porém, a arte seria um meio de sublimação consciente desses desejos. O autor chega mesmo a afirmar que a arte teria nascido com a reprodução dos sonhos, passando em seguida a reproduzir o “estado do sonho”, mas fora do sono. (MORAES NETO, jan.-mar. 1925, p. 160).

Isso tudo para contrapor-se a Crémieux, que, na opinião do autor brasileiro, apesar de reconhecer que a imaginação se alimentasse do inconsciente, não dava a este a devida importância, uma vez que nem todos os materiais que se encontram no domínio do inconsciente chegam à imaginação. De modo que, opina Moraes Neto: “É preciso atirar-lhes uma corda por onde possam subir.”

Mais adiante, o autor reconhece que essa busca de contato com materiais inconscientes, poderia produzir uma arte passível de acusações de hermetismo, e afirma que é este o:

[...] defeito que apontam no dadaísmo e superrealismo. Não me parece defeito. Do que acabo de expor, aceitando Freud, conclui-se que arte é satisfação pessoal [...] Arte é função individual. O artista não deve se preocupar com nenhuma espécie de público [...] (Ibid., p. 162).

É assim que Moraes Neto defenderá a arte como confissão, citando uma enquête feita pela revista *Littérature*, em 1919³, que questionava “Por que você escreve?”, ao qual dá então a seguinte resposta: “Escrevo para me confessar. É a única resposta. Confessar o que? O artista não sabe. Os símbolos ocultam suas tendências instintivas. [...]” (Ibid.).

Vê-se com isso como o autor brasileiro estava razoavelmente a par dos debates suscitados pelos surrealistas no meio literário francês, mesmo em sua etapa *dada*, antes do movimento adquirir autonomia. A familiaridade com esses debates, permite a Moraes Neto também uma visão crítica sobre determinadas propostas surrealistas, como os relatos de sonhos, que eram publicados já em *Littérature* e continuariam em *La Révolution Surréaliste*. Retomando seu diálogo com Crémieux, que temia a redução da literatura justamente à mera notação de sonhos ou estados psicológicos similares, Moraes Neto concorda com o francês,

³ O episódio é comentado em NADEAU, 2008, p. 29.

considerando essa atitude um “excesso”, que talvez fosse necessário, mas do qual seria preciso fugir. O autor então dirige uma crítica sagaz aos surrealistas:

O superrealismo explorando o inconsciente á outrance [sic.], incide no próprio defeito que quer combater. O preconceito da sinceridade produz uma sinceridade falsa. Sendo impossível suprimir a ação do consciente, a auto-sugestão tirará do inconsciente cousas que ele não tinha. Reduzirá ele a cartola de prestidigitador.⁴

Os superrealistas serão sinceros demais, como o homem que passou por cima do cavalo e caiu do outro lado “montou demais.” (MORAES NETO, jan.-mar. 1925, p. 163).

De fato, o próprio André Breton, no segundo manifesto do surrealismo, reconhecerá que a experiência da escrita automática acabou produzindo esse efeito.⁵

Após toda essa discussão com Crémieux, Moraes Neto parece assumir uma posição conciliadora. Diferente do francês, que condenava a introspecção de uma técnica como a escrita automática, defendendo a exploração do inconsciente pela imaginação, o autor brasileiro afirmará: “A imaginação não pode substituir a introspecção./ Pode e deve completá-la. A literatura tem lugar pras duas.”

Concluindo, o autor reflete sobre o que isso tudo poderia ter a ver com o debate literário nacional. É então que propõe a ideia mencionada em epígrafe, análoga ao que Breton diria a respeito de Wifredo Lam na década de 1940:

Si [sic] vim me meter nessa questão que parece unicamente francesa, é porque também pode nos interessar.

Nosso problema literário é diferente do dos franceses, mas tem com o deles alguns pontos de contacto. Enquanto tratamos de formar uma literatura, eles tratam de re-formar a sua. Si os fins se parecem, os meios são opostos.

Precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante pra termos fisionomia própria. Eles precisam se submeter o mais possível ás influências estranhas. Sabem disso. Têm explorado os russos, os ingleses, os negros, embora. Gritam todos com os dadaístas: ‘A bas le Clair génie français’.

⁴ Moraes Neto parece aludir ao trecho do manifesto do Surrealismo em que Breton dá a “receita” da escrita automático. O trecho aparece no bloco do manifesto intitulado “Segredos da arte mágica surrealista”. Cf. BRETON, 2001, p. 44.

⁵ Esse trecho do Segundo Manifesto do Surrealismo é importante: “É lamentável, começava eu a dizer acima, que esforços mais sistemáticos e mais constantes, tais como nunca deixou de exigir o surrealismo, não tenham sido feitos no que se relaciona com a escrita automática, por exemplo, e as narrativas de sonhos. Apesar da nossa insistência em introduzir textos desta natureza nas publicações surrealistas e do lugar de destaque que eles ocupam em certas obras, cumpre admitir que o interesse que apresentam mal se sustém, por vezes, ou que se assemelham, um pouco demasiado, talvez, a “trechos de bravura”. O aparecimento de algum clichê indiscutível na trama desses textos é também de todo ponto prejudicial à espécie de conversão que com eles desejávamos operar[...] Tal confusão, escusa dizer, priva-nos naturalmente de qualquer benefício que poderíamos tirar de atividades desse tipo. Com efeito, o grande valor que elas têm para o surrealismo prende-se ao fato de serem capazes de pôr-nos ao alcance extensões *lógicas* particulares: aquelas, precisamente, em que a faculdade lógica, até aqui exercida, em tudo e por tudo, no âmbito do consciente, não se exerce”. BRETON, 2001, p. 189-190.

O Brasil é novo. Menino ainda. A França tenta rejuvenescer. [grifo nosso] (Ibid., p. 164).

Pode ser apenas uma coincidência ou, como diriam os surrealistas, *acaso objetivo*, essa ideia ter surgido num dos primeiros textos publicados no Brasil que reflete sobre o movimento surrealista. Mesmo que visem à literatura, essas três frases de Moraes Neto condensam toda a reflexão que procuro empreender a seguir, avaliando em que medida o apelo ao primitivismo no Brasil, particularmente junto ao movimento antropofágico, no fim da década de 1920, e na produção do pintor Cícero Dias nesse mesmo período, pôde ter alguma relação com o surrealismo.

Antes de entrar diretamente na discussão desse problema, será importante avaliar as conseqüências que teve o interesse de Prudente de Moraes Neto pelo surrealismo em uma circunstância específica do modernismo no Brasil. Isso porque a forma objetiva que esse interesse chegou a tomar, dando origem a textos baseados no processo de escrita automática, gerou discussões.

*

Um desses textos é “Aventura”, que aparece num importante periódico de difusão do ideário modernista fora do eixo São Paulo-Rio: a revista *Verde – Revista mensal de arte e cultura*, editada entre 1927 e 1929 na cidade mineira de Cataguases pelo Grupo Verde.⁶ O texto é publicado no terceiro número da revista, em novembro de 1927. Alguns trechos:

[...] A um certo sinal, e como se todos estivessem ligados a uma ideia fixa todos os homens tremeram, enquanto as mulheres e as palavras mais hábeis riam riam perdidamente. A cena se repetiu três vezes. E por absurdo que pareça, nem todo mundo desistiu de conciliar o sono. O sono ao contrario é que tomou maior numero de iniciativas. Percebendo a manobra atrevida não tive duvida em contemplar pessoalmente as nuvens face a face. De todos os lados protestos intrínsecos faziam que sim com as mãos, os pés e algumas orelhas.

[...] Bem me parecia que a intransigência daquela pobre gente significava alguma coisa mais do que um simples compasso. Compasso? Desses assim eu vi muitos. Quantas vezes calaram-se os gansos, não, pergunte só quantas vezes calaram-se antes dele ser isso. Azul marinho, dirão vocês. Mas nem sempre. Outrora sim, reconheço e como negar que assim fosse por um espaço superior ao capitão? (MORAES NETO, nov. 1927, p. 14).

É notável a associação livre de ideias e imagens sem conexão aparente, a partir de frases curtas que começam relativamente “normais”, mas de repente apresentam um desfecho

⁶ Colaboraram na revista *Verde*: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado, Antônio de Alcântara Machado, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto, Prudente de Moraes Neto, João Alphonsus, Godofredo Rangel, Marques Rebelo, entre outros.

surpreendente. Bem ao estilo, por exemplo, de *Les champs magnétiques*, de André Breton e Philippe Soupault, considerado o primeiro livro composto por textos automáticos.⁷

A publicação dessa “aventura” surrealista⁸ de Prudente de Moraes Neto na revista *Verde* suscitaria reações em seus colegas modernistas de São Paulo. Poucos dias depois o autor receberia correspondências de Antônio Alcântara Machado e Mário de Andrade, comentando seu texto e parodiando em alguns trechos sua escrita “super-realista”. Em “carta super-realista” de 6 de dezembro de 1927, Alcântara Machado opina sobre o texto do amigo, parodiando-lhe o estilo em alguns trecho:

Suspirei: ai-ai! Não! Berraram os preconceitos clássicos dos livros estirados nas estantes boquiabertas. Ah! Sim que o sonho é tudo. Tudo ou nada? A mesma coisa, a mesma coisa, e não me aporrimhem com a voz que vem de longe. *Aventura* e o gato cinzento passando além das grades parecia Voltaire. (LARA, 1997, p. 106).

E mais adiante:

No entretanto releio espantado a *Aventura*. Empunho o rabo de cavalo que você montou e procuro seguir sua galopada no mundo interior. Seu Moreira, professor de português em tempos idos calças curtas, dizia namorando o goiano apagado como um destino sem destinação: o que salva você, menino, é o talento! (Ibid., p. 107)

Além da alusão à metáfora usada por Moraes Neto em seu texto de 1925 comentado acima, em que dizia que os surrealistas eram como o homem que “montou demais” e caiu do outro lado do cavalo, percebe-se nos comentários de Alcântara Machado uma sutil ressalva à experiência do amigo. É o que se nota quando o missivista se pergunta se o sonho será “tudo ou nada” e quando, ao final, põe na boca do antigo professor Moreira a crítica de que o que salvaria Moraes Neto seria seu talento.

Em outro trecho da carta é comentada a reação de outros colegas modernistas ao texto:

Oswald de Andrade graveteou rubro-verdolengo na minha casa (e o relógio contou seus passos até onze da manhã empunhando como um tição *A Estrela de Absinto*). Chamou *Aventura* de pesquisa ótima. Mas 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 mesma ideia,

⁷ Um trecho de “Saisons”, texto que faz parte de *Les Champs Magnétiques*, mas que fora publicado também em *Littérature*, n.9, novembro de 1919: “Eu comecei a gostar das fontes azuis diante das quais nos ajoelhamos. Quando a água não está agitada (agitar a água noite, vadiar nesse mundo) vê-se jorrar das pedras as partículas de ouro que fascinam os sapos. Explicam-me os sacrifícios humanos. Como ouço os tambores na direção do *douët*! É assim que chamam o lugar descoberto onde a água é feita por todos esses movimentos das camponesas. A grama engole, à noite, uma quantidade de pedregulhos brancos e fala mais alto que as cavernas retumbantes. De pé sobre o grande balanço sombrio, agito misteriosamente um ramo de loureiro.[...]” Cf. BRETON, 1988, p. 58. (tradução livre nossa).

⁸ Durante a publicação do “mês modernista” pelo jornal carioca *A noite*, entre dezembro de 1925 e janeiro de 1926, Moraes Neto já publicara um texto automático, intitulado “Sinal de Alarma”. Ver SENNA, 1994, p. 75-76.

virou Breton, escreveu para você *super-realisticamente*. Couto de Barros gostou de *Aventura*. (LARA, 1997, p. 106).

De fato, dois dias antes da carta de Alcântara Machado, Mário de Andrade escreve a Moraes Neto sobre “Aventura” (KOIFMAN, 1985, p. 234-235), também parodiando seu estilo e lhe fazendo sutis “advertências”, como quando diz: “Porquê infelizmente fica faltando engenharia, Prudentinho. Prudentico, o segredo, o segredo das andorinhas tem bussola”. Ou, mais adiante: “Prá possibilidade da razão estar com você, Prudentico, sou muito solar pra que não recuse agora o suor da raspadeira mas você jamais não fez serviço militar. Ensaie apenas dois minutos marcar passo e você odiará a pedra.” Ao final da carta, emerge ainda outra preocupação:

E si por acaso as plumas de vento, quais as que enterneceram Ouro Preto no Triunfo Eucarístico, sibilarem pelas portas da casa, mande me contar que *em vez de europeisarem a escrivanhinha de pó*, elas revelaram de sob a toalha as frutas dignas dos dentes de você, viris. [grifo nosso] (Ibid.).

Parece que, para Mário de Andrade, entregar-se à “falta de engenharia”, à falta de trabalho construtivo no texto, à dispensa de “bússola”, de um direcionamento de sentido, que um texto surrealista exige, seria “marcar passo”. É essa a “raspadeira” passada no amigo, que não deixa de ter um conteúdo anti-europeizador.

Mas o assunto não morre aí. Em carta de 25 de dezembro do mesmo ano (Ibid., p. 245-250), Mário voltará ao tema e construirá toda uma argumentação a respeito das restrições que fazia não propriamente ao surrealismo, mas às possibilidades que oferecia à literatura brasileira. As imagens utilizadas pelo autor de *Clã do jabuti* na citação acima são emblemáticas do pensamento que desenvolverá: o surrealismo será visto como o “pó” de uma civilização européia decadente, ao que se contrapõem as frutas viris, o Brasil que naqueles anos se revelava sob a toalha.

Tendo sabido por Alcântara Machado que Moraes Neto teria dito que ele jamais aceitaria seus textos surrealistas, Mário de Andrade julga-se injustiçado, dizendo ter sempre acolhido com “largueza” todo tipo de experiências, mesmo diferentes das suas. Afirma ter elogiado, em crônica no *Diário Nacional*, o estilo de “Aventura”, assim como “Os esplendores do Oriente”, texto de Oswald de Andrade publicado também no terceiro número de *Verde*, porém admite não ter encontrado nada de admirável no primeiro, ao passo que: “O trecho de Oswald tem [algo de admirável] e o mais engraçado é que me parece que tem justamente porque não é sobrerrealista embora a intenção dele tenha sido fazer sobrerrealismo

como ele mesmo te falou.”⁹ (KOIFMAN, 1985, p. 246-247) É então que Mário de Andrade começa sua crítica ao surrealismo:

Porque me parece que o defeito principal do sobrerrealismo está na demasiada pureza de arte que ele é. Palavras textuais que eu falei na casa do Osvaldo ao ler o trecho de você que inda não tinha lido pela *Verde* não me ter chegado ainda: Muito bem feito mas não adianta nada. (KOIFMAN, 1985, p. 247)

Mário vê no surrealismo “uma realização [sic] de arte-pura que si as palavras não tivessem o valor intelectual que têm, era tão perfeita que nem a da musica de Haydn ou de Mozart.” Esse, porém, como diz antes, é seu principal problema, pois se coloca em desacordo, segundo Mário, com a situação histórica vivida naquele momento pela civilização brasileira: “O sobrerrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente si eu não me tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização [sic] e o lugar em que vivo.” Mais adiante, dirá:

Considero o sobrerrealismo a consequência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira (coisa que indiscutivelmente está se dando agora) nos levam pra uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicológica familiar social religiosa sexual). (Ibid., p. 248).

Este “caráter interessado” que a realidade brasileira exigiria, na opinião de Mário, de seus artistas é o que faz com que uma “orientação” como a surrealista, “arte-pura”, excessivamente estética e desinteressada, “quintessenciada”, não se justifique como literatura nacional. Porque é disso que se trata: *construção* de uma arte nacional. Como processo ainda em construção, essa arte prescinde de uma estética que seria reflexo do esgotamento imposto por séculos de tradição literária:

[...] Repare também que não articulo aqui nenhuma contradição de valor estético contra o sobrerrealismo. Tenho várias. Porém elas não importam agora. O que me importa é não ver você marcar passo nem se manifestar seguindo uma fadiga (considero o sobrerrealismo um fenome [sic] de fadiga aliás perfeitamente psicológica na França) que si você está acomodado com a vida de aventura (sem trocadilho) em que a gente está vivendo aqui não tem lógica nem é consequência natural. (Ibid., p. 248).

⁹“Os Esplendores do Oriente”, de Oswald de Andrade, aparece logo na sequência de “Aventura”, na mesma página, apresentado como trecho de Serafim Ponte Grande. A aproximação dos textos deve-se certamente à atmosfera semelhante.

O surrealismo, a “fadiga” psicológica que, na opinião de Mário, representaria, está fora do projeto modernista de “fixação nacional”, de “fé pra união nacional, psicológica familiar social religiosa sexual.”

Mário parece divergir de Prudente de Moraes Neto principalmente quanto à relação de afinidade que este percebia, em 1925, entre os objetivos de dadaístas e surrealistas e aqueles dos escritores brasileiros. Para o autor de “Aventura”, enquanto os primeiros procuravam reformar, os outros deveriam formar sua literatura; enquanto os franceses tentavam rejuvenescer, os brasileiros eram ainda novos. Se os meios para “rejuvenescer”, procurados pelos franceses, baseavam-se na incorporação do “outro”, os brasileiros deveriam se libertar do “outro” (“Precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante pra termos fisionomia própria”). O recurso ao inconsciente defendido pelos surrealistas, a “galopada no mundo interior”, como dizia Antônio de Alcântara Machado poderia servir a essa libertação. Ao menos essa parece ser a opinião de Moraes.

Mário não viu, ou não quis ver as coisas sob esse ângulo. Outros escritores e alguns artistas, porém, pelo menos em um momento específico desses últimos anos da década de 1920, parecem ter visto a situação de modo mais parecido com Moraes Neto. Suas ideias sobre a sinceridade do artista defendidas em 1925 podem ser uma das muitas vias possíveis para se discutir a questão do primitivismo no Brasil.

*

O elemento primitivo nacional já vinha sendo explorado por artistas e escritores brasileiros desde o século XIX¹⁰. No Modernismo, é com a Antropofagia que assumirá proeminência enquanto ponto fundamental, pedra de toque de um projeto vanguardista, funcionando como crítica a determinados aspectos da sociedade brasileira. Antes de discutir essa questão e como ela se manifesta nas artes visuais, pode ser interessante relembrar o modo como Vicente do Rego Monteiro já havia flertado com o primitivo nacional no início da década de 1920¹¹. Na obra desse artista, que se ligou ao modernismo, mas cuja carreira já se desenvolvia de forma independente antes de 1922, as lendas e mitos indígenas por ele pesquisadas foram encaradas fundamentalmente como tema, ao qual se aplicavam fórmulas estilísticas já alcançadas a partir de estudos na Europa.

¹⁰ Poetas e escritores ligados ao chamado “indianismo” presente no Romantismo brasileiro, como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Manuel de Araújo Porto-Alegre. Nas artes plásticas, pode-se mencionar as pinturas *Moema* (1866), de Victor Meirelles; *Marabá* (1882) e *O Último Tamoio* (1884), de Rodolfo Amoedo; além das esculturas *Alegoria do Império Brasileiro* (1872), de Francisco Manuel Chaves Pinheiro; *Faceira* (1880) e *Moema* (1894), de Rodolfo Bernardelli.

¹¹ No âmbito dos artistas interessados nas linguagens modernas, pode-se mencionar ainda o pastel *Índia* (1917), de Anita Malfatti, atualmente na Coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

É o que se observa no conjunto de obras expostas pelo artista, entre junho e julho de 1921, no Teatro Trianon, no Rio de Janeiro [Figura 36]. A maior parte das 70 obras, entre desenhos e aquarelas, era inspirada em temas tidos então como nacionais, mitos, lendas ou cenas indígenas, além de uma “baianinha”. Assim se expressa Walter Zanini sobre esses trabalhos:

Características gerais dessas obras, de conformação compósita, são as imagens alongadas e magras, de desenho elegante inspirado na gravura japonesa do século XVIII, sensível também nos traços fisionômicos orientalizantes. Mas detecta-se ainda influências da caligrafia sinuosa de Beardsley, das silhuetas e do espírito decorativista de Klimt, notando-se, por outro lado, certos “maneirismos” peculiares nas mãos de dedos cartilagineos [sic] e estirados. (ZANINI, 1997, p. 91).

A voga da gravura japonesa em Paris, presente já desde fins do século XIX, assim como seus reflexos no estilo de ilustração *art nouveau*, marcam o modo como Rego Monteiro representará as figuras lendárias extraídas do imaginário mítico amazônico. Muitas dessas obras haviam sido expostas já em São Paulo, em maio de 1920, como parte de uma mostra itinerante do artista, apresentada também em Recife e no Rio de Janeiro. Em São Paulo, teriam chamado atenção de Monteiro Lobato, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Zina Aita, Di Cavalcanti, todos, com exceção de Lobato, ligados ao grupo que promoveria a Semana de 22¹², da qual Rego Monteiro participaria também (Ibid., p. 69).

A mostra de Rego Monteiro no Rio, em 1921, seria ampliada pelos estudos que o artista empreendera nas coleções de indumentária e cerâmica da Ilha Marajó no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista [Figura 37], além da leitura de livros de Barbosa Rodrigues e Couto Magalhães e as obras de Rugendas e Debret. (Ibid., p. 87). Parte desses trabalhos seria a base para as ilustrações que o artista compõe para o livro *Légende, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, publicado em Paris, Editions Tolmer, em 1923.

Uma dessas obras interessa particularmente ao trajeto proposto para este capítulo. Por dois aspectos: primeiro, porque torna ainda mais evidentes as observações de Zanini quanto à estilização, principalmente por um contraste presente na obra que reforça a ideia de que Rego Monteiro encarava a mitologia amazônica como temática, por um viés narrativo, e não como um outro modelo de pensamento a partir do qual pudesse procurar novos modos de relação e representação do mundo; segundo, porque remete ao contexto do movimento antropofágico,

¹² É provável que o interesse de Lobato tenha sido responsável pela publicação, sob o título “Estilizações de deuses indígenas”, de alguns desses desenhos de Rego Monteiro no número 63 da *Revista do Brasil*, em março de 1921. A revista vinha sendo palco de discussões a respeito das possibilidades de uma arte nacional, e o interesse e pesquisas desenvolvidas pelo artista se harmonizavam com a proposta.

em que supostamente, essa apropriação mais profunda do primitivo nacional teria lugar. Trata-se de *A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã* [Figura 38].

A aquarela representa uma das figuras míticas mais presentes no imaginário primitivo amazônico, a Cobra Grande¹³. Esta domina a composição e é representada como uma figura agigantada, metade índia-metade cobra. A ênfase nos seios fartos salienta o aspecto sedutor da figura, bem como seu caráter cosmogônico, de mãe-natureza, ser gerador do universo. O rosto apresenta traços visivelmente orientalizantes, que de ameríndio só tem talvez o alargador de orelha. Mas o que mais chama atenção nessa obra é algo presente no espaço sem referência objetiva, também ele mítico, monocromático, no qual a cena se desenrola. Desse fundo monocromático, emergem à esquerda três intrigantes pequenos rostos. Impossível não observar o contraste entre essas três cabeças e a estilização das demais figuras. Pela extrema síntese, elas remetem antes aos estudos que o artista fizera da indumentária e ornamentos marajoaras. Nesses pequenos rostos, o elemento primitivo nacional deixa de ser apenas um fornecedor de temas lendários, para oferecer ao artista um outro modo de representação da figura humana. Em um artigo sobre a exposição de Rego Monteiro no Teatro Trianon, Ronald de Carvalho¹⁴ chega a situar seus trabalhos no contexto do interesse por culturas primitivas nutrido por artistas modernos e cita Picasso e Derain, como exemplos. Se há nas aquarelas de Monteiro algo que poderia aproximá-lo desses artistas, como também de Paul Klee, são efetivamente esses pequenos rostos, que aparecem aqui e ali nos fundos de algumas delas. O artista, porém, não chega a explorar esse dado nesse momento. As figuras principais de suas aquarelas são todas construídas a partir de estilemas *art nouveau* e orientalizantes.

De qualquer modo, deve-se observar esse contraste, pois ele não diz respeito apenas a diferentes “estilos” de representação da figura humana. Nesse contraste, manifestam-se distintos modos de relação com a cultura primitiva nacional, em que de um lado ela poderia representar uma outra maneira de se relacionar com o mundo e, com isso, um outro modo de representá-lo; de outro, ela é um conjunto de narrativas exóticas que pode interessar ao olhar culto do civilizado.

¹³ Segundo Câmara Cascudo, “O mito da boiúna *mboiuna*, (cobra preta), de *mboia-açu* (cobra grande), é o mais poderoso e complexo das águas amazônicas, exercendo ampla influência nas populações que vivem às margens do Amazonas e de seus afluentes. Faz parte do ciclo dos mitos d’água, de que a cobra é dos símbolos mais antigos e universais. Senhora dos elementos, a Cobra-grande tinha poderes cosmogônicos, explicando a origem de animais, aves, peixes, o dia e a noite. Mágica, irresistível, polimórfica, aterradora, a Cobra-grande tem, a princípio, a forma de uma sucuriju ou uma jibóia comum.” Cf. “Cobra-Grande” In: CASCUDO, 2002, p. 144.

¹⁴ CARVALHO, Ronald de. Duas exposições de pintura. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 3 jul. 1921. Republicado em ZANINI, 1997, p. 98.

Mas há ainda outro elemento nesse trabalho que justifica sua discussão aqui: além de ser um exemplo do interesse pelo elemento primitivo presente arte brasileira no início da década de 1920, ele nos remete diretamente à Antropofagia, que, no final dessa mesma década, fará dele sua pedra fundamental.

Como se sabe, uma das lendas envolvendo a figura mítica da Cobra Grande¹⁵ será amplamente explorada no poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, cuja redação inicia-se à mesma época das exposições de Rego Monteiro, mas que só será publicado em 1931. Bopp fazia parte do grupo reunido em torno da *Revista de Antropofagia* e dedica seu livro a Tarsila do Amaral. Em 1928, ano de surgimento da Antropofagia e de sua segunda individual em Paris, a artista pinta a tela *O Ovo (Urutu)* [Figura 39]. Nessa obra, vê-se uma grande cobra que parece sair do ovo à esquerda da tela para enrolar-se em uma forma pontiaguda à direita, apontando a espécie de cabeça novamente na direção do ovo, num entrelaçamento que ocorre também num espaço sem grandes referências objetivas, apenas com indicações de céu e terra. Nesses elementos, é possível notar não apenas a exploração do mesmo mito presente na aquarela de Rego Monteiro, a Cobra Grande, como também alusões ao próprio poema de Bopp.¹⁶

A diferença entre a atitude de Rego Monteiro e a de Tarsila é sensível. Em *Ovo ou Urutu*, a artista não pretende representar um dado episódio ou lenda envolvendo a Cobra Grande, mas antes explorar suas associações simbólicas com fecundação e origem dos seres (manifestas no ovo agigantado), em que pode-se notar o outro tipo de apropriação da mitologia primitiva nacional visado pela Antropofagia. A esse respeito, observa o sociólogo Sergio Miceli:

[...] a pintora construiu a imagem forte de um enroscado de fecundação, instilando potência fálica à serpente que se enrola, libidinosa, voltada para os frutos desse enlace. Trata-se de mito fundante de um mundo novo, metáfora de criação da arte nova brasileira, desse Brasil primitivo e anti-europeu, pré-colonial e telúrico, mágico e aquático, cuja vanguarda estaria sendo empalmada pelo movimento antropofágico [...] (MICELI, 2003, p. 147).

¹⁵ A fecundação pela Cobra Grande de uma mulher indígena quando esta se banhava, dando origem a um menino (Honorato ou Norato) e a uma menina (Maria Caninana). Deixadas à margem do rio, as crianças se transformaram em cobras.

¹⁶ Sérgio Miceli aponta os trechos do poema em que essa alusão é notável: “O enlace representado na tela é descrito na abertura do poema (‘Brinco então de amarrar uma fita no pescoço e estrangulo a Cobra [...] me enfio nessa pele de seda elástica’; ‘seu corpo alongado de canarana’) fazendo com que a imagem na tela sintetize sucessivas alusões de forte teor erótico (‘Um charco de umbigo mole me engole’; ‘Aquilo é a Cobra-Grande [...] Vem buscar moça que ainda não conheceu homem’), em meio a uma paisagem igualmente recuperada a partir de instantâneos recriados pelo poeta (‘A sombra vai comendo devagarinho os horizontes inchados’; ‘[...] estiram-se horizontes’)” Cf. MICELI, 2003, p. 147-148.

Toca-se aqui em ponto importante do projeto antropofágico: a percepção do Brasil primitivo, mítico, telúrico, mágico, pré-colonial, como “anti-europeu” e como horizonte de possibilidade para a “arte nova brasileira”. Pode ser interessante penetrar nessa questão a partir do que foi publicado na *Revista de Antropofagia* quando da primeira exposição de Tarsila no Brasil, em julho de 1929, no Rio de Janeiro, uma vez que é na obra da pintora paulista que o movimento antropofágico encontrava a expressão plástica de suas ideias.¹⁷

Antes mesmo da inauguração da exposição no hall do Palace Hotel, reunindo 35 quadros de toda a carreira da artista, a *Revista de Antropofagia* vinha publicando anúncios entusiastas a respeito de sua organização, acompanhados de reproduções de desenhos de Tarsila. A revista participava com isso do conjunto de iniciativas que procurava fazer dessa primeira exposição da artista no Brasil um evento de consagração. Como o catálogo da mostra, preparado pelo crítico Geraldo Ferraz – o “açougueiro” da *Revista de Antropofagia* –, que compilava uma série de artigos de críticos franceses e brasileiros a respeito da obra de Tarsila, datados desde 1924. A listagem desses artigos foi publicada também na *Revista de Antropofagia*. Poucos dias antes do encerramento da mostra, no último número que seria editado da revista, publicado em 01 agosto de 1929, aparece uma longa seqüência de trechos de notícias a respeito da exposição, reunidos sob o título “A exposição de Tarsila do Amaral, no “Palace Hotel”, no Rio de Janeiro, foi a primeira grande batalha da Antropofagia”. Ao lado das notas figura a reprodução do quadro *Floresta*.

O título, bem ao espírito antropofágico, parece ter um duplo sentido, aludindo tanto à força das obras de Tarsila e ao que representavam para a afirmação do movimento, quanto ao episódio anedótico, relatado em nota ao final da compilação e ocorrido durante a inauguração, quando Oswald de Andrade teria “quebrado o nariz” de um indivíduo que se teria confessado admirador do pintor Rodolfo Amoedo.

Um dos trechos dessas notícias, extraído do jornal *O país*, transcreve o depoimento de um “antropófago paulista” (provavelmente Oswald) sobre a obra da pintora, em que surgem ideias importantes:

O Rio de Janeiro vai descobrir Tarsila e vai ter com essa descoberta a exata sensação de um maravilhoso encantamento. Tarsila é o maior pintor brasileiro. Nenhum, antes dela, atinge aquela força plástica – admirável como invenção e como realização – que ela só possui entre nós. Nem também nenhum penetrou tão bem quanto ela a selvageria de nossa terra, o homem bárbaro que é cada um de nós, os brasileiros que estamos comendo,

¹⁷ O próprio mito fundador do movimento envolve já a pintura de Tarsila, pois teria sido a partir do espanto diante do quadro *Abaporu*, então ainda sem título, que Oswald de Andrade e Raul Bopp teriam decidido fundar a Antropofagia. Cf. AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. In: BRANDINI, 2008, p. 722.

com a ferocidade possível, a velha cultura de importação, a velha arte imprestável, todos os preconceitos, em suma, com que o Ocidente, através das manhas da catequese, nos envenenou a sensibilidade e o pensamento. A pintura de Tarsila é uma das muitas formas de reação contra essa nefanda conquista espiritual de que se utiliza, para a vitória de suas ideias, o já triunfante movimento antropofágico. A sua exposição é a nossa primeira grande batalha. (EXPOSIÇÃO..., ago. 1929)

Tem-se, nesse depoimento, a importante ideia de que a pintura de Tarsila, penetrando na “selvageria de nossa terra”, atuaria como um antídoto ao envenenamento da sensibilidade e do pensamento, a que o país teria se submetido durante quatro séculos de “conquista espiritual”. É sintomático que o vocabulário aluda a posse territorial (“nossa terra”, “conquista espiritual”). É como se a artista tivesse descoberto e plasmado em suas telas um território, para usar a expressão de Miceli, “anti-europeu”, território-antídoto, base para a reconquista espiritual do país.

Esse processo pode ser entendido na chave do “desrecalque localista”, proposta por Antonio Candido para a literatura. Para Candido, a relação dos modernistas com a cultura primitiva nacional deve ser entendida no contexto do debate acerca das imagens que poderiam atuar como símbolo de uma identidade nacional, cujas raízes remontam ao século 19. Na década de 1920, porém, tal debate estaria fundado no resgate ou na valorização de certos aspectos da cultura brasileira que até o momento eram visto como “deficiências”. A grande ruptura do modernismo com as iniciativas que o antecedem seria ter transformado essas deficiências em superioridades:

A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heróico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 2006, p. 127)

É esse processo que Candido chama de “desrecalque localista”, empreendido paralelamente à assimilação das vanguardas européias. O primitivismo assumiria um papel singular, pois compreenderia justamente as duas instâncias. Chamando atenção para a reconhecida importância das culturas primitivas junto às vanguardas européias – já vimos como o surrealismo também sustentou essa importância –, Candido assim se pronuncia, quanto ao resgate do primitivo no Brasil:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. É Impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade. (CANDIDO, 2006, p. 127-128)

Nesse sentido do desrecalque localista e da reconquista espiritual, *O Ovo (Urutu)* pode ser compreendido como imagem símbolo do projeto antropofágico, da fecundação de uma nova arte brasileira. Assim como *Floresta* [Figura 40], que aparece reproduzida no artigo da *Revista de Antropofagia* sobre a exposição de Tarsila. Não por acaso, a semelhança entre as duas pinturas é notável. Em ambas a cena se desenrola em um espaço muito parecido, construído apenas com referências de céu e terra. Em *Floresta*, porém, a delimitação da área verde da terra apresenta-se mais próxima ao meio da tela, criando maior amplitude espacial e detendo mais a atenção do espectador no que se passa em primeiro plano: uma porção de ovos rosados depositados, ou melhor, abrigados aos pés de uma grande árvore erguendo-se à direita da composição. Nas duas obras há presença forte de tons entre roxos, verdes e azuis e de elementos carregados de simbolismo primitivo – ovos, cobra, árvore. Elementos plásticos dessa espécie de território “selvagem” nacional (“a selvageria de nossa terra”) descoberto e explorado pela pintora, em que mais uma vez os ovos e a ideia de fecundação e de nascimento estão presentes.

Mas se essas pinturas podem, pelas razões apontadas, figurar como símbolos antropofágicos, o grande símbolo da Antropofagia e das pinturas antropofágicas de Tarsila, repetido à exaustão, é antes *Abaporu*. Deve-se notar, porém, a diferença de conteúdos simbólicos nessas obras. Se em *O Ovo (Urutu)* e *Floresta* o que se percebe é a simbologia de um território selvagem, abrigo da criação e fecundação de uma nova arte brasileira, *Abaporu* parece representar o que, na entrevista do “antropófago paulista”, citada acima, foi chamado de “o homem bárbaro que é cada um de nós”. A pesquisa pelo imaginário que pudesse representar simbolicamente uma identidade nacional passava também pela construção da

imagem de um “homem brasileiro”. Entre os “caipiras” de Almeida Jr. e os trabalhadores de Candido Portinari¹⁸, encontra-se o homem bárbaro, o “comedor de homens”, o Abaporu.

Isso insere não apenas *Abaporu*, mas também as demais obras antropofágicas que, mergulhando no imaginário amazônico, procuram nele símbolos de identidade “bárbara” e primitiva brasileira, dentro de uma trajetória histórica da arte brasileira, de pesquisa por símbolos nacionais, que remontam a meados do século XIX.

Tomando como balizas os retratos de D. Pedro II e obras de quatro modernistas (Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Candido Portinari) que tematizam a relação entre homem e natureza no Brasil, essa trajetória, que passa também pela obra de Almeida Jr., é analisada por Tadeu Chiarelli em “A Repetição Diferente: Aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX.”¹⁹ De Tarsila, o autor comenta *O Vendedor de Frutas*, obra de 1925, em que se apresentaria “uma concepção de Brasil como território paradisíaco, em que os frutos da terra são colhidos sem (aparente) trabalho” (CHIARELLI, 2009). Dentro desse pensamento, que percebe na arte brasileira a constituição de símbolos nacionais a partir da exacerbação ou neutralização do conflito entre homem e natureza, as pinturas antropofágicas poderiam ser consideradas também como parte desse processo. Como sua etapa “bárbara” ou “selvagem”. O homem brasileiro, o Abaporu, é apresentado em um suposto estágio de integração, calcando firmemente os pés numa natureza que é vista agora não tanto como paraíso, mas pelo prisma do mistério e da imaginação. Ainda assim, a natureza mítica amazônica da cobra e da floresta, funciona como símbolo nacional.

A criação desse imaginário amazônico na pintura de Tarsila pode ser associada à representação do “homem brasileiro” pela via do que Abilio Guerra classifica de “ideário primitivista de Graça Aranha”. Guerra afirma que, para Aranha, o traço característico da brasilidade seria a imaginação, numa espécie de amálgama entre a melancolia dos portugueses, afastados de sua terra por um oceano, e o suposto terror frente ao mundo característico de negros e índios. Essa ideia é formulada em *Estética da Vida*:

Os índios e negros da nossa formação são raças cheias de terror. Pela consciência se separam do cosmos, e eles povoaram este terrível espaço de separação de seres fantásticos e tenebrosos, que são as divindades da sua rude mitologia [...] Tudo é alucinação, pavor, melancolia na alma selvagem que os gerou [...] O misticismo dessas raças primitivas explica o estado de magia interminável em que ainda vivem os seus descendentes. Na ausência de uma disciplina científica das forças naturais, estas se tornam maléficas ou

¹⁸ Sobre os vínculos estabelecidos por Mário de Andrade entre esses dois artistas paulistas ver os capítulos cinco e seis de CHIARELLI, 2007.

¹⁹ Conferência pronunciada como Aula Inaugural do Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

propícias pelas práticas dos pagés! E o pagé, o mago, ainda persiste na nossa vida, na nossa poesia, na nossa literatura, na nossa política, através dos rudimentos da nossa cultura. (ARANHA, 1921, p. 106-107).

Segundo Guerra, para o autor de *Canaã*, além das razões relativas à miscigenação, a natureza também influiria e estaria na origem do primitivismo intelectual do brasileiro:

O esplendor, magnificência e potência da natureza tropical é a causa essencial do primitivismo intelectual do brasileiro; nela se origina a metafísica e a inteligência bárbaras, sob o império da imaginação exaltada e melancólica²⁰. A letargia, o frenesi lúbrico, a exaltação mística são reflexos espirituais de uma natureza que se impõe invencível. Vencer a nossa metafísica e nossa inteligência bárbaras é o trabalho essencial do homem brasileiro para ultrapassar o fatalismo imobilizante. (GUERRA, 2010, p. 115).

Vê-se por essa exposição sumária do pensamento de Graça Aranha acerca do homem brasileiro, formulado no início da década de 1920, o quanto a Antropofagia deve e ao mesmo tempo critica esse tipo de compreensão, tal como sugere Antonio Candido na citação anterior. Os antropófagos reconhecem as características que Aranha aponta no homem brasileiro, mas não desejam vencê-las e sim exaltá-las.

Voltando às pinturas antropofágicas de Tarsila, elas poderiam ser entendidas então como exaltação da imaginação mítica supostamente característica do “homem brasileiro”, fruto de sua miscigenação e potencializada pela experiência da natureza tropical. Natureza esta presente nas pinturas, mesmo que em versão anti-naturalista. Com isso, elas participariam também da busca secular por um imaginário simbólico do Brasil a partir da relação homem/natureza.

*

Mas onde entraria o surrealismo nesse contexto? Pode ser interessante pontuar como a própria artista disse ter se dado a “descoberta” de suas pinturas antropofágicas. No texto “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”, publicado 10 anos depois da exposição de 1929, na *RASM- Revista Anual do Salão de Maio*, ao comentar o episódio do surgimento da Antropofagia a partir de *Abaporu*, em 1928, Tarsila abre um parêntese para refletir sobre a gênese das obras antropofágicas:

Agora um parêntese: alguns anos depois, Sofia Caversassi Villalva [...] dizia que as minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que eu ouvira em criança: a casa assombrada, a voz

²⁰ E o *Abaporu* pode ser compreendido também como imagem dessa imaginação melancólica, pois a figura encontra-se na posição tradicional de representação da melancolia, com a cabeça pendida e apoiada na mão esquerda, tal como na célebre gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer.

do alto que gritava do forro “eu caio” e deixava cair um pé (que me parecia imenso), “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror da criança. (AMARAL, T. In: BRANDINI, 2008, p. 722).

A desproporção entre membros inferiores e o restante do corpo em quadros como *Abaporu* e *Antropofagia* poderia ser então interpretada como tendo relação com reminiscências das impressões que essa brincadeira infantil teria causado na imaginação da artista. O interesse de Tarsila na exploração de material inconsciente apareceria ainda em outras obras do período, como *Sono* [Figura 41] e *Cidade (A Rua)* [Figura 42]. Segundo Aracy Amaral, a artista realizou “o primeiro, como projeção de sensação anterior ao sono, no limiar da inconsciência, o segundo como uma espécie de escrita fluida, expressa de um golpe sob forte impressão, ‘para fixar um sonho que precisava registrar’.” (AMARAL, A., 2003, p. 289). Seria essa a relação das pinturas antropofágicas com o surrealismo, que chegou a ser sugerida em nota sobre a exposição na época? (EXPOSIÇÃO..., mar. 1929). Talvez, do ponto de vista da gênese das obras, da criação a partir da exploração de material inconsciente. Ainda assim, em *O sono* fica bastante claro o quanto a projeção de um estado “no limiar da inconsciência” adequava-se, ou melhor, foi adequada pela pintora à atmosfera “selvagem” brasileira das demais pinturas antropofágicas. Os elementos persistem: espacialidade sem geografia, sem indicações objetivas de lugar, apenas céu, terra e, nesse caso, algo como um lago; a vegetação anti-naturalista, mas remetendo ao aspecto de uma palmeira ou bananeira, cuja folha já aparecera em obras como *A negra* e *Antropofagia*.

O mesmo ocorre com *Abaporu*. Se essa obra de fato surge de uma “galopada no mundo interior”, nas reminiscências da brincadeira infantil, toda sua estruturação visa “plantar” a figura nesse território selvagem característico da fase antropofágica. É evidente a enunciação dessa figura como o “homem bárbaro” que nada mais era do que o homem brasileiro despido da mentalidade lógica e dos preconceitos que as “manhas da catequese” lhe teriam infundido durante séculos de colonização territorial e cultural. O homem que teria reconquistado a compreensão e a expressão poética do mundo, presente no primitivo.

Justamente por isso constituem uma afinidade mais interessante com o surrealismo. Uma afinidade de interesse por formas de pensamento e de relação com o mundo não mediadas pela racionalidade européia, compartilhada por antropófagos e surrealistas. É o que observa Abílio Guerra, referindo-se à obra de Oswald de Andrade:

Subjaz à poética oswaldiana uma concepção protorromântica. A noção de uma linguagem original não contaminada pela razão como expressão emotiva e poética do homem primitivo foi formulada por Giambattista Vico

no século 17. [...] A linguagem surrealista dos indígenas pré-cabralinos presente no pau-brasileirismo oswaldiano é a atualização, para os moldes estéticos do início do século 20, da linguagem poética original de Vico e dos primitivistas do século 18. Nesse sentido, o verdadeiro estado poético é o estado original do homem, onde a emoção e a pureza se associam, e a linguagem brota naturalmente da alma primitiva. (GUERRA, 2010, p. 270-271).

O mesmo poderia ser dito a respeito de Raul Bopp e sua relação com a mitologia amazônica. De acordo com Vera Lúcia de Oliveria: “O encontro com o mito, para Bopp, é, portanto (e ele mesmo o confirma em suas anotações), o encontro com a poesia: é a poesia que brota do ser.” (OLIVEIRA, 2002, p. 257). O próprio Bopp comentaria, em seu livro de memórias *Movimentos modernistas no Brasil*, a relação de afinidade entre antropofagia e surrealismo, na qual se percebe essa ideia da “poesia que brota do ser”. Relembrando os tempos da Antropofagia, o autor de *Cobra Norato* menciona o episódio em que Oswald de Andrade pretendeu organizar um “Congresso Mundial de Antropofagia”, a ser realizado em Vitória, Espírito Santo. O grupo empenhou-se no levantamento de um conjunto de teses a serem defendidas na reunião, que acabou não acontecendo. Uma das teses era sobre o “muçangulá”:

Muçangulá. Posição de espírito que condensa problemas de personalidade, numa acomodação surrealista. É um estado de aceitação, de instinto obscuro, subconsciente, mágico, pré-lógico. Renuncia compreender claramente as coisas. Espécie de preguiça filosófica, de molura brasileira: Estou de muçangulá.

A palavra entrou para o idioma, significando uma defesa de espírito, que não quer se enquadrar em preceitos. Portanto, contra tudo o que é coerente, silogístico, geométrico, cartesiano.

A Antropofagia adotou-a para acomodar, em bases obscuras, os seus impasses teóricos; idéias incoerentes. [grifos nossos] (BOPP, 1966, p. 83-84).

Tem-se aí uma afirmação do recurso antropofágico ao “instinto obscuro, subconsciente, mágico”, como próximo do surrealismo, inclusive com a utilização do termo “posição do espírito”, semelhante ao utilizado por Breton no *Manifesto do Surrealismo* para definir o estado entre sono e vigília.

Com relação à pintura de Tarsila, pondo-se de lado paralelismos formais, pode-se explorar essa proximidade com o surrealismo tomando-se a obra de Joan Miró como referência. Retomemos as observações feitas pelo surrealista “clandestino” Michel Leiris a respeito da obra do pintor, comentadas no primeiro capítulo.

Leiris associava as obras de Miró tanto à infância quanto a algo como uma “mitologia primitiva”, pela presença de elementos telúricos comuns em lendas e narrativas primitivas na obra de Miró – grandes pés, plantas, animais, pedras. É o caso do guache *Personagem atirando uma pedra num pássaro* [Figura 25]. Nessa obra o espaço é também delimitado por três grandes áreas de cor aludindo a céu, mar e terra, porém sem qualquer referência naturalista. Do personagem que atira a pedra, distingue-se com mais segurança apenas o pé.

São de elementos dessa natureza que se compõem as pinturas antropofágicas de Tarsila. Os grandes pés e mãos de *Abaporu* e *Antropofagia*; as plantas anti-naturalistas que aparecem nesses quadros, assim como em *Floresta*; o ovo e a cobra de *Ovo ou Urutu*, todos ambientados em paisagens sem geografia. O tratamento “distorcido” aplicado às figuras contribui ainda para a impressão de irreabilidade que também causam essas obras.

Desse tipo de primitivismo se compõe a atmosfera mítica dessa fase da obra de Tarsila, como a de Miró. Se isso pode aproximá-los, não se deve porém negligenciar que a pintora brasileira lança mão de expedientes formais bem menos radicais. Lição das pinturas de Léger dos anos 1920, o sombreamento nas bordas das figuras de Tarsila, obrigando o espectador a considerá-las a partir do prisma da ilusão tridimensional, é algo inexistente na pintura de Miró, principalmente nessa fase de sua obra, de fins dos anos 1920. Como se pode observar no guache mencionado, as figuras em Miró atuam principalmente como células de cor, em que não há qualquer insinuação volumétrica, ainda que, como nota Leiris, seu simbolismo primitivo não seja desimportante.

A presença de alusões tridimensionais na pintura de Tarsila não significa, entretanto, algo como uma “inatualidade”. Como observa o historiador da arte Tadeu Chiarelli, o ressurgimento de valores pictóricos “realistas/naturalistas” na obra de artistas como Picasso (sua fase “clássica”), os “ex-futuristas” Mario Sironi e Carlo Carrà, era um fenômeno por que passava a arte internacional na década de 1920²¹, que ficou conhecido por “retorno à ordem”. Na avaliação de Chiarelli:

Nada mais adequado para a situação modernista brasileira. Já que ela devia ser uma opção mais nova ao academismo e ao naturalismo/realismo local e – ao mesmo tempo – ser a continuadora da operação de montar uma iconografia tipicamente brasileira, o retorno à ordem surgia como um caminho possível a seguir: ele era novo o suficiente para aparentemente se

²¹ E em certa medida, o próprio surrealismo pode ser entendido nesse contexto, já que se utiliza de uma linguagem figurativa supostamente já superada pelas primeiras vanguardas. No entanto, se os surrealistas lançam mão de valores “realistas/naturalistas”, o fazem sobretudo para subvertê-los. Ou, melhor dizendo, para subverter a possível “realidade” a que esses valores fariam referência. *La Découverte*, de René Magritte, comentada no capítulo anterior, é um bom exemplo dessa estratégia de subversão. Nesse sentido, o “retorno à ordem” surrealista produz o seu contrário, a desordem.

contrapor à arte local (naturalista ou acadêmica) e, por outro lado, não colocava em risco aquele compromisso de constituição de uma iconografia típica do Brasil. (CHIARELLI, 2002, p. 46).

O autor deduz seu raciocínio a partir da fase “pau-brasil” da pintura de Tarsila, assim como das obras de outros modernistas, mas ele pode ser aplicado também às pinturas antropofágicas em questão. Plasticamente, como observa Aracy Amaral, estas são consequência da fase pau-brasil. (AMARAL, A., 2003, p. 279-282). Há um agigantamento e distorção das figuras humanas, mas sua construção, assim como das plantas e animais, mantém-se bastante próxima da pintura pau-brasil, inclusive emprestando-lhe soluções, como a figura de *Antropofagia*, cujo seio e perna são extraídos de *A Negra*.

De fato, na fase antropofágica, percebe-se outra atitude com relação a como encarar o elemento nacional, diferente da fase pau-brasil. Se esta se voltava para uma apreensão da cor e da paisagem local, aquela se preocupa antes com a criação de uma pintura que simbolizasse a “selvageria de nossa terra”, a partir da exploração de um imaginário mítico primitivo, de inspiração amazônica, que já vinha sendo estudado por outros artistas nacionais e que era elemento central de debate para o grupo de intelectuais com que a pintora se relacionava.

A presença de uma “mitologia primitiva” na obra de Miró, sugerida por Leiris, poderia afinar-se com esse movimento de Tarsila em direção ao primitivo nacional. Mas a solução plástica alcançada pela artista denota a opção – que não é só dela, mas dos modernistas – já feita desde a fase pau-brasil pelo que apresentava o “retorno à ordem” e não as vanguardas, como o surrealismo, a que se alinhava então o artista espanhol. É assim que, ao mesmo tempo em que se aproximam, as pinturas antropofágicas se afastavam do surrealismo.

Mas o que é interessante notar é que quando, em 1925, Prudente de Moraes Neto dizia: “Precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante pra termos fisionomia própria”, a questão era posta de maneira semelhante à interpretação das obras de Tarsila pelos antropófagos, ou seja, nos termos da busca pela expressão artística nacional, de reconquista espiritual da “selvageria” de *nossa terra*. O surrealismo, entendido nos termos da corda jogada ao “eu” inconsciente, nesse momento do modernismo ainda relativamente aberto à liberdade de pesquisa estética, podia servir àquela libertação das influências estrangeiras, contribuindo também para a construção da *nossa arte*. A tese do “muçangula” é um exemplo do reconhecimento que o grupo antropófago manifestou dessa proximidade com o surrealismo. Mas não é o único.

No principal documento que condensa as ideias do movimento, o *Manifesto antropófago*, o surrealismo é mencionado em dois trechos:

Filiação. O contato com o Brasil caraíba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaço tecnizado de Keyserling. Caminhamos.[...]Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú. (ANDRADE, O., 1990, p. 48-48).

O surrealismo aparece ou como elemento europeu a ser incorporado pelo processo de deglutição antropofágica, ou como algo que já possuíamos, que já fazia parte da cultura local à época da “idade de ouro”, antes da chegada do colonizador. De todo modo, o surrealismo é enunciado como algo que mantinha afinidade com a proposta antropofágica, e não como aquilo que devia ser expurgado, os diversos “contra” espalhados pelo texto de Oswald de Andrade. Esse reconhecimento se confirma quando da chegada do poeta surrealista Benjamin Péret ao Brasil, no início de 1929. Nos dois primeiros números da “segunda dentição” da *Revista de Antropofagia*, o poeta francês é mencionado em duas notas, uma sobre sua chegada, outra sobre uma conferência que pronunciara. A primeira nota refere-se a Péret nos seguintes termos:

Está em São Paulo Benjamin Péret, grande poeta do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado.²² (PÉRET, mar. 1929)

A nota continua, apontando as manifestações de revolta dos surrealistas contra instituições ocidentais²³ como expressão do “desespero final dos cristianizados”, trazendo com isso a revolta surrealista para o horizonte crítico antropofágico, que tinha na religião católica um dos principais alvos. Tanto é assim que o texto afirma: “Depois do surrealismo só a antropofagia”, para em seguida referir-se a Péret como “um antropófago que merece cauins de cacique. O Brasil onde apenas se dissimulou o grande sentido aventureiro – o índio do homem – só podia receber Péret com foguetes.” (Ibid.)

Benjamin Péret fora desde cedo participante ativo no movimento surrealista, tendo assumido ao lado de Pierre Naville a direção de *La Révolution Surréaliste* durante os três

²² Foi mantida a ortografia original.

²³ No terceiro número de *La Révolution Surréaliste* (abril de 1925), foi publicada uma série de cartas-manifestos contra instituições sociais ocidentais. Entre elas encontravam-se uma “Carta ao papa”, “Carta aos médicos chefes dos asilos de loucos” e uma “Carta aos reitores das universidades europeias”, todas de autoria de Antonin Artaud. A nota sobre Péret em questão cita o seguinte trecho da última: “Em nome mesmo da vossa lógica, nós vos dizemos: A vida fede, senhores. Olhem um instante seus rostos, considerem seus produtos. Através do crivo de vossos diplomas, passa uma juventude cadavérica, perdida. Vocês são a praga do mundo, Senhores”.

primeiros números. Entre 1924 e 1928, publica *Immortelle maladie* (1924), *Il était une boulangère* (1925) *152 proverbes mis au goût du jour*, com Paul Éluard (1925), *Dormir, dormir dans les pierres* (1927), ilustrado por Yves Tanguy, *Le Grand Jeu* (1928) e *...Et les seins mouraient...* (1928), com frontispício de Miró. Participa também com relatos de sonhos e poemas publicados nas revistas do grupo, além de assinar panfletos e manifestos coletivos.

Em abril de 1928, Péret casa-se com a cantora brasileira Elsie Houston²⁴. Foram padrinhos de casamento André Breton e Heitor Villa-Lobos. Com o casamento, Péret torna-se também cunhado de Mario Pedrosa, então casado com Mary Houston, irmã de Elsie, com quem teria estreito contato em sua estadia no Brasil. (PALMEIRA, 2000)²⁵

A viagem de Benjamin Péret ao Brasil começa a ser planejada já no final de 1928 e configura-se como um elo direto de ligação entre aquele interesse surrealista por objetos etnográficos e povos primitivos, discutido no capítulo anterior, e o Brasil. Isso porque Péret vinha ao país com o intuito de realizar “uma jornada de pesquisa e de compra de objetos populares e indígenas, com itinerário precisamente delimitado.” (Ibid., p. 36). O poeta chega mesmo a solicitar ao empresário Arnaldo Guinle patrocínio, em forma de empréstimo, para realizar o projeto. Entre seus planos estava, além da compra de objetos, “realizar dois filmes - um documentário e um ‘documentário romanceado’ inspirados nas lendas e nos hábitos indígenas.”²⁶ (Ibid., p. 37).

Vê-se como o surrealista, decerto inconscientemente, sintonizava interesses do grupo a que pertencia e aspectos dos debates intelectuais em curso no país desde pelo menos o início da década de 1920. Convém lembrar que, à época da vinda de Péret ao Brasil, Mário de Andrade havia acabado de realizar a viagem do “turista aprendiz”, percorrendo itinerário semelhante em alguns aspectos ao planejado pelo surrealista, que pensava igualmente em viajar por trechos da Amazônia brasileira e peruana, como fez Mário, mas em vez de voltar pelo Nordeste, iria até a Bolívia, entrando novamente no Brasil pelo Mato Grosso.

²⁴ Elsie Houston-Péret (Rio de Janeiro, 1902- New York, 1943), após estudos iniciais de canto lírico no Rio de Janeiro, segue para a Alemanha, onde estuda com Lilli Lehman, em 1922. Conhece o maestro Luciano Gallet, de quem se torna intérprete de harmonias eruditas de canções folclóricas. Manteve contato com o grupo modernista paulista, além de Manuel Bandeira e Murilo Mendes, no Rio. Em 1930, publica em Paris *Chants populaires du Brésil* e, no ano seguinte, *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*.

²⁵ Todas as informações relativas a Péret são extraídas desse trabalho.

²⁶ Segundo Palmeira, Péret teria se engajado durante um bom tempo no projeto dos documentários. Chegou a tentar fundar uma sociedade com o intuito de arrecadar fundos para a realização e parece ter redigido um roteiro para os filmes, com quantidade de cenas, planejamento de quantos rolos deveriam ser adquiridos, elaboração de um orçamento. O palhaço Abelardo Pinto, o Piolin, que Péret conhece por seu contato com grupo da Antropofagia, deveria atuar em um dos filmes. A respeito do financiamento, em cartas à sua esposa Péret menciona D. Olivia Guedes Penteado e Casper Libero como figuras a serem consultadas para contribuir.

Apesar de ter conseguido diversas cartas de recomendação a autoridades dos estados por onde pretendia passar, a viagem do poeta acaba não acontecendo, em parte por não ter conseguido o financiamento pleiteado, mas também por outras razões.²⁷ De qualquer modo, no Brasil, Péret trava amizades com vários intelectuais, especialmente aqueles com algum envolvimento nos assuntos que o interessavam no país, e procura leituras a respeito de aspectos da cultura local²⁸. Esse interesse dará origem a uma série de artigos publicados entre 1930 e 1931 que serão discutidos mais adiante. Além disso, logo quando chega ao país, Péret se engaja na difusão das ideias do surrealismo em entrevistas, proferindo uma conferência, publicando um artigo sobre pintura surrealista, além de envolver-se em polêmica com o jornalista Raul de Polillo acerca do movimento.²⁹

Uma das primeiras entrevistas de Péret é dada à imprensa paulista: “Uma informação sobre o ‘surréalisme’ – Benjamin Péret fala ao ‘Correio Paulistano’”, publicada no jornal *Correio Paulistano* em 06 de março de 1929. A nota introdutória à entrevista apresenta o surrealismo como a mais interessante das revoluções que abalaram o pensamento ocidental no século XX, para em seguida situar seus fundamentos em Freud, dedicando várias linhas a uma exposição sumária dos aspectos principais da psicanálise, o que ela representaria em termos de demolição do “velho edifício da moral ocidental” e a importância dos estudos do sonho na exploração da atividade psíquica inconsciente. Para o autor da nota, seria precisamente sobre o que chama de “pensamento inconsciente” que se assentaria o surrealismo, demonstrando conhecer ao menos o essencial do primeiro manifesto de Breton.

A palavra é passada então a Péret, que inicia radicalizando:

As revoluções precedentes, ele nos explica, sofreram de um grave problema: elas foram elaboradas na literatura, na arte. Enquanto a nossa nasceu e se desenvolveu fora da literatura, fora da arte. Nós não temos nada que ver nem com uma nem com a outra. (UMA..., mar., 1929).

Apesar disso, Péret enumera em seguida alguns autores em que se poderia notar um “estado de espírito surrealista”, como Swift, Rimbaud e, principalmente, Lautréamont, que é apontado como “legítimo precursor do nosso movimento”. É assim que o surrealismo é

²⁷ Péret envolveu-se na militância política de esquerda e participou da fundação da Liga Comunista (Oposição), o que acabou culminando em sua prisão, em novembro de 1931, e expulsão do país, em dezembro do mesmo ano. Sobre a atuação política de Péret no Brasil Cf. PALMEIRA, 2010, p. 55-60.

²⁸ Entre as amizades de Péret no Brasil, consta-se Lívio Xavier, Mario Pedrosa, Nóbrega da Cunha, Oswald de Andrade e o círculo da Antropofagia. Entre as leituras Manoel Querino, Nina Rodrigues, Eduardo de Caldas Britto, Rocha Pombo e Bras do Amaral.

²⁹ A conferência “O Espírito Moderno do Simbolismo ao Surrealismo” foi pronunciada no Salão Vermelho do Hotel Esplanada, em São Paulo, em 18 de março de 1929; a entrevista e o artigo sobre pintura serão comentados na sequência.

apresentado ao público brasileiro como um estado de espírito que pode se valer da escrita para se manifestar, mas que não é literatura, nem arte.

Na seqüência, Péret enfatiza o caráter combativo e combatido do movimento no meio intelectual francês, mencionando ataques sofridos por Aragon, Breton e por ele mesmo. O surrealismo é apresentado como luta, como algo que, por bater de frente com valores dominantes da sociedade moderna, exige engajamento efetivo. Nem todos se dispõem a tanto e o poeta menciona o fato de que, após iniciar-se com 47 membros, naquele momento o movimento compunha-se de apenas 11 pessoas.

O entrevistador então o interpela a respeito da pintura, ao que Péret responde:

Miró e Max Ernst fazem pintura surrealista pura, cuja tendência pode ser resumida assim: nenhuma relação entre os objetos. Em outros pintores, aqueles do expressionismo e do pós-expressionismo, é fácil perceber o estado de espírito de que já fiz menção. Em Kandinsky, por exemplo. Chirico, em sua primeira fase, exprimia essa inclinação de onde vem a poesia particular que tinham seus quadros dessa época. Em Picasso, há igualmente pontos de contato conosco. (UMA..., mar., 1929).

Apesar de pouco instrutivo a respeito do complexo debate suscitado pelas artes visuais no grupo surrealista, esse pequeno comentário apresenta ao leitor brasileiro um ponto importante: a possibilidade, manifesta nas obras de Miró e Max Ernst, de uma pintura em que não haja “nenhuma relação entre os objetos”, sendo que esta seria a própria definição de uma “pintura surrealista pura”. Cumpre observar como Péret não associa “pintura surrealista pura” a um processo ou técnica pictórica análoga à escrita automática. Na medida em que situa o problema na relação entre objetos, está implícita na definição de Péret uma ideia figurativa de pintura surrealista.

A entrevista termina com uma curiosa afirmação. Após dizer-se contente de estar no país e mencionar os contatos que fez no Brasil com Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, Péret afirma: “O Brasil é um país feliz, acrescenta, um país sem tradições. E Péret ficou encantado pelo que lhe dissemos dos Índios Tupis, do candomblé e outras coisas.” (Ibid.). À medida que se aprofundou e conviveu com a cultura local, Péret percebeu que não era bem assim. Os estudos que empreenderia a respeito do candomblé mostrariam ao poeta o quando a tradição religiosa cristã marcava a vida nacional, marginalizando e mesmo criminalizando outros tipos de manifestação espiritual.

Antes de comentarmos seus artigos sobre esse tema, é importante discutir o “Pequeno Panorama da Pintura Moderna” de Péret, publicado no jornal *Diário de São Paulo*, em 27 de março de 1929.

O texto começa ironizando o uso indiscriminado de noções como “gênio” e “talento” nos debates sobre pintura, para em seguida apostrofar: “[...] atualmente só existem três pintores de gênio: Picasso, Miró e Arp.” (PÉRET, 27 mar. 1929.). Aos que pudessem estranhar a ausência de De Chirico, o poeta explica: “Excluo voluntariamente Chirico”. Em harmonia com o juízo de seus colegas surrealistas, Péret reconhece o valor poético de suas pinturas metafísicas, que qualifica de “esse país miraculoso” (Ibid.), após relatar com admiração – “Essa exposição foi um sonho?” – o episódio em que, acompanhado de Robert Desnos, descobriu as obras de De Chirico na vitrine de uma galeria. No entanto, o poeta julga que suas obras mais recentes “se reduziram ao retrato da mãe do pintor e a três lamentáveis limões de um academismo estúpido”, ou então a cópias fracassadas de seus próprios quadros [Figura 43]. É a posição oficial do grupo surrealista com relação a De Chirico, que vimos manifesta no artigo de Max Morise comentado no capítulo precedente.

Na esteira de Breton em *Le Surréalisme et la Peinture*, Péret segue valorizando a obra de Picasso, na qual: “O guitarrista não era mais obrigado a ser maior que a guitarra a qual podia ler, no jornal, os telegramas sobre o caso de Agadir, sem abandonar o cachimbo.” (Ibid.) A esse movimento de ampliação das possibilidades da pintura, segue-se a entrada de elementos reais no espaço da tela, a colagem, cuja primazia Péret atribui a Braque.

A esses golpes desferidos aos valores tradicionais de uma obra de arte, viriam se juntar as investidas de Picabia e Max Ernst. Do primeiro, é citada *La Sainte Vierge* [Figura 44], “uma enorme mancha de nanquim”. De Ernst, Péret parece comentar as *frottages* de *Histoire Naturelle* [Figura 6], pois fala em imagens que “desfilam sob seus olhos”, acompanhadas de “frases misteriosas”. Novamente alinhando-se ao tipo de apreciação da obra surrealista que vimos em Breton, Péret elabora seus comentários a partir do efeito que ela desperta em sua imaginação. “Durante muito tempo, eu caminhei nesse mundo onde as patas dos cães eram bolas de vidro, onde as carruagens eram puxadas por leques conduzidos por vassouras ou lampiões.” O mesmo se dá quando comenta as pinturas de Tanguy – “As paisagens de Tanguy conheceram as lavas incandescentes do Vesúvio. E essas lavas queimam como vitríolo” – e Miró – “Se eu vejo um pernil assado dançar e voar ao ritmo dos relâmpagos, é impossível para mim deixar de pensar que ele vem de uma Fazenda ou de uma Paisagem catalã de Miró.” (Ibid.)

Encaminhando-se para o fim do artigo, o autor retoma o tom polêmico inicial: “Atualmente, a arte está morta, morta e enterrada. Arp, Miró, Max Ernst, Tanguy pintam seus sonhos e não mais o velho cigarro ao lado de uma garrafa de rum.” Assim como fizera na

entrevista comentada anteriormente, aqui Péret parece novamente preocupado em afastar os artistas ligados ao surrealismo de qualquer ideia de arte. Os surrealistas valem-se da pintura não como arte, mas como meio de expressar um “estado de espírito surrealista”.

Por terem como autor um membro do grupo surrealista, é possível considerar esses dois artigos como os principais documentos de informação direta sobre o surrealismo e a pintura surrealista na imprensa brasileira, nesse final da década de 1920. Não são, no entanto, os primeiros.

Meses antes da chegada de Péret ao país já se falava em pintura surrealista no Brasil, em pintura de fixação de sonhos, em deslocamento da função e posição convencionais dos objetos. E a partir da obra de um jovem artista brasileiro.

Antes de discutir esse primeiro enunciado de uma suposta pintura surrealista no circuito artístico local, é preciso comentar ainda a série de artigos produzidos por Péret a respeito das religiões do candomblé e macumba, entendidos aqui como etapa brasileira do interesse surrealista por culturas primitivas.

*

Foi visto antes como, desde o planejamento de sua viagem ao Brasil, Péret pretendia recolher não apenas objetos indígenas, mas também populares. Talvez por sua esposa ser intérprete e pesquisadora de cantos populares e folclóricos, o surrealista já soubesse que muitos elementos da cultura popular brasileira trazem as marcas de sobrevivências não apenas de tradições ameríndias, mas também de diferentes nações africanas que para cá vieram. É isso que parece estar por trás de seu interesse pelas religiões do candomblé e macumba, cujo estudo bibliográfico, mas também empírico em terreiros que visitou, foi o que pôde realizar de seu projeto inicial de viagem e pesquisas antropológicas pela América do Sul. Dessa experiência resultou a série de treze artigos, publicados no jornal *Diário da Noite*, de São Paulo, entre novembro de 1930 e janeiro de 1931, sob o título “Candomblé e Makumba”, traduzidos para o português por Lívio Xavier.

Logo no artigo inicial, Péret assim se expressa a respeito do tema de seu estudo:

Não será sem espanto que me verão tratar de um assunto tão inesperado quanto o das religiões africanas no Brasil. Eu as considerarei sobretudo sob o ponto de vista poético, pois ao contrário do que se passa com as outras religiões mais evoluídas, delas transborda uma poesia primitiva e selvagem que é quase, para mim, uma revelação. (PÉRET, 25 nov. 1930).

Tal como Éluard fizera em seu caderno de notas sobre povos ameríndios e da Nova Guiné, Péret reconhece e atribui *poesia* a uma manifestação cultural primitiva, ou, no caso, às

formas pelas quais sobrevivia no Brasil. O que parece mais tê-lo impressionado nas cerimônias a que pode assistir, foi seu caráter sensual, sinestésico, plástico-sensorial, em que o som alto dos cantos, tambores, chocalhos, que a acompanham, penetrava e dominava os corpos dos participantes. Talvez seja essa a “poesia primitiva e selvagem” que percebia nas religiões africanas.

Sobre o que chama de “dança”, executada ao fim de uma “cerimônia da matança” que acompanhara, Péret assim se expressa:

Uma negra destacou-se do grupo de fieis e pôs-se a dançar. Tipo mais asiático que africano. Fisionomia completamente imóvel. Olhar perdido, tão longe, tão longe...

Mas que dança! Religiosa e erótica ao mesmo tempo... O corpo inteiro se movia. Parecia no mesmo tempo um gato brincando com um camundongo, uma cobra e uma flama sacudida pelo vento.

Quantas pobres coitadas passam anos saracoteando em cursos de danças para figurar como estrelas nos bailados e não chegam nunca a apresentar uma dança tão pura quanto aquela. Foi talvez a única realmente bela que vi em minha vida. Em qualquer palco da Europa esta dançarina inata teria um sucesso triunfal, sem precedentes.

Josephina Baker não é mais do que a pálida sombra das dançarinas do candomblé e da macumba. (PÉRET, [s.d.]).

Em outro artigo da série, Péret comenta o acompanhamento musical da cerimônia, impressionado pelo porte físico do músico negro tocador de atabaque:

O atleta do "tabaque" [sic] começava um "ponto" acompanhando-se de leve ao tambor. Repetia-se duas ou três vezes e a assistência seguia-o em coro. Vinha depois o crepitar dos xucalhos [sic] e subitamente o possante troar do ‘tabaque’, como um leão a rugir entre um bando de gatos domésticos miando. (PÉRET, 16 dez. 1930).

Afinado com as ideias do grupo a que pertencia, Péret procura compreender as religiões africanas sobreviventes no Brasil, além da poesia que continham, também no âmbito de uma crítica à sociedade, identificando-as como uma resistência política e cultural. Para o poeta essas religiões seriam:

[...] uma forma elementar de protesto contra a opressão que a sociedade faz pesar sobre seus membros, sobre sua classe mais miserável, diretamente, pela vida que a classe opulenta obriga-a a levar e, indiretamente, pela opressão suplementar que o catolicismo faz pesar sobre os não católicos das classes pobres. A prova disso está nas revoltas de escravos que se sucederam na Bahia até 1835. (PÉRET, 30 jan. 1931).

A época da publicação desses artigos coincide com o início das movimentações políticas de Péret junto a intelectuais de esquerda brasileiros, como Mario Pedrosa, o tradutor

de seus artigos, Lívio Xavier, Aristides Lobo. O poeta participaria na fundação da Liga Comunista, em janeiro de 1931, como membro da comissão de Agitação e Propaganda. O conhecimento que o surrealista parece ter das revoltas de escravos certamente está relacionado a seu engajamento político, ao estudo dos movimentos históricos de resistência no Brasil. (PALMEIRA, 2000, p. 53). Péret teria chegado a redigir um estudo, *O Almirante Negro*, a respeito da Revolta da Chibata, que, no entanto, se perdeu quando foi preso e deportado.³⁰

Embora não diretamente relacionado aos debates artísticos e literários nacionais, essa intervenção mais longa de Péret na imprensa brasileira, com os artigos sobre candomblé e macumba, não poderia ser negligenciada aqui. Por meio do interesse pelas sobrevivências de elementos primitivos da cultura africana na sociedade brasileira, constitui um efetivo ponto de contato e de troca do meio intelectual brasileiro, do qual Péret se nutriu e no qual procurou intervir, com o surrealismo. O mesmo vale para a Antropofagia e as afinidades que reconhecia com o movimento francês.

*

Poucos meses antes da chegada de Péret ao Brasil, houve ainda outra situação, ligada especificamente ao campo das artes visuais e desvinculada da Antropofagia, em que o surrealismo surgiu nos debates da crítica de arte. Trata-se da exposição do pintor pernambucano Cícero Dias, no hall da Policlínica do Rio de Janeiro, em junho de 1928. Assim como as pinturas antropofágicas de Tarsila, a relação com o surrealismo nas aquarelas expostas por Dias nessa mostra surge mediada pela ideia do nacional.

No livro de memórias *Eu vi o mundo*, Cícero Dias relembra o processo de organização de sua primeira exposição e o qualifica como esforço coletivo do grupo de intelectuais e artistas com o qual se ligara no Rio de Janeiro, entre os quais estavam figuras importantes ligadas ao primeiro modernismo, como Di Cavalcanti e Graça Aranha, além de alguns membros da nova geração interessada na arte moderna, como Murilo Mendes e Ismael Nery. São esses amigos que contribuiriam para a realização da mostra do jovem, então com 21 anos. O principal responsável pelo acontecimento teria sido Graça Aranha, cujo prestígio intelectual contribuíra nas tratativas com Dr. José Cardoso de Moura Brasil, médico fundador e diretor da Policlínica, e o psiquiatra Dr. Juliano Moreira, então diretor do Hospital Nacional de Alienados, que estava à frente da organização de um Congresso de Psicanálise, sediado no

³⁰ O interesse de Péret por movimentos de resistência brasileiros permaneceria. Em sua segunda vinda ao Brasil, na década de 1950, o poeta produziria o ensaio “Que foi o quilombo de Palmares?”, publicado na revista paulista *Anhembi*, em 1956. O texto foi reeditado em 2002. Cf. PÉRET, 2002.

edifício da Policlínica. Ambos concordaram com a cessão do espaço do hall para a exposição do pintor.

Não deixa de chamar atenção que a exposição de Cícero Dias tenha sido realizada durante um Congresso de Psicanálise e no hall do edifício onde funcionava uma instituição de saúde. Isso pode assinalar um possível reconhecimento de afinidades entre os trabalhos do artista e a produção plástica de alienados mentais, que já vinha sendo estudada no Brasil, por Osório César³¹. A aproximação entre criação poética e alienação mental foi, como se sabe, tema relevante para os surrealistas.

Com relação à dimensão coletiva da empresa, eis o depoimento de Dias:

Fomos procurar o Moura Brasil. Estava inteiramente de acordo. Tínhamos à disposição o hall da Policlínica. Tudo resolvido. Fomos ao Graça Aranha. Nesse vai e vem infernal, íamos nos aproximando cada vez mais da exposição. Todo o grupo se mobilizou: Di Cavalcanti, Murilo Mendes, Ismael Nery, etc. O resto era uma questão puramente material. (DIAS, 2011, p. 57).

Essa colaboração chegou a refletir-se na própria configuração da mostra, que exibiu também um retrato do artista pintado por Ismael Nery e um poema de Murilo Mendes dedicado a Dias. Situada entre dois “marcos” da história do modernismo no Brasil, a Semana de 22 e o Salão Revolucionário de 1931, a exposição configurava-se, para esse grupo de modernistas radicados no Rio de Janeiro, não só como reconhecimento do valor das obras de Dias, mas também como um evento de afirmação da arte moderna na então capital federal.

Na véspera da abertura ao público da mostra, Graça Aranha publica, no jornal carioca *A Noite*, a nota “Pintura surrealista”. Nela, o autor proclama os trabalhos de Dias como “[...] a primeira manifestação da pintura surrealista no Brasil”, definindo o surrealismo como uma “libertação ainda mais intensa que o expressionismo.” Parece que, na visão de Graça Aranha, o surrealismo se apresentava como reação a certo racionalismo presente em parte da arte moderna:

Depois da rigidez matemática do cubismo, o surrealismo surgiu para exprimir liricamente a realidade transcendente, que não é a dos cinco sentidos, que é a do sonho e da imaginação. Esta é a arte atual de Max Ernest [sic], Tanguy, Miró, Man Ray, Arp, que procederam De Chirico, Braque e Picasso. (ARANHA, 18 jun. 1928)

³¹ Sobre o tema, Osório César publicara, em 1927, o estudo *Contribuição ao estudo do simbolismo mystico nos alienados um caso de demencia precoce n'um antigo escultor* (CÉSAR, 1927). O psiquiatra continuaria seus estudos no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em São Paulo, que resultariam ainda na publicação de *Expressão artística nos alienados (contribuição para o estudo dos symbolos na arte)*, em 1929 (CÉSAR, 1929). Neste última, o autor baseia boa parte de suas argumentações nos trabalhos do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn, também importante para os surrealistas. Ver nota 12 do primeiro capítulo.

Essa listagem parece seguir os artistas analisados por Breton em *Le Surréalisme et la Peinture*. Talvez Aranha conhecesse a publicação. Mas o que nos interessa é a conclusão de sua nota: “A eles se junta o pintor Cícero Dias, que, com extraordinárias qualidades pintoricas [sic], exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente.” (Ibid.)

Ainda no mês da exposição, uma nota publicada por Godofredo Filho no jornal carioca *O Globo* também associaria os trabalho de Dias ao surrealismo:

[...]Ultimamente apareceu um outro vanguardista que ninguém conhecia e expôs no Rio. Corri à Policlínica para ver os quadros.
Um encantamento.
Tudo suprealismo puro.
A assistência não percebera a cousa. Mas gostou. Um velhote, ao meu lado sorria, feliz.
[...] Duas senhoras feias, achavam os quadros feios. Outros perguntavam: Que é isso? Por que não tem título?
E Cícero Dias: os grandes olhos negros brilhando de contentamento, me dizia baixinho:
- ‘Mas não entendem nada... não compreendem, seu Godofredo...’
E eu para ele:
- ‘Não explique, meu amigo. Por favor não explique...’
Outros visitantes achavam que os quadros eram bonitos somente porque sabiam que Graça Aranha se entusiasmara por eles [...] (GODOFREDO FILHO, jun. 1928)

Vê-se por esse depoimento o quanto o prestígio de Graça Aranha contribui não só para a realização da mostra. Na inauguração, o escritor marcaria presença: “o velho Graça não escondia seu contentamento. Recebeu cumprimentos como se ele próprio fosse o pintor.” (DIAS, 2011, p. 58). Em fotografia publicada na revista *Para Todos* registrando a inauguração, fica patente a importância que teve a mostra, enquanto evento de afirmação dos modernistas cariocas. Além de Graça Aranha, que ocupa o centro do grupo, pode-se identificar ainda: Murilo Mendes, Mary Houston Pedrosa, Ismael Nery, Antônio Bento e Álvaro Moreyra. Este, então um dos diretores de *Para Todos*, cederá ainda mais espaço na revista para a divulgação da obra de Dias, reproduzindo 5 de suas aquarelas no artigo “Cícero Dias, pintor da imaginação”, escrito por Aníbal Machado, um dos textos mais consistentes publicados sobre sua obra nesse período.³²

Na legenda da foto da inauguração, novamente o surrealismo aparece, dessa vez ao lado da alcunha “primitivista”:

³² O artigo de Machado será comentado mais adiante.

Terça-feira da outra semana, no saguão da Policlínica do Rio de Janeiro, quando Cícero Dias inaugurou a exposição dos seus desenhos. Reuniu-se ali uma chusma de gente boa. E toda a gente estava alegre. Um artista diferente tinha nascido. Primitivista ou supra-realista, o rótulo pouco importa. (PARA TODOS, 30 jun. 1928).

Mesmo não importando, o rótulo “supra-realista”, àquela altura já aventado na imprensa carioca, não deixa de ser mencionado. Quanto ao “primitivista”, pode ter sido sugerido por Murilo Mendes. O guache *Cena - violão, mulher e soldado* [Figura 45], de Dias, atualmente na coleção do Instituto de Estudos Brasileiros, traz a seguinte dedicatória do poeta mineiro: “Pro Mario de Andrade mando este dezenho [sic] deste grande primitivista brasileiro [sic] Cicero Dias - desconfiando que você gostará, etc. Com um abraço do Murillo Mendes. Rio - 1928.” Esse “primitivismo” das obras de Dias será comentado mais adiante.

No momento, é preciso destacar que o próprio pintor, ao que parece, não reconhecia sua aproximação com o surrealismo. Em seu livro de memórias, Dias aborda a questão, ainda comentando sua primeira exposição no Rio:

Uma comissão de professores da Associação Silva Jardim, de Niterói, veio nos saudar, e para espanto de todos, já nos falava de surrealismo. Sim, surrealismo. O Di nos trazendo da Europa a ‘Seção áurea’, Tarsila do Amaral o cubismo, Anita Malfatti o expressionismo. *Da Europa eu nada trazia* porque lá ainda não estivera. Mas os modernos necessitavam dos ismos. Eram classificados, catalogados, estampilhados nas testas. [grifo nosso] (DIAS, 2011, p. 58).

Se Cícero Dias não trazia nada da Europa, não poderia ter importado as ideias do surrealismo, como diz terem feito outros modernistas em relação a movimentos anteriores. No entanto, apesar de ainda não ter ido a Paris, no Rio de Janeiro Cícero Dias se aproximara de um grupo que tinha o surrealismo como pauta de debate, principalmente Ismael Nery e Murilo Mendes. Comentando a amizade com Nery, Murilo Mendes relembra:

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. (MENDES, 1996, p. 25).

De fato, é provável que Cícero Dias tenha travado contato com o surrealismo via Mendes e Nery. Ainda sobre a afinidade de suas obras com o movimento francês, o pintor diria em outro relato memorialista: “Só conheço o surrealismo pelas conversas de alguns

amigos... Por isso mesmo não sei se sou surrealista. *Sei apenas que sou de Pernambuco, terra de muita fantasia na arte popular.*” [grifo nosso] (FONTES, 1993, p. 27).

O grifo é nosso, pois com essa afirmação o artista introduz um elemento que torna a questão da presença surrealista em sua obra bastante complexa. Nas entrelinhas, é como se Dias insinuasse que, se fosse o caso de se apontar uma influência no aspecto surreal de seus trabalhos, esta deveria ser procurada antes em Pernambuco, “terra de muita fantasia na arte popular.” Esse enraizamento nacional de sua obra é ainda comentado quando o pintor relembra sua relação com Ismael Nery:

Eu cultivava com carinho esse lado brasileiro da minha pintura. Mas o Ismael vinha e teorizava: você só pode ser moderno fazendo pintura internacional. Ora, eu pensava justamente ao contrário: ao contrário de Ismael Nery, eu tentava ser moderno pintando coisas brasileiras... (Ibid., p. 47).

Mais uma vez, como ocorrera com a Antropofagia e as pesquisas de Benjamin Péret sobre as religiões africanas no Brasil, o diálogo entre surrealismo e Brasil aparece mediado pelas “coisas brasileiras”.

Precisamente o caráter nacional, ou, mais precisamente, o caráter pernambucano das aquarelas de Cícero Dias, será enfatizado pelo sociólogo Gilberto Freyre em seu texto³³ para o catálogo da segunda exposição que o pintor fará em sua cidade natal, Escada, em 1929, após uma mostra também na capital pernambucana. Analisá-lo pode ajudar a compreender a natureza desse “lado brasileiro” das obras de Dias no fim dos anos 1920.

Logo no início de seu texto, Freyre aborda um procedimento comum a muitos trabalhos do artista, o deslocamento e embaralhamento de objetos, animais e figuras humanas: “Cícero Dias desarruma as coisas, as pessoas e os animais da terra para juntar depois objetos que nunca ninguém viu juntos: às vezes os deste mundo com os do outro.” (BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S., 1972, p. 166) Deve-se notar aqui que o autor preocupa-se em dizer que o artista trabalha com elementos “da terra”. Isso ganha sentido na sequência da argumentação, quando é feito um arrolamento dos componentes regionais presentes nas aquarelas e desenhos:

Alteram-se as proporções e as relações mas muitas das coisas, das pessoas, das mulheres, dos animais que andam descasados pelos quadros de Cícero são nossos conhecidos velhos, gente de casa, pessoas da família, tias gordas, bacharéis de pince-nez, primas filhas de Maria, negras velhas, cabriolés de engenho, vacas de leite, carros de boi, censores de colégio, cabras cabriolas, mulas sem cabeça, luas de Boa viagem. (Ibid.)

³³ FREYRE, Gilberto. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu sur-nudisme. Republicado em BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S., 1972.

E mais adiante:

Cícero Dias é bem de Escada [...] É daqui na verdade, que Cícero tem arrancado inteiras ou pela metade casas grandes de engenho que vamos encontrar esparramadas pelas suas telas, árvores, igrejas, mulheres prenhes, moleques, vacas de leite, padres dizendo missa, moças morenas de tranças compridas dormindo em rede, meninos nus, caixões de defunto indo se enterrar, lapinhas indo se queimar, fandangos, catimbós, papagaios de papel, corupios, bumba-meu-boi - para recriar com realidades assim locais, tradicionais um outro mundo em que toda essa vida e todos esses elementos se sublimam, se universalizam em novas relações e proporções. (Ibid., p. 167).

Ainda que se leve em conta a limitação de espaço da nota “Pintura surrealista”, de Graça Aranha, comentada acima, não se pode deixar de observar como Freyre é mais atento a elementos concretos das obras. Enquanto Aranha fala em “poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente” para aproximar Dias do surrealismo, Freyre, que não tem esse objetivo, chama atenção para um elemento das aquarelas típico do surrealismo. Mais especificamente da colagem surrealista: a desarrumação das coisas, a alteração de suas relações convencionais, a aproximação de “objetos que nunca ninguém viu juntos”. Ressalve-se, porém, o que Breton destacava a respeito das colagens de Max Ernst: o choque entre elementos extraídos de realidades distantes na colagem surrealista seria regido pelo acaso, pela ausência de todo desejo preconcebido.

Se o fato de não serem tecnicamente colagens não parece suficiente para distanciar as aquarelas de Dias da colagem surrealista, uma vez que ambas compartilham o espírito de “desarrumação” das coisas, o mesmo não se dá com a questão do desejo preconcebido. Dias parece querer efetivamente estar conectado ao universo da vida de sua cidade natal, ainda que o faça de maneira bastante livre e distante de qualquer realismo/naturalismo. Vale notar que, segundo o pintor, essas aquarelas são feitas no Rio de Janeiro, portanto longe dos ambientes familiares da cidade natal e da adolescência no Recife. As imagens surgem, de certa forma, no mergulho na memória, faculdade que opera também na distorção e no embaralhamento das lembranças. Pode ser esse o sentido – talvez o único possível – da “poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente”, que Graça Aranha viu nessas obras.

Mas o olhar atento de Gilberto Freyre ainda percebeu nos trabalhos do pintor outro dado interessante que o conecta de maneira ainda mais profunda, para além dos motivos regionais, com a “terra” de onde vinha. É o “azul e encarnado”, que o autor destaca no título:

Das novas relações e proporções é que sai avivado pelo mais brasileiro dos azuis, pelo mais pernambucano dos encarnados, o lirismo profundo como em

nenhum pintor que eu conheço, de Cícero Santos Dias. Esse pintor não tem requintes de colorido nem luxos, mas quase que só azul e encarnado como os pintorezinhos pobres de barcaças e de ex-votos e de casas de porta e janela. (BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S., 1972, p. 167)

Com essa observação, Freyre ancora a obra de Cícero Dias na tradição visual da cultura popular pernambucana, das fachadas de casas às imagens votivas. De fato, ainda que dificilmente seja aplicável a todo o conjunto de trabalhos desse período, essa ideia não cai no vazio. Além das cores mencionadas, também o desenho remete a uma visualidade entre o popular e o infantil. Em certas obras, a síntese na representação da figura humana atinge extremos quase pictográficos, em que cabeças são indicadas apenas por uma circunferência contendo três pequenos círculos - olhos e boca. É o que se vê em *Cena – violão, mulher e soldado*, em cuja dedicatória Murilo Mendes se referiu a Dias como “primitivista brasileiro”.

Há momentos de maior refinamento, porém, em que a inspiração parece de fato vir das imagens votivas, como, por exemplo, *Amor Maria* [Figura 46]. O elemento principal dessa composição representa um grande braço sem corpo que, no ponto onde é seccionado, não exhibe qualquer indício de que seja feito de carne e osso, permitindo pensar antes num braço de madeira, semelhante aos que são oferecidos em *ex-votos* quando se trata de obtenção de graça para enfermidade nesse membro. Não apenas por ser um membro isolado do corpo, mas também pelo tipo de representação roliça, sintética, de pouca preocupação naturalista. Esse modo de figuração roliço do corpo humano, mesmo quando inteiro, é recorrente nas aquarelas desse período.

Outro dado comum nas figuras de Dias do período é o rosto alongado e achatado. Seu modelo pode ser não só a escultura popular religiosa, mas também de brinquedos, como em *Moça tocando harpa* [Figura 47]. Trabalhos como *O sono* [Figura 48] e a aquarela sem título representando uma mulher dormindo [Figura 49], apresentam esse tipo de representação da figura humana. São obras também carregadas de sensualidade e sutis alusões sexuais, porém sem pôr de lado certa atmosfera de ingenuidade e lirismo conferida muito pelo modo de representação das figuras. Em *Moça tocando harpa* essa conciliação entre sensualidade/alusões sexuais e lirismo/ingenuidade é bastante notável na dupla de figuras no canto inferior direito. O aspecto “de brinquedo” da mulher que levanta o chapéu do cavalheiro sentado na poltrona, assim como a infantilidade do ato de empinar papagaio praticado por ele, não impedem ou até mesmo convidam a que se imagine a natureza da relação íntima que podem ter essas duas figuras, senhor e “boneca”, ali, do lado de fora dos portões da residência familiar.

Essa espécie de dualidade está igualmente contida na predominância do azul e encarnado, simbolismo de céu e terra, lirismo e sensualidade, inteligentemente destacada por Gilberto Freyre:

[...] toda essa massa, todo esse mundo pernambucano, toda essa riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos que no íntimo se compreendem e fraternizam - casa grande e senzala, senhor e escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e sexta-feira da paixão, azul e encarnado - tudo isso, esses contrastes, têm de ser experimentados e compreendidos a Ignacio de Loyola - isto é, pelos sentidos, para se compreender e se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e sensualidade de Cícero Dias. (BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S., 1972, p. 168)

Nessa última frase, tem-se posição bem diferente, de novo, do que foi visto no texto de Graça Aranha, que falava do surrealismo em termos da realidade transcendente do sonho e da imaginação, alheia aos cinco sentidos, ao que depois associaria os trabalhos de Dias. Freire traz a obra de Dias para uma dimensão vivencial, que não prescinde dos sentidos, mas precisa deles na construção de seu lirismo sensual.

*

Outro texto importante sobre a primeira exposição de Cícero Dias no Rio de Janeiro deve ser discutido aqui, pois tocou em questões próximas ao surrealismo. Trata-se de “Cícero Dias, pintor da imaginação”, de Aníbal Machado.

À semelhança de Graça Aranha, Machado ressalta a importância da imaginação nas obras do artista. O próprio título de seu artigo já o evidencia. Porém, é interessante como o autor compreende a relação entre imaginação e pintura. Em certos aspectos, aproxima-se de algumas ideias de Breton que foram vistas no capítulo anterior, como quando, por exemplo, Machado fala do “mundo de coisas que ele [Cícero Dias] vê subjetivamente”. (MACHADO, 30 jun. 1928) Essa expressão retira do sentido da visão a objetividade que geralmente se lhe atribui. A visão carrega também elementos subjetivos. Perfeitamente afinada com o pensamento surrealista, essa compreensão fica patente quando, mais adiante, o autor sugere a necessidade que o artista teria de transpor:

[...] plasticamente o estado alucinatório de uma retina atrás da qual se esconde uma alma de criação maravilhada diante de tudo. É tal a admiração de Cícero pelas coisas e tão grande o espanto dele diante do seu próprio mundo interior, que esse ar de quem se assusta e admira se retrata no próprio rosto do pintor [...] (Ibid.).

Para Machado, Cícero Dias parte da realidade visível para criar “um mundo novo”: “Dos fragmentos do mundo que nós vemos e adotamos fez Cícero um mundo novo tantas

vezes mais divertido, poético do que o antigo, - o que é o oficial. Fê-lo com uma realidade mais real que a que se apresenta aos imbecis.” (Ibid.).

Essa visão “maravilhada diante de tudo”, percepção do maravilhoso no cotidiano, se aproxima da filosofia da imanência a que Breton associa a surrealidade, em texto sobre Arp discutido no capítulo anterior. Vale lembrar o trecho: “Tudo o que gosto, tudo o que penso e experimento, me inclina a uma filosofia particular da imanência a partir da qual a surrealidade estaria contida na realidade mesma, e não lhe seria nem superior nem exterior.” (BRETON, 2008, p. 404).

O problema da técnica, que como foi visto, representou inicialmente para os surrealistas um bloqueio à realização de suas propostas em pintura, também é abordado por Machado. Ele vê as opções do artista como afinadas ao suposto objetivo de “fixação” dos seus sonhos: “Para a fixação de seus sonhos precisava Cícero de uma técnica que acudisse de pronto no seu pensamento. Uma técnica instantânea. O artista se utiliza da aquarela, o lápis de cor, do Nankin e até da tinta de escrever.” Isso não implicaria, porém, uma recusa ao aperfeiçoamento ou domínio dessa técnica, de modo a anulá-la para que o automatismo psíquico se fixasse no papel sem a menor interferência do artista, como em certos momentos os surrealistas desejaram. Ao contrário, Machado exalta o domínio técnico de que dispõe o pintor, elogiando sua capacidade de usar liricamente uma gama restrita de cores.

Mais adiante, ressalta, assim como Freyre, a posição “não habitual e papel diversos dos que representam na vida” que assumem os seres e objetos nas obras do pintor, reiterando a importância do colorido na criação do que chama de “nova distribuição poética das coisas”. O autor entende isso como: “a verve do artista brincando com os sentimentos burgueses e acentuando o grotesco doméstico-social em que deu a luta secular, tão cheia de mútuas concessões entre a nossa libido e a hipocrisia pública.” (BRETON, 2008, p. 404).

Brincar com a moral burguesa, pelo embaralhamento e deslocamento das posições e funções convencionais de seres e objetos, é o que vinha fazendo também Max Ernst em suas colagens, sendo este mais um elemento que permitiria aproximá-las das obras de Dias, mesmo que não pela técnica.

*

Encerrando os comentários sobre os desenhos e aquarelas de Cícero Dias de fins da década de 1920 e sua repercussão no meio artístico nacional, não poderia ser deixada de lado a crônica escrita sobre o pintor por Mário de Andrade.

O crítico já conhecia sua obra e se correspondia com Dias pelo menos desde setembro de 1928, mas é apenas em julho do ano seguinte que dedicará um artigo ao pintor, por ocasião de sua presença em São Paulo: a crônica “Táxi: Cícero Dias”, publicada em 2 de julho. A primeira coisa que afirma é que a maior parte dos leitores que visse os trabalhos do artista o chamaria de maluco, constatando em seguida: “É... ainda vivemos convencidos de que são malucos todos os que escapolem do senso-comum...”. (ANDRADE, M., 1976, p. 135). O julgamento equivocado teria origem no aspecto incompreensível dos desenhos, “gritos sem nenhuma lógica fácil, dessas que a inteligência percebe de sopetão” saídos das “paisagens interiores mais profundas” do pintor. Mário então pergunta: “Mas será inteligente da nossa parte julgar por meio duma das nossas faculdades uma coisa que prescinde dessa faculdade?” (Ibid.). Abrindo mão da lógica racional, essas imagens demandariam outra atitude do espectador. E o argumento para defender essa demanda fundamenta-se no reconhecimento de que a ausência de lógica dos produtos do sonho ou do mundo interior faz parte da realidade psíquica e influencia a vida humana:

Pois, leitor, você também há-de reconhecer que tem sonhos. E sonhos amalucados. Você há-de reconhecer que às vezes brotam na sua cabeça ideias impossíveis, insuportáveis, vergonhosas até. Você há-de sentir nos momentos de cisma uns apelos profundos, umas angústias, umas doçuras que nem asa de anjo que roçasse por você. Bobagens?...São bobagens não, leitor! São coisas que hoje a psicologia reconhece como verdadeiras, como legítimas, como influenciando diretamente toda a complexidade duma vida. (ANDRADE, M., 1976, p. 135).

Perspicaz, Mário não desconecta as associações inconscientes dos sonhos e “momentos de cisma” da vida, da vida de todos, pois são coisas que “todos têm, embora uns percebam mais, outros menos. Os poetas percebem mais por causa da acuidade exacerbada.”

Personalidade de poeta, “acuidade exacerbada”, Cícero Dias:

[...] conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, seqüestros. Os desenhos dele formam por isso um ‘outro mundo’ comoventíssimo em que as representações atingem às vezes uma simplificação tão deslumbrante que perdem toda a caracterização sensível. (Ibid.).

Sem o dizer, mas certamente não sem o saber, Mário de Andrade situa os trabalhos de Cícero Dias num horizonte surrealista de reconhecimento que a vida e a realidade são mais do que a lógica racional e objetiva pode formular.

*

A partir dos dados discutidos acima, seria possível afirmar que, antes de sua divulgação mais consistente no Brasil por Benjamin Péret em 1929, já existia nos círculos de intelectuais ligados ao modernismo na década de 1920 não apenas conhecimento do movimento, mas também um debate sobre as possibilidades que o surrealismo poderia oferecer ao contexto nacional. As obras Tarsila do Amaral e Cícero Dias discutidas participaram desse debate, representando para alguns interlocutores uma possibilidade criativa que incorporava elementos surrealistas.

Foi visto também, nas obras desses artistas, como isso se dava sem deixar de lado elementos nacionais, caros ao debate mais amplo sobre o papel que as artes poderiam ter no processo de renovação da cultura e mentalidade nacionais que o modernismo procurava encampar. Dentro, portanto, dos três princípios fundamentais com que Mário de Andrade define o primeiro momento do movimento modernista: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE, M., 1968, p. 242).

Houve, porém, nesses mesmos anos, outro artista que procurou um diálogo com o surrealismo em sua obra, porém, sem qualquer preocupação em fazer dela uma afirmação de elementos nacionais, sejam eles míticos ou populares. Trata-se de Ismael Nery, que pela singularidade de suas obras, principalmente de seus desenhos, será discutido separadamente.

3. ‘UM BOCADO DE LOUCURA, DE DESGRAÇA E MUITO DE SAGRADO’. O SURREALISMO DE ISMAEL NERY

Pintor, desenhista e dançarino talentoso, poeta, filósofo, dandy, remador do Clube de Regatas Flamengo, figura de inteligência, elegância e eloquência notáveis... Essas são algumas das qualidades atribuídas a Ismael Nery pelos que com ele conviveram durante a década de 1920. Aliadas a uma biografia marcada pela morte precoce do pai e do irmão mais novo, a loucura religiosa da mãe, constantes brigas familiares e duas doenças respiratórias que resultariam em sua morte aos 33 anos, em abril de 1934, vê-se desde logo o quanto a construção póstuma de sua história reveste-se de elementos típicos do mito do “artista maldito”.

Se todos os que conviveram e deixaram algum depoimento sobre Ismael Nery, se preocuparam em ressaltar os elementos dramáticos de sua vida e em não esconder sua admiração pela figura do artista, também os textos publicados durante e depois da redescoberta de sua obra pelo mercado de arte moderna brasileiro, na década de 1960, não deixam de se referir à sua singularidade, sua vida agitada, marcada por contrastes e insubmissão às convenções artísticas e sociais, resultando no desenvolvimento de uma obra artística excepcional no contexto do modernismo brasileiro.

A proposta deste capítulo, que é avaliar as proximidades da obra de Nery com o surrealismo, justamente por deslocar essa discussão para fora do contexto mais geral do modernismo, no qual estavam inseridos os artistas vistos no capítulo anterior, corre o risco de mais uma vez reforçar o mito do “artista maldito” construído em torno de Ismael Nery. Porém, esse deslocamento da discussão tem outras razões de ser.

No capítulo anterior, foi visto como certos aspectos surrealistas apontados em obras de Tarsila do Amaral e Cícero Dias se inseriam ou se integravam em um debate cultural que fervilhava à época, no qual estava na ordem do dia a representação da terra e do homem brasileiros, de seus traços psicológicos supostamente predominantes e de sua relação com a natureza luxuriante do país. Um debate que já se articulava na arte brasileira antes mesmo do aparecimento do modernismo. A eclosão do movimento modernista e o direito à liberdade de pesquisa estética que defendia parecem ter criado um espaço de confluência, através do qual elementos surrealistas puderam penetrar nesse debate. Confluência que não deixou de ser

conflituosa, como se pôde observar na discussão entre Mário de Andrade e Prudente de Moraes Neto.

Ora, Ismael Nery, se chegou a tentar um diálogo com esse debate cultural nacional, foi de maneira muito dispersa, fragmentada, circunstancial. Alguns quadros e aquarelas em que aparece o negro, o mulato, ou então elementos típicos da paisagem carioca [Figura 50], do carnaval carioca. Todos figuras ou temas populares que, no modernismo brasileiro, mais de uma vez foram alçados à condição de símbolos do povo e do país, notadamente na obra do pintor Emiliano Di Cavalcanti.

Se os trabalhos de Nery que dialogam com essa iconografia brasileira guardam algumas semelhanças com obras de Di Cavalcanti, que certamente foi uma referência de artista moderno brasileiro para o artista, isso não lhes retira o caráter circunstancial, uma vez que incomparavelmente mais numerosas são as obras em que Nery: a) se auto-retrata; b) procura soluções plásticas para a representação de um ser humano essencial, desprovido de atributos que qualifiquem uma identidade regional, nacional e em alguns casos sexual c) aborda o tema do casal amoroso, muitas vezes também se auto-representando ao lado de sua esposa, Adalgisa Nery; d) deixa de lado uma atitude mais transcendente em relação ao ser humano, fazendo da representação do corpo fragmentado, desestruturado, rasgado, sem solução de unidade, tema central de seus desenhos.

Na perseguição constante *desses* problemas, e não daqueles que poderiam aproximá-lo do debate cultural modernista, é que Nery parece ter encontrado no surrealismo certas aberturas criativas com as quais procurou dialogar. E somente por isso seus trabalhos são tratados aqui separadamente.

*

Tal diferença de interesses não parece, entretanto, ter sido suficiente para que Ismael Nery fosse marginalizado no âmbito dos artistas interessados em arte moderna no Brasil da década de 1920 e início de 1930, como faz crer, por exemplo, o livro de Antônio Bento sobre o artista¹. Analisando com atenção sua trajetória e os depoimentos sobre ela, percebe-se que o artista parece ter ocupado posição importante na afirmação da arte moderna no Rio de Janeiro nesse período. Alguns dados²:

¹ Cf. Capítulo I. Pintor Maldito. In: BENTO, 1973.

² Dados baseados na cronologia preparada para o livro *Ismael Nery*. Cf. MATTAR, 2004, pp. 306-318.

a) a primeira exposição de Ismael Nery no Rio de Janeiro ocorre em junho de 1929, no saguão do Palace Hotel³, poucos meses antes e no mesmo espaço onde Tarsila do Amaral exibirá seus trabalhos, também pela primeira vez no Brasil;

b) sua exposição foi noticiada como um evento relevante para a arte moderna brasileira⁴;

c) antes mesmo da mostra no Palace Hotel, o artista teve seus trabalhos discutidos em artigos de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, recebendo comentários positivos⁵;

d) em 1930, realiza uma segunda exposição no Rio de Janeiro, exibindo cem desenhos no estúdio fotográfico *Studio Nicolas*. Nesse mesmo ano, participa, ao lado de Cícero Dias, Di Cavalcanti, Guignard, Tarsila do Amaral, entre outros, da mostra “The First Representative Collection of Paintings by Brazilian Artists”, organizada pelo governo brasileiro no Nicholas Roerich Museum, em Nova York.

e) Nery participou do chamado “Salão Revolucionário” de 1931⁶, organizado pela Escola Nacional de Belas Arte, no breve período em que a instituição teve como diretor o arquiteto Lúcio Costa;

³ No catálogo consta apenas a lista dos 31 quadros expostos, além da informação de que aquarelas e desenhos também integraram a mostra.

⁴ Pouco depois do encerramento da mostra, a revista *Para Todos* publica uma nota mencionando Ismael Nery como o segundo pintor moderno a apresentar sua obra ao grande público no Brasil, tendo sido precedido por Cícero Dias. Ao lado e abaixo da nota, são publicados respectivamente o poema “Saudação a Ismael Nery”, de Murilo Mendes, e uma fotografia na qual o artista aparece diante de suas obras, ao lado do pintor argentino Emilio Pettoruti. Cf. MENDES, 22 jun. 1929. *Para Todos* era uma revista semanal de variedades, que trazia matérias principalmente sobre cinema e a vida social carioca. Em circulação desde 1919, a revista dirigida pelo poeta e escritor Álvaro Moreyra - cujos salões Ismael Nery frequentava e a quem o artista teria presenteado com um dos quadros da exposição - era favorável à renovação artística modernista. Além de *Para Todos*, a revista *Movimento Brasileiro*, editada também no Rio de Janeiro, sob direção de Renato Almeida, e igualmente favorável ao modernismo, publica, na seção “Repertório”, resenha elogiosa à exposição. O autor da nota divide a pintura de Nery em duas feições: a primeira derivando diretamente do cubismo e a segunda tendendo para o “superrealismo”. Em sua opinião, o artista deveria evitar seguir por essa última trilha: “A segunda feição, quando começa a tender para o superrealismo, nos pareceu um tanto difusa e, ao menos por enquanto, não tem o mérito da primeira, embora com alguns quadros muito interessantes. O pintor ainda procura integralizar a sua personalidade, embora já lhe sobrem apreciáveis qualidades. Nesse esforço, ele deve evitar o virtuosismo e as inúteis complicações do cerebralismo europeu, no rebuscado muitas vezes artificial de estranhos psiquismos, como se dá com a tentativa superrealista, que encaixa na arte a investigação de Freud pelo inconsciente, esquecendo que a arte é sempre uma generalização. Prefira o pintor brasileiro, que já se afirma de modo inconfundível, livrar-se de todos os apegos que lhe embargam a originalidade, e ser dono da sua arte.” Cf. EXPOSIÇÃO..., jun. 1929. Apesar da compreensão negativa e limitada do surrealismo, interessa observar a constatação de que Nery “já se afirma de modo inconfundível”.

⁵ BANDEIRA, Manuel, “Ismael Nery”, *Para Todos*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1928 (Republicado em BANDEIRA, 2008, p. 326) e ANDRADE, Mário de. “Ismael Nery”, *Diário Nacional*, São Paulo, 10 abr. 1928 (Republicado em BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S., 1972, p. 174-175). O poeta de *Libertinagem* ainda faria menções a Ismael Nery em “O Brasil que insiste em pintar”, *A Província*, Recife, 13 de setembro de 1928, e “O mito Picasso”, *Diário Nacional*, São Paulo, 26 de julho de 1930, ambos republicados também em BANDEIRA, 2008, respectivamente p. 132-135 e 360-363.

f) Em 1933 participa ainda do 3º Salão da Pró-Arte, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, trabalhos seus são exibidos na 2ª Exposição de Arte Moderna, organizada pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), em São Paulo, no mês de novembro, com obras que integravam o 3º Salão da Pró-Arte.⁷

Além disso, o artista manteve amizade com figuras importantes do modernismo carioca – Murilo Mendes, Jorge de Lima, Guignard, Antonio Bento, Álvaro Moreyra, Mário Pedrosa, Portinari –, a maior parte frequentadores de sua casa, onde compareciam para ouvi-lo dissertar sobre temas diversos, sinal no mínimo do interesse e respeito de que gozava.

Durante os anos de 1934 e 1935, após a morte do artista, diversos artigos são publicados sobre sua obra⁸. No final de 1935, o poeta mineiro Murilo Mendes, amigo mais próximo do artista, organiza uma mostra retrospectiva no edifício da Pró-Arte no Rio de Janeiro. E é a partir daí que o nome de Ismael Nery permanecerá oculto nos debates artísticos nacionais, voltando a ser lembrado apenas na série de artigos “Recordações de Ismael Nery”, escrita por Murilo Mendes e publicada entre julho de 1948 e janeiro de 1949 em *O Estado de S. Paulo* e *Letras e Artes*.

A partir desses dados, que atestam não só a participação, mas o reconhecimento da importância do artista no circuito modernista Rio-São Paulo, é possível pensar que se a obra de Nery foi relegada ao esquecimento ou posta “às margens do modernismo” durante pelo menos três décadas depois de sua morte, foi antes pela historiografia do movimento construída em parte pelos próprios modernistas e ratificada pelas primeiras gerações posteriores. Os critérios que levaram a esse obscurecimento não apenas da obra de Nery, mas também de outras figuras importantes desse período⁹ é tema cuja discussão, ainda que da maior importância, não poderá ser empreendida aqui.

O que interessa destacar é que se os problemas que ocupavam Ismael Nery em sua criação artística eram diferentes dos que mobilizavam os intelectuais envolvidos naquele

⁶ Nery participa com sete obras: *Abstração do tempo*; *Cabeça de anjo*; *Nós*; *Homem e mulher*; *Homem, madona e cubo*; *Formação* e *Dois irmãos*. Cf. BURLAMAQUI, 1984, p.35.

⁷ Cf. II. Órgãos associativos e manifestações artísticas. In: ZANINI, 1991, p. 31-39.

⁸ Entre eles podem ser mencionados: LIMA, Jorge de, “Instantâneo de Ismael Nery”, *Lanterna Verde*. Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, n. 1, Rio de Janeiro, maio de 1934, pp. 71-73, e “A mística e a poesia”, *A Ordem*, ano XV, n. 67, Rio de Janeiro, setembro de 1935, pp. 216-236; BARRETO FILHO, “Um desenho de Ismael Nery”, *Festa*. Revista de Arte e Pensamento, 2ª fase, ano 1, n. 6, Rio de Janeiro, janeiro de 1935, pp. 5-6 e 16; MENDES, Murilo, “Notas e comentários”, *A Ordem*, ano XV, n. 61, Rio de Janeiro, março de 1935, pp. 187-195, e “Comentários aos poemas de Ismael Nery”, *A Ordem*, ano XV, n. 62, Rio de Janeiro, abril de 1935, pp. 315-317; MACHADO, Aníbal M., “A morte de Ismael Nery”, *Boletim de Ariel*, ano II, n. 8, Rio de Janeiro, maio de 1934, p. 205.

⁹ Casos de Flávio de Carvalho, Oswald Goeldi, Alberto da Veiga Guignard, entre outros. Para uma apreciação do problema Cf. *Às margens do modernismo*. In: CHIARELLI. 2002, p. 47-59.

debate cultural modernista, isso não significa que o artista tenha sido um “isolado”, um “maldito”. Na verdade, além da inserção mencionada acima, a obra de Ismael Nery mostra também afinidades com determinados aspectos por um lado do pensamento católico que se desenvolvia especialmente no Rio de Janeiro, nos anos 1920 e 1930, e por outro de um modernismo de caráter dito “espiritualista”, característico do grupo de escritores e poetas reunidos em torno da revista *Festa* e radicado também na então capital federal. Perceber essa diversidade de manifestações do modernismo no Brasil, para além das sistematizações e projetos empreendidos seja por Mário ou Oswald de Andrade, parece ser o caminho mais adequado para uma apreciação crítica da trajetória de alguns dos artistas cuja poética tomou um rumo mais singular, individual e com isso acabou posta à margem pela historiografia.

Nesse sentido, antes de discutir os trabalhos de Nery em que se percebe um diálogo mais forte com o surrealismo, pode ser interessante traçar um perfil das afinidades que parte de sua obra mantém com os grupos mencionados acima.

*

Desde o início da década de 1920, é possível afirmar que houve no Brasil um processo de renovação do pensamento e da ação católica. Segundo a periodização proposta por D. Odilão Mourão, a chegada de D. Sebastião Leme ao Rio de Janeiro, em 1921, inauguraria um segundo período na história das ideias católicas no Brasil, qualificado como “período de aprofundamento doutrinário e de repercussão do pensamento católico na sociedade”¹⁰ (MOURÃO, 1978, p. 17). Característica desse momento seria uma maior proximidade entre igreja e Estado, além de um “aprofundamento do pensar religioso e da informação de nossa legislação pelos princípios da doutrina social católica.” (Ibid., p. 83). Interessa aqui o segundo ponto, pois é a partir dele que surgirão centros de estudos teológicos e filosóficos, que serão fundadas revistas, jornais, editoras e livrarias católicas. É nesse período também que começa a surgir a figura social do “intelectual católico”.

Em um artigo onde procura reconstituir alguns elementos importantes na configuração desse novo personagem social, o sociólogo Fernando Antonio Pinheiro Filho estabelece uma relação que interessa diretamente aqui, ao afirmar que seria possível notar proximidades entre o ideário que marcou os principais órgãos de difusão do pensamento católico no Brasil nas décadas de 1920 e 1930 – Centro Dom Vital e revista *A ordem* – e a criação poética e artística de três autores cuja trajetória se desenvolve com autonomia em relação a essas instituições.

¹⁰ Para o autor, primeiro período seria de “definição doutrinária e reação polêmica” e começaria no século XIX, sendo marcado pelas reações aos ataques do pensamento positivista predominante entre os intelectuais com a implantação da República.

Para Pinheiro Filho, a categoria social “grupo”, enquanto “conjunto de indivíduos dotados de carisma coletivo que permite reconhecimento recíproco, e que atua programaticamente a partir de um conjunto de crenças e valores que se firmam como consenso” (PINHEIRO FILHO, jun. 2007, p. 33), é válida para compreender a relação mantida por essas duas “frações” de intelectuais católicos, que o autor divide entre os “profetas” e os “estetas” da ordem. Entre os primeiros estão Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima, cuja atuação junto ao Centro Dom Vital e à revista *A Ordem*, será “mais marcadamente política, em que a religião desponta como base da organização social desejada sob a divisa da ordem”; a segunda fração, composta pelos poetas Jorge de Lima e Murilo Mendes, e por Ismael Nery, fará “do catolicismo tema e forma artístico-literária, logrando assim um apoio para o posicionamento no campo artístico”. A caracterização dessas figuras nesse contexto do pensamento católico nacional será acompanhada a seguir, para na seqüência serem discutidas algumas obras de Ismael Nery que dialogam com questões relevantes para esse pensamento.

*

Figura de liderança na militância e renovação católica desse período, Jackson de Figueiredo, convertido ao catolicismo em 1916, é o principal responsável pela reunião do grupo de intelectuais católicos que funda, em 1921, a revista *A Ordem*. Criada com o intuito de “ter um lugar entre as publicações mais radicadas à doutrina da Igreja Católica Apostólica Romana” (MOURÃO, 1978, p. 119), a revista logo passaria a principal órgão de difusão das atividades e do pensamento desenvolvidos pelos membros do Centro Dom Vital, instituição cultural fundada no ano seguinte por esse mesmo grupo, sob liderança de Jackson de Figueiredo, com a finalidade de promover a recatolização da intelectualidade brasileira, que estaria marcada naquele momento pelo pensamento positivista da chamada “Escola do Recife”. Até 1928, tanto *A Ordem* como o Centro Dom Vital serão dirigidos por Jackson de Figueiredo, que nesse período imprimirá à publicação um cunho marcadamente político, empenhando-se num combate ao liberalismo e ao comunismo, considerados não apenas “inimigos” da Igreja, mas ameaças ao equilíbrio social e político da sociedade. Segundo Celia Groppo:

Para Jackson, a onda revolucionária que se abatia sobre o mundo e que também atingia o Brasil, era um problema de caráter moral, proveniente do afrouxamento da autoridade e da tradição, promovido pela expansão do Liberalismo. Dessa perspectiva, fatores econômicos, sociais ou políticos não encontram relevância, sendo a única saída para a solução de todas as crises uma reação espiritual que principiava com a regeneração moral das elites e cujo principal intento era a sacralização da ordem, da autoridade e, conseqüentemente, da nação. (GROPPO, 2007, p. 29).

Esse posicionamento político tem raízes no sistema de pensamento construído por Jackson de Figueiredo em seus estudos sobre a filosofia de Farias Brito, assim como em *Pascal e a inquietação moderna*, livro que, de acordo com Pinheiro Filho, “dá o fundamento teológico de toda sua doutrina.” (PINHEIRO FILHO, jun. 2007, p. 37) Segundo este autor, a trajetória do pensamento de Jackson de Figueiredo inicia-se marcada pela:

[...] crítica ao racionalismo inspirada em Bergson, abrindo espaço para a intuição e o domínio da vida interior, como antídoto às ideias da geração de 1870, imediatamente associada a Tobias Barreto, Sylvio Romero e a ‘Escola do Recife’, que teriam degenerado em agnosticismo e ceticismo. (Ibid.).

Acompanhando a reação na direção de uma posição mais espiritualista frente ao mundo, presente já na poesia simbolista brasileira da virada do século, Figueiredo encontra na filosofia de Farias Brito um “guia a uma aventura intelectual em direção à Verdade e ao Ser”, em que:

[...] as noções fragmentadas da razão não podem dar acesso ao ser (que é unidade, absoluto); apenas a experiência da dor repõe na interioridade da consciência a totalidade inalcançável ao conceito, de modo que o conhecimento começa com a dor e só então faz uso das operações da inteligência, e a verdade autêntica deve ter forma racional, mas nasce do contato íntimo com o ser por meio do sofrimento. (Ibid.).

Essa concepção de conhecimento, que só alcança a verdade pela dor e pelo sofrimento, encontrará na religião católica sua matriz: o Cristo, cujo Calvário, “converte-se assim em espelho da vida humana que se valoriza enquanto busca a verdade, enquanto é vida da razão.” Outro elemento da teologia cristã ainda desempenhará papel fundamental no pensamento de Figueiredo - o dogma da queda. A separação entre Deus e homem é o que dará origem à ideia de ordem, estabelecida como hierarquia verticalizada entre Deus, o suficiente, e o homem, livre, porém dependente. A relação entre Igreja e sociedade é então compreendida como a transposição para a história da ordem metafísica de Deus, da qual o homem participava antes da queda. Nas palavras de Pinheiro Filho, “a estrutura da Igreja é reflexo terreno da ordem celeste e o equilíbrio hierárquico entre essa instituição e o restante da sociedade é o modo de organização da vida que corresponde ao ser verdadeiro do homem e das coisas (das coisas sociais, inclusive).” (Ibid., p. 38).

A vivência interior do calvário do Cristo, como momento de sofrimento necessário à busca da verdade e expressão do desejo de reconciliação com Deus, o desejo da ordem terrena, enquanto reflexo da “ordem celeste” serão os princípios que nortearão a atuação da revista *A Ordem* e do Centro Dom Vital. Se por um lado, essa atuação consistirá no combate

contra tudo o que ameaçasse esses princípios, por outro lado, terá como objetivo a organização de uma “elite espiritual” condutora da vida nacional, por meio de ações políticas visando “aproximar a organização real da sociedade da ordem perdida, de que só se encontra um equivalente histórico numa visão idealizada da tradição brasileira que dá toda a ênfase ao papel da religião católica como constitutiva da unidade nacional.” (PINHEIRO FILHO, jun. 2007, p. 38).

A partir de 1928, com a morte de Figueiredo, o crítico literário e jornalista Alceu Amoroso Lima assumirá a presidência do Centro e a direção da revista. Embora não abandone esses princípios norteadores, Amoroso Lima imprimirá uma atuação menos combativa, ampliando o espaço, tanto do Centro como da revista, para debates filosóficos, teológicos e culturais. Exemplos disso são os números de junho de 1929, que comemora o centenário de nascimento de José de Alencar com a publicação de textos inéditos, além de ensaios críticos sobre a obra do romancista brasileiro; e o de setembro de 1929, inteiramente dedicado à filosofia tomista e à discussão de sua atualidade para o pensamento católico, apresentando ensaios de autores nacionais (Leonel Franca, Luiz Delgado, Nelson Romero) e estrangeiros (Jacques Maritain e o belga radicado no Brasil, Leonardo van Acker), além da publicação de trechos traduzidos da *Summa Theologica*, principal texto de São Tomás de Aquino. Isso mostra o esforço da revista em afinar-se com o pensamento católico da época, marcado pelo neo-tomismo e pela orientação oficial da Igreja, que assumira como sua a filosofia do Doutor Comum¹¹ da Igreja. A presença do ensaio “O Doutor Commum”, de Jacques Maritain, já denota inclusive a penetração no meio intelectual católico brasileiro do pensamento desse autor, cuja influência se ampliaria fortemente no decorrer das décadas seguintes.

Ao lado dessas iniciativas, também são promovidos pelo Centro cursos e conferências, além da ampliação dos colaboradores da revista, entre os quais se destacam os poetas Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Tasso da Silveira, Carlos Drummond de Andrade. A *Ordem* ganha ainda seções de crônica literária, científica, política.

Essa maior abertura da revista para manifestações e debates artístico-culturais é o que permitiu a publicação póstuma em suas páginas da quase totalidade dos poemas e textos de Ismael Nery, com isso configurando o único documento que registra os escritos do artista.¹² Reunidos e comentados por Murilo Mendes, esses textos não figuram ali arbitrariamente. O

¹¹ Título oficial conferido pela Igreja a Santo Tomás de Aquino.

¹² Os poemas e textos foram publicados nos números 60 e 61, datados respectivamente de fevereiro e março de 1935.

espaço lhes foi aberto certamente por uma afinidade entre seu conteúdo e as propostas da publicação.

Convém, portanto, a avaliação do modo como Pinheiro Filho concebe a aproximação entre os “profetas” e os “estetas” da ordem, no intuito de averiguarmos as afinidades possíveis do pensamento de Nery com o ideário de *A Ordem*.

Da “tríade” de “estetas” – composta por Ismael Nery, Murilo Mendes e Jorge de Lima –, apenas os dois últimos colaboram diretamente com *A ordem*. No entanto, Pinheiro Filho chama atenção para o fato de que a conversão de ambos ao catolicismo, principalmente a de Murilo Mendes, está bastante ligada ao contato que tiveram com Nery e com sua filosofia, o essencialismo. Para o autor, a figura do artista:

[...] desponta como um análogo da liderança exercida por Jackson (e depois por [Alceu Amoroso] Lima), ocupando na tríade o lugar estrutural do profeta, até mesmo no sentido literal do tempo, mas com diferenças importantes em relação a esses líderes, sobretudo no sentido que imprime à experiência religiosa e suas conseqüências políticas. (PINHEIRO FILHO, jun. 2007, p. 43).

É a partir do livro de poemas *Tempo e Eternidade*, dedicado por Jorge de Lima e Murilo Mendes ao recém-falecido Ismael Nery, que o autor procura avaliar a influência das ideias deste na criação poética daqueles. E um dos aspectos destacados é a concepção do Cristo defendida pelo artista. Pinheiro Filho cita o seguinte trecho das *Recordações de Ismael Nery*, bastante elucidativo a respeito dessa concepção:

Ismael recolocou em nosso espírito a ideia de Deus, ou melhor, instaurou-a em bases artísticas, afetivas ou filosóficas, principalmente através da Encarnação do Cristo prolongada na Igreja e nos homens, na vida de cada dia. Ao mesmo tempo que a ideia de Deus encarnado começou a circular com familiaridade nessa vida cotidiana, impunha-se a todos a compreensão das raízes extratemporais do conceito. Ismael passava horas e horas retirando Deus de sua condição de marginal, em que o haviam posto a intolerância científica e a preocupação didática ao mesmo tempo que indicava a origem eterna onde ele se movia na sua liberdade. De fato, a Encarnação de Cristo é a irrupção da eternidade no tempo. E o Cristo nos aparecia restituído à sua verdadeira estatura como no-la revela o novo Testamento; era uma vassourada poderosa na concepção do Cristo pelo século XIX, o “meigo nazareno” ou o filantropo, o reformista social, o moralista. Surgia-nos o Cristo como companheiro cotidiano do homem, seu guia no tempo e na eternidade [...] Surgia-nos o Cristo como o artista máximo, o criador de todo um estilo de vida. (MENDES, 1996, p. 43).

Em outro trecho, Murilo Mendes menciona outro aspecto da ideia de Cristo propagada por Nery, que o concebia também “como filósofo e modelo supremo dos poetas e artistas.” (Ibid., p. 27). Essa atitude pode ser percebida no poema “Eu”, em que na segunda estrofe lêem-se os versos: “Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo / Encarregado dos sentidos do

universo.”¹³ (MATTAR, 2000, p. 6). É precisamente essa ideia do Cristo como “modelo supremo dos poetas e artistas”, que permite ao artista identificar-se como seu sucessor e se auto-representar numa de suas pinturas como o próprio Cristo [Figura 51].

Outro elemento do pensamento de Ismael Nery que teria influenciado a poesia de seus dois amigos seria a “abstração do espaço e do tempo”, pedra de toque da filosofia essencialista. O principal documento de que se dispõe para se compreender esse método é o artigo “Abstração do espaço e do tempo”, escrito por Jorge Burlamaqui com a aprovação de Nery e publicado em *A Ordem*.¹⁴

De maneira geral, o método da abstração do espaço e do tempo pode ser compreendido como uma tentativa de vencer as limitações do homem. Segundo Burlamaqui, isolado diante de um determinado fato, um homem só pode obter uma verdade relativa a respeito dele, variando de acordo com suas capacidades naturais psicológicas e morais. Sendo impossível para o homem alcançar o que seria a verdade absoluta desse fato, ele precisa tomar consciência das condições acidentais, portanto evitáveis, que o distanciam dessa verdade, visando atingir a máxima verdade relativa possível. A tarefa do essencialismo seria então justamente “organizar um método que auxilie o homem a eliminar o supérfluo do seu essencial, e o supérfluo do essencial dos fatos observados.” (MATTAR, 2000, p. 84).

Assim, o essencialismo é caracterizado também como um método de auto-compreensão e auto-determinação, que reconhece o homem como produto de um passado:

[...] que só poderá modificar o exterior com os métodos adquiridos de experiências passadas: entendendo-se as certezas intelectuais e morais, incorporadas no consciente e no inconsciente, pela sua própria lógica e pela dos outros com a qual tiver concordado, e por isso mesmo também suas. (Ibid.)

Entra em cena então a noção de “posição justa”, que é o que o homem deve buscar tanto em relação a si mesmo quanto ao fenômeno exterior que procura julgar, seja no plano físico ou moral. Tal posição só pode ser obtida pela abstração do excesso ou falta de distância espacial em relação a determinado fenômeno, assim como por uma compreensão desse fenômeno em todo o seu passado e da previsão de seu estado futuro, portanto abstraindo-se a condição em que se apresenta no instante específico presente. A abstração do tempo é necessária “pelo fato de a vida ser dinâmica, isto é, existir o movimento e a evolução.” (Ibid., p. 86).

¹³ NERY, Ismael. “EU”, republicado em MATTAR, 2000, p. 6.

¹⁴ O texto é publicado junto às “Notas e comentários”, de Murilo Mendes, em *A Ordem*, ano XV, n. 61, Rio de Janeiro, março de 1935. Nas próximas referências será utilizada a versão republicada em *Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito*.

A abstração do tempo e do espaço é apresentada por Burlamaqui sempre como modelo de juízo intelectual e moral, visando à auto-determinação do indivíduo em sua conduta moral, sua capacidade em distinguir o que é essencial para sua conservação daquilo que é acidental, mero impulso de realização de um prazer físico, instintivo. O erro moral do indivíduo estaria justamente em considerar esse prazer instintivo como algo imperativo. Erro moral que é também erro intelectual, na medida em que o indivíduo não apreende a situação em toda sua extensão e desdobramentos espaciais e temporais, não logrando por isso distinguir se o prazer que se apresenta num momento restrito como imperativo é de fato essencial para sua vida. Eis o exemplo utilizado para ilustrar o raciocínio:

Assim, as visões de irresistível de uma mulher ou diante de uma fortuna a roubar, são produtos de julgamento de um espaço restrito, porque só o bem indispensável para a vida é irresistível, pois aí o instinto de conservação o exigirá. Acontece, porém, que todo homem sabe que o valor de uma mulher ou do prazer de uma fortuna varia no espaço e no tempo. Portanto, o homem, diante de uma atração, precisa distinguir se está diante de uma necessidade essencial da vida ou dispensável. (MATTAR, 2000, p. 86).

Por essa forma pode ser caracterizado o método de abstração do espaço e do tempo. Não cabe aqui avaliar o mérito filosófico dessa elaboração. O interesse é identificar por onde ela se aproxima do pensamento desenvolvido pelo grupo de intelectuais católicos reunidos em torno do Centro Dom Vital. Pinheiro Filho oferece a seguinte possibilidade:

Mas a aproximação entre os intelectuais mais diretamente ligados ao Centro Dom Vital e a fração de artistas católicos que pode assumir tal epíteto graças às condições propiciadas por aqueles não se baseia na adesão ideológica, mas numa coincidência parcial de ponto de vista que dependeu da possibilidade de transformar em problema propriamente literário a concepção de política e de sociedade ventilada pelo Centro. A ideia de ordem, com o que tem de fixo e com seu apelo à perfeição, quando temporalizada, redundava na noção de eternidade. De outro lado, a fuga do tempo, o abandono da contingência em prol da essência, o desvio da multiplicidade empírica em direção à unidade profunda de tudo, importados da doutrina de Nery, tornam-se as referências fundamentais da poética católica de Murilo Mendes e Jorge de Lima. (PINHEIRO FILHO, jun. 2007, p. 44).

De fato, uma leitura dos poemas de *Tempo e Eternidade* torna clara a influência do pensamento de Nery em seus colegas. Dois aspectos dessa influência podem ser notados tanto no dístico que figura em epígrafe – “Restauremos a Poesia em Cristo” –, quanto na dedicatória – “A Ismael Nery na eternidade”. A ideia do Cristo como guia que conduz à eternidade é elemento marcante em poemas como “Uma coisa vos digo”, de Jorge Lima:

“Cristo, essa luta pela Bem-Amada,
essas fugas tremendas,

essas sedes de poesia,
essas viagens pela eternidade,
essas descidas de montanha abaixo,
são a via sinuosa para Vós.
Adoremos o Senhor - o Semeador, adoremo-lo.
Adoremos o Senhor dono do Tempo, adoremos.
Uma só cousa é que digo: Cristo é o primeiro dia.
Cristo é além do ultimo dia.
Cristo conservou o meu espírito.
Cristo renovará o meu espírito depois do ultimo dia.
[...]” (LIMA, J.; MENDES, M., 1935, p. 61)

Em “Calendário do Poeta”, Murilo Mendes apresenta o Cristo como sol e poeta que ilumina as almas criadas para a eternidade:

O Amigo e a Musa
Sucedem-se alternativamente no meu espírito
Assim como o dia e a noite para outros
E, sobre os três, o sol que não se deita,
O sol de Jesus Cristo, meu Poeta e meu Deus,
Ilumina sem perspectiva
Nossas almas creadas para a eternidade (Ibid., p. 115).

Cristo como senhor do tempo, guia para a eternidade, poeta encarregado pelos sentidos do universo. Tais seriam os elementos que, na hipótese de Pinheiro Filho, permitiriam pensar numa “incorporação transfigurada”, por parte do campo artístico-literário, da ordem defendida por Jackson de Figueiredo e o grupo ligado a sua revista. Se não é o caso aqui de discutirmos a validade dessa hipótese, há indícios para, a partir dela, sugerirmos que o pensamento de Ismael Nery, ao menos no que tange à religião, tinha suas ligações e proximidades com outros grupos intelectuais. No caso, o grupo interessado na renovação do pensamento e da ação católica desenvolvidos no Brasil.

Se isso já poderia ser considerado suficiente para desfazer parte da imagem de “maldito” que se criou em torno do artista, há ainda outro grupo de intelectuais, este sim diretamente ligado ao campo artístico-literário, com o qual, também pela via do pensamento místico-religioso, Ismael Nery possui afinidades. Refiro-me ao modernismo “espiritualista” encampado pelo grupo de poetas e escritores reunido em torno da revista *Festa*.

*

Em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, o crítico literário Antonio Candido assim descreve a presença da vertente espiritualista no modernismo brasileiro:

Desde o tempo da Primeira Guerra Mundial vinha-se esboçando aqui um fermento de renovação literária, ligado ao Espiritualismo e ao Simbolismo. As suas manifestações mais interessantes são a difusão da filosofia de Farias Brito, a crítica já mencionada de Nestor Victor e, mais tarde, o apostolado

intelectual do católico Jackson de Figueiredo; [...] Esta tendência costeu por assim dizer o Modernismo, conservando uma atmosfera algo bolorenta de Espiritualismo lírico, que se manifestará no grupo das revistas *Terra de Sol e Festa* e, depois, sobretudo a partir de 1930, constituirá até os nossos dias o contrapeso do localismo, da libertinagem intelectual, do Neonaturalismo implícito no movimento modernista. Convém notar que desta tendência brotaram sugestões decisivas para a criação das modernas ideologias de direita, como o integralismo e certas orientações do pensamento católico, todavia, a renovação que propunha, na sua fase inicial, não teve lugar, porque ela não se separava marcadamente da tradição, constituindo de certo modo outro aspecto da literatura de permanência, já referida; e sobretudo porque irrompeu noutro plano, e com espírito diverso, o movimento muito mais forte e radical do Modernismo. (CANDIDO, 2006, p. 123).

A categoria “literatura de permanência” fora forjada por Candido para qualificar parte da produção literária das primeiras décadas do século XX, que em sua opinião “conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos.” (Ibid., p. 119). Mas ela pode ser aplicada a esse modernismo espiritualista, na medida em que ele declaradamente projeta no Simbolismo um momento alto da história literária nacional, procurando compreendê-lo como uma tradição a ser desenvolvida e que de fato vinha sendo desenvolvida entre os anos de 1910 e 1920. É o que defende, no artigo “O Simbolismo brasileiro”, o poeta Tasso da Silveira, principal nome associado a *Festa*, autor de poemas-manifesto publicados na revista e o principal interlocutor desta em discussões com outros autores nacionais, como Mário de Andrade e Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima). Num trecho daquele texto, o poeta afirma:

O período simbolista foi um momento glorioso do nosso espírito. Um instante de revelação, de complexificação de nossa inteligência, tão vivamente característico quanto o período romântico. Deu-nos mais de um grande poeta. Deu-nos pensadores como ainda não havíamos possuído. Apressou o processo da universalização de nosso espírito. Trouxe palpitações desconhecidas à nossa poesia. Encheu de significação humana o nosso pensamento comovido. (SILVEIRA, dez. 1927, p. 8).

Mais adiante, continua seu elogio do simbolismo brasileiro:

O movimento simbolista, no Brasil, não foi um simples e passageiro reflexo do movimento simbolista europeu. Foi um novo estado de alma, estimulado, sem duvida, pelo exemplo da Europa, mas profundamente brasileiro. Correspondeu ao verdadeiro despertar das nossas ânsias metafísico-religiosas. Foi mais do que pura corrente literária. Foi um ‘ambiente espiritual’. (Ibid., p. 8).

Ao final do artigo, o autor afirma a conexão entre a tradição simbolista e a situação atual da literatura nacional, declarando que sua geração provém diretamente dela, e que seus

melhores nomes¹⁵ estariam empenhados "em reivindicadora campanha em prol de um melhor conhecimento daquele período literário e dos nomes que lhe integraram a esplendida realidade." (SILVEIRA, dez. 1927, p. 9).

Se tal reivindicação da herança simbolista constitui um elemento do discurso literário defendido pela revista *Festa*, este também se caracteriza pela marcação de sua divergência em relação ao que seriam as duas correntes modernistas dominantes - uma advinda do pensamento de Graça Aranha e que teria no autor de *Canã* e no Ronald de Carvalho de *Toda a América* seus principais representantes; a outra seria composta pelo grupo paulista reunido em torno de Mario e Oswald de Andrade, além de Sérgio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira. O lugar de *Festa* como representante de uma terceira corrente ou tendência é construído a partir de um diálogo que Tasso da Silveira estabelece com Tristão de Athayde, que pode ser acompanhado no artigo de Silveira "Renovação – a propósito de um livro de Tristão de Athayde".

O livro em questão é *Estudos, 1ª série*, em cujo texto inicial, "Tendências", Athayde distinguia aquelas duas correntes dominantes no modernismo nacional. À primeira delas, o crítico chamava "dinamismo", e era fundamentada no pensamento estético de Graça Aranha, segundo Athayde, "impregnado de Marinetti". O autor de *Canaã* desejaria sacudir o brasileiro de sua indolência e resignação, dando vazão a seu "ímpeto faunesc". O único futuro do brasileiro estaria na civilização, na superação dos mistérios da floresta, o trilho do trem "que aterre os pântanos e os bugres". As "mestiçagens africanas" deveriam ser depuradas e o indivíduo afirmar "vitoriosamente a sua personalidade", ultrapassando a fé pela razão, permitindo, porém, aos instintos governá-la. O Brasil precisaria "viver violentamente a vida" e produzir "a estilização violenta e livre do seu meio, transformado pela civilização da máquina. Seu instrumento – a mocidade dionisíaca. Sua estética – o dinamismo." (ATHAYDE, 1929, p. 19-20). Tal é a síntese da estética de Graça Aranha estabelecida por Athayde em seu texto.

Já o "primitivismo" do grupo paulista seria o contrário. Para ele, a civilização não é o futuro e nada teria a oferecer, pois a civilização foi à falência. A renovação do brasileiro deve começar por livrar-se da inteligência que o escravizara até então à "velha carcaça europeia". Para isso, deve partir "do nada", "aniquilar-se", "sacudir todo o aprendido, todo o acumulado, todo o intencional", "descivilizar-se". Tal seria a única maneira de alcançar uma obra enraizada no nacional, nos "elementos espontâneos e primários da nossa existência nacional",

¹⁵ Jackson de Figueiredo, Andrade Muricy, Ronald de Carvalho, além do próprio Tasso da Silveira.

que devem ser buscados no povo. Numa síntese caricatural da proposta primitivista, Athayde afirma: “Nosso lema – a liberdade de vegeta. Nosso esforço – o de captar os elementos inconscientes, nativos, profundos, que nos estão formando sem querer. Nosso modelo – o primitivo. Nossa estética – a falta de estética.” (ATHAYDE, 1929, p. 20-22). Essa seria a proposta de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Raul Bopp.

Na opinião do crítico, naquele momento ainda não convertido ao catolicismo, ambas as tendências representariam estímulos fecundos, porém incompletos para a literatura nacional, sendo a primeira marcada por uma concepção materialista da civilização e a segunda voltada para uma “literatura às avessas”, que desembocaria num “escárnio infecundo, um pessimismo inútil e meramente destruidor”. Athayde reclama então uma literatura que contemplasse “uma terceira condição fundamental de nossa arte. O elemento espiritual. Uma mística criadora.” (Ibid., p. 23). Esta poderia superar a insuficiência das duas tendências dominantes naquele momento, qual seja:

Tanto o dinamismo, como o primitivismo puros nos levariam a uma arte apenas dos sentidos exteriores. Mas isso já tínhamos com o parnasianismo ou o naturalismo. Só a impregnação de espírito poderá, não eliminar os sentidos, pois a arte é por essência coisa sensível e não abstrata, mas enriquecer esses sentidos, fecundá-los com a apropriação de verdades transcendentais ou profundas, de universos suprasensíveis ou infrassensíveis. Pelo *supra naturalismo* [grifo de Athayde] poderemos talvez fusionar os elementos contraditórios de nossa alma titubeante. (Ibid., p. 24).

É a partir desse ponto que Tasso da Silveira defenderá, em seu artigo, que essa terceira condição já vinha sendo trabalhada por um grupo de escritores, cuja ausência do estudo de Tristão de Athayde o surpreendia. Em sua opinião, o crítico defenderia o surgimento de algo já existente, de algo que seria “a afirmação mais expressiva e grave deste momento brasileiro.” (SILVEIRA, nov. 1927, p. 6). É o que o autor chamará de a “terceira corrente” da renovação intelectual em curso no país.

De maneira curiosamente semelhante ao pensamento de Prudente de Moraes Neto discutido no capítulo anterior, Tasso da Silveira percebe um “elemento comum” entre a renovação das mentalidades na Europa e no Brasil. Tal elemento seria a “libertação da forma”. A Europa teria nos dado:

[...] um exemplo fecundo e nos fez um grande bem. Ela quebrou os antigos padrões artísticos. E nós precisávamos imitá-la, como na realidade o fizemos. Mas precisávamos por motivos diferentes. A Europa quebrou esses padrões por exaustão de sensibilidade. Nós devíamos, de qualquer modo, quebrá-los, para poder encontrar os nossos ritmos, para realizar a nossa forma. Aquela libertação foi meio caminho andado, porque os nossos ritmos já preexistiam em nós: o ritmo de cada povo está no seu próprio sangue. As

formas antigas eram-nos um empecilho tremendo. Libertamo-nos delas. O nosso mundo interior rejubilou. (SILVEIRA, nov. 1927, p. 7).

Isso não redundaria, porém, na simples adoção ou transposição das formas novas criadas no “Velho Mundo”. O que se deve reter do processo de libertação das formas antigas é justamente esse momento inicial de “pura libertação”. Este seria o principal problema daquelas duas tendências dominantes do modernismo, pois, ainda que fizessem de fato parte do movimento de renovação da literatura nacional, não teriam produzido algo efetivamente expressivo “de nós mesmos”, tal como já havia sugerido Tristão de Athayde. Faltava-lhes dar forma ao componente espiritual dos “nossos ritmos.”

Entre o grupo de “artistas e pensadores novos”, que estariam inseridos nessa terceira corrente, Tasso da Silveira cita inicialmente o escritor Adelino Magalhães, cuja obra, em sua opinião, “vibra de modernidade, de experiência nova, de adivinhações surpreendentes.” E o cita como um espécie de precursor brasileiro do surrealismo:

O Sr. Tristão de Athayde ainda outro dia punha reparo em que se não houvesse refletido aqui o ‘suprarealismo’ de André Breton¹⁶. Pois Adelino Magalhães é um precursor, não só no Brasil, mas no mundo, do suprarealismo. Um precursor e um realizador. (Ibid., p. 8).

O autor logo se apressa em precisar a natureza do “suprarealismo” de Magalhães, afastando-o do que julga ser o “suprarealismo de pilhéria, inaceitável para nós, do manifesto de Breton.” Magalhães seria precursor de “um suprarealismo que é um filão novo da grande arte e, sobretudo, de um suprarealismo profundamente brasileiro. Certas de suas páginas são um mergulho fundo no nosso subconsciente racial. Páginas reveladoras, transfiguradoras, de alta potencial dinâmica.”

A leitura dos livros de Adelino Magalhães provaria a Tristão de Athayde que “não precisamos de que venha alguém pastichar aqui o Poison soluble [sic]¹⁷, como os primitivistas de S. Paulo pasticharam Cendrars e Cocteau”. Tasso da Silveira percebe efetivamente na obra desse autor, embora em um sentido pessoal e restrito, o que chama de “renovação brasileira”, sem, porém, deixar mais claro qual sua relação concreta com o surrealismo. Mas é possível imaginar que o que o autor tenha em mente seja a investigação psicológica presente em alguns contos de Magalhães, nos quais por vezes percebe-se certa liberdade na associação de ideias e na sugestão de imagens. Um de seus textos citados por Tasso da Silveira é “Ontem”, parte do livro *Inquietude*, publicado em 1922. O texto é composto de várias pequenas narrativas,

¹⁶ No texto “Supra-realismo”, escrito em 1925, Athayde afirmara que o surrealismo só chegaria ao Brasil “lá para 1950”. Cf. ATHAYDE, 1980, p. 435. Em outro momento deste estudo, esse texto será comentado.

¹⁷ *Poisson soluble* é o título de um livro de textos produzidos a partir da técnica da escrita automática, publicado por André Breton em 1924.

encimadas sempre pela palavra “ontem:”. Em algumas delas, essa associação um tanto arbitrária de ideias pode ser percebida:

Ontem:

Choveu um pouco de 10 às 11 da noite: o suficiente para me ser a *berceuse* de um devaneio!

Ia eu adormecendo! Que macio fluido de esquecimento a me escorrer pelas veias!

Depois, a chuva...

[...]

- Entretanto que na Correção, cada pedrinha... cada fístula à parede, para o detento, no ensombreado de sua humildade... e o marulho do mar, ao longe... e o vozerio das florestas...

E o pobre gari.... e o Manoel de Soisa... e o gari nas largas vassouradas, decisivas... e ‘desrespeitou o Juiz – esteja preso!’

Oh! A calamidade de ser-se a caverna dos honrados ecos!...

Raia a aurora! Que estrondoso vermelho de combates!

O que surge, se insurge contra o que passa... eterno furor que o meigo Ideal presencia, vencido, na mansidão de seus olhos azuis! (MAGALHÃES, 1946, p. 636-637).

Esse trecho é citado não para justificar a aproximação com o surrealismo proposta por Tasso da Silveira, mas para situar a que possivelmente ele aludia ao propô-la. É curioso, no entanto, que Silveira reprove a Magalhães certo conteúdo “imoral” de alguns de seus textos:

Se o sr. Tristão procurar informar-se de Adelino junto a alguns dos seus amigos, dir-lhe-ão talvez que o admirável artista novo é um imoral, um pornográfico, um doente.

Adelino tem, de fato, páginas imorais, tem páginas pornográficas. Tem páginas doentias no pior sentido da expressão. Mas ao lado delas, e em maior número tem páginas fascinantes de arte nova e radiosa. (SILVEIRA, nov. 1927, p. 8).

Ora, no mesmo *Inquietude*, são justamente certas páginas, para a época “imorais”, que sugerem uma aproximação surrealista via Lautréamont. Em “O subterrâneo (Cancioneiro de quatro confidências malditas)”, a própria construção do texto, em forma de cantos, remete já aos *Cantos de Maldoror*, mas também o conteúdo de algumas passagens lembra o estilo de Isidore Ducasse, como por exemplo:

4ª canção:

- ‘Minha filha, quando a ti se aproximar a carantonha de disfarce risonho, vesgo e babujante do Monstro, ergue para ele, impávida, a serenidade de teu olhar.’ Na praia aluada, a tempestade de lama se aniquilará, suave, em inocentas escórias!

Todo lambuzado de lascívia, ele há de vir como se a língua dos seus próprios desejos, longa, flexuosa, se houvesse enrolado em torno do ofegante corpo: viscosa serpente, a se enrolar... (MAGALHÃES, 1946, p. 591).

Mas o fato é que, no artigo de Tasso da Silveira, a relação entre os textos de Adelino Magalhães e o surrealismo não será explicitada. O sentido, porém, da renovação brasileira que

o autor percebe também no pensamento de Jackson de Figueiredo, na poesia de Murillo Araújo, Andrade Muricy, Cecília Meirelles, Francisco Karam, Ribeiro Couto, Barreto Filho, entre outros, assume contornos mais nítidos na seguinte passagem:

Em todos os que ficaram aí citados, nessa lista que eu poderia alongar, encontrará o sr. Tristão de Athayde, se tiver olhos de ver e um pouco de boa vontade, não apenas indícios, mas filões profundos, cristalizações soberbas desse estado de espírito (o ‘supranaturalismo’ como tão curiosamente o rotula) que lhe parece necessário ‘para criarmos qualquer coisa de realmente nosso, novo e duradouro’. Dessa ‘impregnação de espírito’ que poderá ‘não eliminar os sentidos, pois a arte é por essência coisa sensível e não abstrata, mas enriquecer esses sentidos, fecunda-los com a apropriação de verdades transcendentais ou profundas, de universos suprasensíveis ou infrassensíveis.’ Dessa ‘mística’ que poderá ‘espiritualizar a nossa emoção criadora, desdobrar a nossa realidade linear, transportar para o plano das verticalidades o que ameaça decair permanecendo na simples horizontalidade’. (SILVEIRA, nov. 1927, p. 8).

Parece claro, portanto, pelos trechos do livro de Athayde citados aqui por Tasso da Silveira, que sua hipótese de uma “impregnação de espírito”, de uma espiritualização de “nossa emoção criadora”, está conforme ao pensamento e ao ideário da revista *A Ordem*¹⁸, que discutimos acima, embora não se apresente como proposta abertamente católica. Que Tasso da Silveira reconheça na produção poética e literária de seus colegas indícios que apontam para o desenvolvimento dessa “terceira corrente” espiritualista do modernismo, comprometida com as hipóteses de Athayde, parece apontar mais uma confluência de interesses na direção de um programa artístico-literário que privilegia as dimensões transcendentais da vida, “supra-naturais”, na expressão do autor dos *Estudos*. Uma concepção desdobra-se num entendimento do Tempo como transcurso da Eternidade e da ação de Deus, tal como vimos na produção poética de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Os versos da “Canção do tempo”, poema de Tasso da Silveira publicado já na segunda fase da revista, colocam isso claramente:

Nós cantamos a canção do Tempo
A canção nova do Tempo criador
Do Tempo que é o caminho
das sombras do não-ser ao milagre do ser
Do Tempo que presidiu as formações milenárias e profundas
[...]
Nós somos a alma do povo que desperta para um destino misterioso
Por isso, cantamos a canção do Tempo. Do Tempo indefectível e criador
[...]
O Tempo vai ser o efetivador das esperanças

¹⁸ Assim como ocorreu em *A Ordem*, *Festa* não deixou de se combater liberalismo e comunismo, enquanto doutrinas “materialistas”, supostamente negações do indivíduo e da dimensão espiritual da vida. Cf. CACCISE, 1971, p. 35.

O Tempo vai ser o condensador das ansiedades.
O Tempo vai ser o companheiro e o guia.
Por isso, cantamos a canção do Tempo.
Do Tempo que surdiu da Eternidade como sua misteriosa floração.
Do Tempo, que é Deus agindo. Do tempo indefectível e criador.
(SILVEIRA, jan. 1935, p. 1).

Mais uma vez, tem-se um conjunto de temas e interesses que se aproximam das ideias de Ismael Nery, de sua produção poética e plástica. Os primeiros versos de “Canção do tempo”, que falam em “milagre do ser”, “formas milenárias e profundas”, evocam obras em que Nery parece procurar representações plásticas de uma espécie de “tempo” que se repete na formação e na existência de cada ser e que por isso surge, emerge da eternidade como o tempo da própria Vida, como “Deus agindo”. Refiro-me a obras como *Eternidade* [Figura 52], *Origem nº 1 - formação* [Figura 53], *Origem nº 2 - embrião* [Figura 54], *Origem nº 3 – concepção* [Figura 55] e *Origem nº 4 – etapa final* [Figura 56].

Nesse sentido, não será de se estranhar que um dos ensaios mais penetrantes produzidos sobre a obra do artista, pouco depois de sua morte, tenha partido de um dos autores ligados a *Festa*. Isso parece ser mais uma confirmação da hipótese de que o pensamento e a obra de Ismael Nery guardam afinidades com outros grupos intelectuais atuantes no período em que viveu. Afinidades essas que foram reconhecidas, na medida em que tanto *A Ordem* como *Festa* abriram suas páginas para discussões sobre a obra do artista. E é precisamente o texto “Um desenho de Ismael Nery”, de Barreto Filho¹⁹, que abre uma porta por onde podemos entrar na discussão sobre o surrealismo de Ismael Nery.

*

Publicado no sexto número da segunda fase de *Festa*, em janeiro de 1935, o ensaio de Barreto Filho propõe uma análise concentrada do desenho atualmente conhecido como *Figura combinada*²⁰ [Figura 57]. O autor declara que o método utilizado inspira-se no ensaio de Freud sobre Leonardo Da Vinci e na proposta psicanalítica de reconstituir determinados aspectos da personalidade do indivíduo a partir de fragmentos ou pequenos vestígios. Longe, porém, de meramente aplicar noções psicanalíticas à análise do desenho, Barreto Filho

¹⁹ José Barreto Filho - Nascido em Aracaju, 27 de janeiro de 1908, filho do poeta José Barreto dos Santos e D. Otília Cardoso Barreto. Neto do filósofo sergipano Tobias Barreto. Depois do curso de Humanidades no Ateneu Sergipense, transferiu-se para o Rio de Janeiro, em janeiro de 1922. Publicou, com apenas 14 anos, o primeiro livro de versos *A catedral de ouro*. Catedrático de Psicologia do Instituto de Educação do antigo Distrito Federal. Além das colaborações em *Festa*, exerceu a crítica literária no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro (GB), em 1943.

²⁰ No artigo não há indicação de título da obra e a reprodução do desenho que ilustra a página inicial vem acompanhada apenas da legenda “Desenho de Ismael Nery”.

mostra-se bastante sensível ao trabalho e às implicações dos expedientes utilizados por Nery em sua construção.

O desenho representa o instante de um beijo entre um homem e uma mulher, numa composição complexa. Característica comum a diversos trabalhos de Nery, as figuras se interpenetram, num enlace favorecido pelo traço seguro e regular. Dessa interpenetração, surge uma espécie de fantasma de uma terceira figura, localizada entre o casal. O artista obtém este efeito fazendo com que parte do contorno de cada figura seja também parte do contorno de outra. Assim, a linha que sai do braço do homem à esquerda, iniciando o contorno do peito, ao penetrar na área do corpo da mulher deixa de fazer parte do corpo do homem para tornar-se contorno da figura fantasma. Igualmente a linha que sai da nuca da mulher termina por compor o contorno do pescoço e cabeça do homem.

Além da figura fantasma que emerge do enlace, chama atenção a área do pescoço do homem, que aparece seccionada e como que oca, sem músculos ou estrutura óssea, exibindo apenas espécies de tubos que poderiam talvez representar a medula espinhal e parte do sistema digestivo e respiratório. Também a área inferior do conjunto, que mostra um emaranhado de linhas, à primeira vista associáveis a pelos, desperta curiosidade.

Barreto Filho aponta com acerto para uma divergência ou contradição entre o ato erótico praticado pelas figuras e o olhar que trocam entre si, sem indícios de expressão de desejo sexual. Esse estranhamento poderia ser explicado, na opinião do autor, pelo fato de Ismael Nery conceber o ato da geração do ser humano como realização conjuntamente divina e humana, dividida, portanto, em duas partes: “uma no plano da carne, onde há a interpenetração e a fusão dos corpos e a outra no plano do espírito, onde apenas existe uma polarização dos princípios.” (BARRETO FILHO, jan. 1935, p. 5).

No primeiro plano, se produz um novo corpo; no segundo, uma nova alma. Essa produção ou reprodução deve ocorrer em sincronia, já que corpo e alma seriam condição de existência um do outro. Porém, o desenho de Ismael representaria justamente a cisão entre os dois planos, “como se os criadores do corpo não quisessem ou não pudessem criar também a alma.” (Ibid., p. 5). Essa impossibilidade estaria representada na contradição entre os olhares das duas figuras. Se ambos não parecem expressar o desejo carnal que se esperaria do ato erótico que praticam, no olhar do homem Barreto Filho percebe ainda uma espécie de centelha, um índice de atividade espiritual, que ele interpreta como um desejo de realização da fecundação espiritual. Desejo anulado pela impassibilidade do olhar feminino, que embora

cedendo o corpo, parece ausente em espírito, impossibilitando a geração do novo ser. De modo que, para Barreto Filho:

O desenho estaria assim a narrar a história de uma infidelidade transcendente, exprimindo um íntimo libelo, uma queixa, contra a insuficiência da mulher, uma dramática e transcendental incompreensão entre os sexos. [...] a ânsia espiritual do homem, cuja expressão maior, no domínio natural é a atração pela mulher, resulta inteiramente frustra [sic]. (BARRETO FILHO, jan. 1935, p. 6).

Independente do acerto dessa interpretação, interessa notar que essa análise permite perceber a interessante relação entre forma e conteúdo no desenho, já que a interpenetração entre corpos e almas, do modo como Nery imaginava o ato da concepção humana, é expressa pela interpenetração das linhas que configuram os corpos do homem, da mulher e da terceira figura no espaço “entre” ambos.

Mais adiante no texto, o autor extrairá de sua análise a observação bastante pertinente de que o tema da procriação, da geração do ser humano, ponto de contato entre plano espiritual e corporal, tornou-se justamente por isso tema central na obra de Ismael Nery. O desenho do artista “fixa o momento em que o plano natural é informado por um princípio sobrenatural.”(Ibid.). Por essa forma:

[...] o ato procriador adquire um sentido e obtém um resultado com a intervenção divina criando a alma diretamente, mas em uníssono com a ação do casal humano, de sorte que a alma apareça instantaneamente no momento preciso da fecundação animal.²¹ (Ibid.).

Na opinião de Barreto Filho, isso insere o artista numa vasta tradição de pensamento católico, cuja doutrina da criação sustenta que a alma é diretamente procedida de Deus. Eis mais uma conexão entre a obra de Nery e o pensamento católico. Mas, e o surrealismo?

Ainda no artigo de Barreto Filho, têm-se uma indicação de proximidade entre a obra de Nery e o movimento surrealista, de fundamento nietzscheano. O autor considera Nery uma inteligência dionisíaca, que busca penetrar no domínio do “inteligível puro” pela via da carne, sem, porém, o auxílio da disciplina de uma tradição de pensamento que o oriente. Essa atitude traria riscos:

[...] os perigos dessas incursões prematuras no domínio do inteligível puro, a temeridade das aventuras místicas sem base ou preparação ascética se concretizam, não raro, nessa explosão final do ser, fruto de uma tensão excessiva, de que o fim trágico de Nietzsche é o melhor exemplo. De um modo geral, toda inteligência de feição dionisíaca, refratária à ascese ou disciplina está correndo esse risco, também aceito pelo Conde de Lautréamont, figura com a qual Ismael Nery apresentava muitos pontos de

²¹ Ibid., p. 6.

contato. É o mesmo clima literário e artístico da época do surrealismo, que Ismael promoveu a essencialismo, provocando uma consequência mais nitidamente metafísica do movimento que, em arte, havia criado o cubismo e o dadaísmo. (BARRETO FILHO, jan. 1935, p. 16).

Mas se Ismael Nery se aproximaria de Lautréamont “na medida em que participam de um movimento dionisíaco, de uma orgia intelectual que pretendia reencontrar, no domínio da inteligência, o espasmo concreto do sensível” (Ibid.), os perigos desse movimento teriam sido atenuados na alma do brasileiro pelo sentimento cristão que marcou sua vida. De modo que, nas palavras de Barreto Filho, “poder-se-ia dizer que ele apoiava os malabarismos orgíacos de um Nietzsche na clara visão de um S. Tomás de Aquino.” (Ibid.). Mais adiante, voltaremos à aproximação Ismael Nery-Lautréamont-surrealismo.

Antes, porém, convém ainda destacar como o autor compreende um dos elementos mais intrigantes do desenho em questão, a abertura na garganta da figura masculina. Barreto Filho a considera um elemento “profético”. O fato de a morte precoce de Ismael, ocorrida menos de um ano antes da publicação do artigo, ter sido resultado de duas graves doenças nas vias respiratórias que o consumiram durante cerca de cinco anos, levam autor a imaginar que a figuração da chaga na garganta poderia estar relacionada à intuição que o artista teria da morte iminente. Intuição aliada a uma convicção da estreita ligação, no ciclo da existência material do homem, entre criação e destruição, vida e morte, geração e decomposição.

Por esse raciocínio, é como se Nery percebesse que a mesma cavidade por onde se iniciava a comunhão com o corpo de sua esposa que poderia dar origem à geração de um novo ser, vertia as secreções que anunciavam o destino trágico que o aguardava. O desenho, compreendido então como uma anotação autobiográfica, representaria, por um lado, o início do ato que potencialmente pode gerar uma nova vida, e, por outro, a marca da doença que, dentro de poucos anos, levaria o artista à morte.

Barreto Filho defende, então, que, para Ismael Nery: “a fonte da vida se confundia com a da morte, e que ele já o havia percebido, acabando afinal por exprimir isso mesmo sobre o seu próprio corpo.” (Ibid.).

Mais do que o possível valor profético conferido ao desenho, interessa reter a noção de que para Nery “a fonte da vida se confundia com a da morte” e de que isso é expresso pelo artista no corpo da figura que o representa no desenho. Ideia semelhante parece se insinuar também em *Figura* [Figura 58].

A composição da pintura segue uma estrutura comum em trabalhos de outros modernistas: uma figura em primeiro plano, tendo atrás de si um fundo geometrizado²². A figura é uma representação da maternidade. Chama atenção o modo como os braços da mãe são representados. Eles parecem indicar diferentes fases do processo de decomposição do corpo. O braço e a mão esquerdos, sem pele, têm os músculos expostos. O braço direito, pertencente, na verdade, a uma segunda figura, espécie de sombra que adquire autonomia em relação ao corpo da mãe, pousa sobre a área do corpo materno onde a Vida está em gestação, uma mão sombria, enegrecida, exibindo sua estrutura óssea, como se estivesse já em estado avançado de decomposição. Novamente, a mesma figura parece anunciar geração e decomposição, Vida e Morte, princípios opostos mas complementares, de cujo movimento compõe-se o ciclo da existência material.

Merece destaque ainda um elemento incomum na pintura modernista nacional, mas freqüente no cubismo de Picasso da década de 1910, que é a simulação da textura de madeira na área inferior direita, como se fosse a colagem de uma matéria heterogênea à pintura, remetendo também às texturas de madeira em *La Découverte*, de Magritte e ao processo do *frottage*. Mais uma vez, é possível sugerir a relação entre forma e conteúdo na obra. A Vida, representada pela maternidade na geração de um ser humano, comunica-se, enquanto energia criadora, com a geração de todo ser orgânico. Isso permite também compreender o gesto da mãe, ao estender o braço esquerdo na direção da área vegetal do quadro. Na qualidade de matéria orgânica exacerbada pela carne exposta, o braço confunde-se e comunica-se na palma da mão com a matéria vegetal, que nada mais é do que outra forma de manifestação da mesma Vida, da mesma energia. Essa compreensão permitirá que o artista represente essa mesma Vida, no quadro *Eternidade* [Figura 52], por uma planta..

Essas duas obras comentadas, *Figura combinada* e *Figura*, oferecem já algum material para se começar a estabelecer uma relação entre Ismael Nery e os surrealistas. É de se destacar que em ambas podem ser percebidos dois elementos comuns: a) a presença de uma figura “fantasmática”, que se integra e participa da configuração das demais personagens do quadro; b) a presença do que será chamado aqui de “operações” – no sentido mesmo de intervenções – sobre o corpo dos personagens. São justamente os dois elementos que transfiguram as imagens, que levam o sujeito observador a não se contentar apenas com um nível primário de significado – o nível do “real”, se poderia dizer –, que no caso seria o de uma cena representando um beijo e outra a maternidade. O observador é forçado a ir além.

²² É possível notar estrutura semelhante em *A Negra*, de Tarsila, assim como em retratos realizados por Lasar Segall.

Se a presença de figuras fantasmáticas não é tão comum assim na pintura surrealista, não se pode dizer o mesmo das “operações” sobre o corpo. Na verdade, esta parece ser uma estratégia central dos artistas surrealistas para sugerir outros níveis de significado em suas imagens. Para mencionar uma composição análoga a *Figura*, embora não aborde o tema da maternidade, pode ser lembrada *La Découverte* [Figura 17], de René Magritte, em que partes da superfície do corpo feminino representado compõem-se de textura vegetal. Assim como em *Figura*, é a intervenção realizada no corpo da personagem representada que desestabiliza sua percepção “normal”.

Percebe-se desde já que a aproximação proposta, tal como se deu no capítulo anterior com relação a Tarsila e Miró, não é de natureza formal ou plástica. Se nem a figura de Ismael Nery, nem a de Magritte podem ser chamadas de naturalistas, parece claro como o brasileiro está bem menos interessado em efeitos luminosos tridimensionais. Também é evidente a maior síntese nos traços fisionômicos da figura de Nery, compostos de elementos geométricos. Nada disso está presente em Magritte, cuja estilização lembra mais as figuras de Henri Rousseau, o que, porém, não anula a analogia de procedimentos sugerida.

Outras obras já mencionadas também se baseiam em “operações” sobre o corpo. *J'irais...le chien de verre* [Figura 3], de Giorgio De Chirico, apresenta um fragmento de torso feminino, aparentemente artificial, no qual é aberta uma cavidade por onde se vê um coração, também artificial. A colagem de Max Ernst *Au-dessus des nuages marche la minuit* [Figura 5], exhibe um par de pernas femininas, cujo tronco é uma espécie de novelo e a curiosa cabeça compõe-se de uma forma bordada, criando um ser híbrido²³. Diversos quadros de Salvador Dali baseiam-se também na alteração da representação “normal” do corpo. Corpos integral ou parcialmente esticados, como se fossem feitos de borracha ou de queijo derretido (uma das metáforas prediletas do pintor), estão presentes em obras como *Le grand masturbateur* [Figura 59], *L'énigme de Guillaume Tell*, *Le sommeil*.

No primeiro capítulo, foi visto como era justamente a capacidade de isolar membros do corpo, fazendo com que valessem por si mesmos, um dos aspectos valorizados por Breton na colagem surrealista. Enquanto procedimento técnico, ela baseia-se fundamentalmente em operações sobre os corpos de figuras já existentes, desmembrando-os para em seguida propor novas configurações, alcançando outros níveis de significado.

²³ Deve-se salientar que as intervenções sobre o corpo das figuras humanas, praticadas por Ismael Nery, não assumem o caráter, por assim dizer, alquímico que se observa nas obras de Ernst e Magritte, nas quais matérias ou seres de natureza diversa fundem-se dando origem a novos seres híbridos, meio-humanos, meio-vegetais ou animais. Ismael Nery nunca deixará o campo da representação da anatomia ou morfologia humana.

Não é por outra razão que a célebre (pelo menos entre os surrealistas) frase de Lautréamont – “belo como o encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação” – pode figurar como metáfora e emblema não só do conceito surrealista de imagem poética, mas também da colagem surrealista. Se o princípio da imagem poética surrealista confunde-se com o da própria colagem, enquanto deslocamento e aproximação de realidades distantes, o fato de o “encontro fortuito” ocorrer numa mesa de dissecação - um plano também alheio às realidades que nele se conjugam - não parece gratuito. Como é narrado por Breton no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, a própria intuição inicial do surrealismo está ligada a uma operação sobre o corpo que remete à ideia de corte, secção, tal como a mesa de dissecação. Relembrando:

Uma noite, portanto, antes de adormecer, eu ouvi, tão claramente que era impossível mudar-lhe uma só palavra, mas distante do som de qualquer voz, uma frase estranha que chegava a mim sem qualquer vestígio dos acontecimentos em que, de acordo com o testemunho de minha consciência, eu andava envolvido, uma frase que me pareceu insistente, uma frase – como direi? – que se chocava contra a vidraça[...] Em verdade, era uma frase surpreendente; infelizmente até hoje não consigo recordá-la, mas era qualquer coisa como ‘Há um homem cortado em dois pela janela’, e não pode haver dúvida quanto a isto, uma vez que a acompanhava uma débil representação visual de um homem que andava mas que fora truncado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. [...] capacitei-me de estar lidando com uma imagem de tipo bastante raro e fui logo acometido pela ideia de incorporá-la aos meus materiais de construção poética. Mal lhe tinha eu dado este crédito, ela cedeu o lugar a uma sucessão de frases separadas por curtas pausas, as quais me surpreenderam quase tanto quanto aquilo que as precedera e me causaram tamanha impressão de gratuidade que o domínio que eu até então exercera sobre mim mesmo pareceu-me ilusório e eu só me dediquei a pôr termo à interminável querela dentro de mim. (BRETON, 2001, p. 36-37).

A respeito da frase mencionada por Breton, Eduardo Peñuela Cañizal faz uma observação importante:

[...] a imagem surrealista, enquanto combinatória de signos, não se resume à união de duas realidades remotas: ela pode ser também, em termos de representação, a disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa.²⁴ (PEÑUELA CAÑIZAL apud MORAES, 2002, p. 51).

Eis um sentido interessante que pode ser dado à metáfora da mesa de dissecação. Mas há ainda outra possibilidade, bosquejada por Eliane Robert Moraes ao estabelecer, em torno da imagem da mesa de dissecação, as relações entre amor e morte no interior do pensamento surrealista de Breton.

²⁴ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O surrealismo, rupturas expressivas*, p. 94-95.

A autora parte de uma analogia entre a criação da imagem poética surreal e o encontro entre dois amantes, na medida em que ambos se configuram como “exigências do desejo”. Segundo Moraes:

[...] o encontro amoroso figura, no surrealismo, como o paradigma perfeito da aproximação de duas realidades distantes: ditada unicamente pela realidade do desejo, a reunião dos enamorados representaria a superação das identidades e destinos individuais, da qual resultaria o ‘absoluto novo, verdadeiro e poético’, enaltecido por Ernst. (MORAES, 2002, p. 48).

Mencionando em seguida a exaltação constante que os surrealistas fazem do amor, a autora acompanha a sugestão de Robert Benayoun ao dizer que a fusão dos amantes permite aos surrealistas: “engendrar o cosmos, da mesma forma como ele mesmo os engendrou.”²⁵ (BENAYOUN apud MORAES, 2002, p. 49). Se é curiosa a semelhança dessa ideia com o que foi visto há pouco a respeito das obras de Ismael Nery, não se deve esquecer, porém, a diferença fundamental de que, para o artista brasileiro, o cosmos é a vontade de Deus.

Retomando a argumentação de Moraes, a autora descreve um movimento interessante dos surrealistas ao associarem o tema da fusão amorosa à imagem mesa de dissecação. Para Breton, por exemplo, esta representaria: “a cama, ‘equivalente geral da vida e da morte’²⁶, onde repousam dois corpos, homem e mulher²⁷, no momento do ato amoroso.” Tal associação da fusão amorosa a um objeto representante ao mesmo tempo da vida e da morte, indicaria que “a experiência ali levada a termo está profundamente ligada à consciência da finitude.” É dessa forma que a mesa de dissecação poderia ser tomada como medida do tempo para os surrealistas, mas:

[...] de um tempo concebido a partir do corpo, tendo no nascimento e na morte seus limites absolutos de começo e fim. Estamos distantes, pois, de qualquer tipo de enunciado abstrato sobre o tempo, em função de uma afirmação categórica da experiência singular que cada sujeito concreto testemunha na duração de sua vida. Nenhuma ilusão de universalidade tampouco: na matéria sensível de cada homem, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses. (MORAES, 2002, p. 50).

Eis então, os dois sentidos associados à mesa de dissecação que figuram como pontos de contato entre a obra de Ismael Nery e os surrealistas: por um lado, a mesa de dissecação como lugar sobre o qual corpos são abertos, escrutinados, seccionados, esquartejados, lugar, portanto, de “operações” sobre corpos; por outro lado, a mesa de dissecação transfigurada em cama, local onde os corpos se fundem e engendram a vida, local também onde ela termina.

²⁵ BENAYOUN, Robert, *Érotique du surréalisme*, p. 177.

²⁶ Pensemos na expressão “leito de morte”.

²⁷ No caso, o homem seria o guarda-chuva e a mulher a máquina de costura.

Sobre esse segundo aspecto é importante atentar para o que afirma Moraes. Se há um “tempo concebido a partir do corpo” tanto em Ismael Nery como nos surrealistas, baseado na consciência da vida como movimento do nascimento em direção à morte, no caso do pintor brasileiro esse tempo finito está diretamente conectado a um outro tempo, um tempo da eternidade, cujo germe cada ser carregaria em si e que portanto constituiria a unidade de todos os seres do universo. É o que permite ao artista dizer em verso: “Para mim eu ainda não acabei de nascer” ou “Tenho mães pequeninas ou que ainda não nasceram.”²⁸ (MATTAR, 2000, p. 76). Nas *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes comenta essa concepção de tempo eterno do amigo:

Ele se sentia afim com todos os homens, dizendo sempre que tinha um pedacinho de cada um. Porque todos provêm de um único germe, desenvolvido e desdobrado através dos tempos. Acreditava firmemente no dogma da unidade espiritual do gênero humano. (MENDES, 1996, p. 85).

Se essa é, por assim dizer, a “sobre-realidade” a que Ismael Nery vincula a existência humana, muito diferente será a “sobre-realidade” dos surrealistas. Esta não provém e não depende de nada além do próprio sujeito, de sua imaginação poética, de sua capacidade de exprimir “verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento”, como diz a fórmula do primeiro *Manifesto*. O surrealismo não crê na onipotência de Deus, mas “na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento.” O surrealismo reconhece no pensamento e não em Deus, o poder de *criar realidade*.

Portanto, há uma coincidência parcial de ideias entre Nery e os surrealistas, no que tange à consciência da finitude da vida. Marcado por sua experiência católica, Ismael Nery não concebe a existência humana sem Deus, sem a participação de cada homem na Eternidade, o que é estranho ao universo surrealista. Isso, porém, não anula a proximidade de procedimentos simbólicos. A operação sobre os corpos humanos é uma constante na obra plástica tanto de Nery quanto dos surrealistas que merece ser explorada.

Não se pode negligenciar, porém, uma afinidade existente entre esse universo e o interesse de Nery, que será discutido mais adiante, pelo andrógino e pelo momento da relação sexual, no qual masculino e feminino se unem, ainda que temporariamente. Essa união e igualdade dos gêneros é reconhecida pelos surrealistas na ideia da beleza convulsiva, como observa Jack J. Spector (SPECTOR, 1997, p. 164-165).

²⁸ NERY, Ismael. Eu (1933). Republicado em *Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito*.

Celebrizada na última frase de *Nadja* – A beleza será CONVULSIVA ou não será²⁹ (BRETON, 1964 [2011], p. 190) –, essa ideia será desenvolvida em *O Amor Louco*, ganhando inclusive uma dimensão não propriamente religiosa, mas sem dúvida transcendente, por admitir a possibilidade de comunhão entre todos os homens no amor, como sugere a seguinte passagem:

A recriação, a recoloração perpétua do mundo em um único ser, tais como se realizam pelo amor, iluminam adiante por mil raios a caminhada da terra. Cada vez que um homem ama, nada pode fazer com que ele não empenhe consigo a sensibilidade de todos os homens. Para não desmerecê-los, ele deve se envolver profundamente³⁰. (BRETON, 1937 [2009], p. 115-116).

O surrealista vê a mulher amada como mediadora entre o poeta e o maravilhoso. Misto de médium e vidente³¹, a mulher amada é capaz, como um espelho mágico, de lhe revelar a imagem de seus próprios desejos, de colocá-lo em contato com a dimensão do maravilhoso:

O amor recíproco, tal como o imagino, é um dispositivo de espelhos que me enviam, sob os mil ângulos que pode assumir para mim o desconhecido, a imagem fiel daquela que eu amo, sempre mais surpreendente de intuição de meu próprio desejo e mais dourada de vida.³² (Idem, p. 137).

A união dos gêneros nessa concepção de amor será, assim, uma das vias pela qual se pode alcançar a surrealidade. A valorização dessa união constitui um ponto importante de convergência de interesses entre Ismael Nery e os surrealistas.

*

Embora não haja certeza a respeito da atribuição de seus títulos, Ismael Nery deixou um conjunto de alguns desenhos, além de pelo menos uma aquarela e uma pintura, conhecidas atualmente como “Composição surrealista”. Duas dessas composições [Figura 60 e Figura 61] representam de maneira efetiva a ideia de “operação” sobre o corpo desenvolvida acima. E não somente porque o artista intervém e modifica a representação usual do corpo como estrutura íntegra e homogênea, criando aberturas ou evidenciando as estruturas internas do

²⁹ La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.

³⁰ La récréation, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être, telles qu’elles s’accomplissent par l’amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre. Chaque fois qu’un homme aime, rien ne peut faire qu’il n’engage avec lui la sensibilité de tous les hommes. Pour ne pas démeriter d’eux, il se doit l’engager à fond.

³¹ Jack Spector insistirá sobre a visão mística projetada pelos surrealistas sobre a mulher, que assume muitas vezes o papel de vidente ou médium, dotada de qualidades supernaturais. (Cf. SPECTOR, 1997, p. 164).

³² L’amour réciproque, tel que je l’envisage, est un dispositif de miroirs qui me renvoient, sous les mille angles que peut prendre pour moi l’inconnu, l’image fidèle de celle que j’aime, toujours plus surprenante de divination de mon propre désir et plus dorée de vie.

corpo, tal como em *Figura combinada* e *Figura*. Nas composições surrealistas é o próprio processo de intervenção no corpo que parece estar representado.

Em *Composição surrealista*, aquarela datada de aproximadamente 1928, portanto pouco tempo depois do retorno do artista ao país após sua segunda viagem a Paris, quando teria entrado em contato com o grupo surrealista³³, vê-se uma grande mão que parece modelar uma espécie de máscara de rosto humano, face solta no espaço, que não se liga a qualquer cabeça, mas conectada à mão que modela por tubulações, talvez veias e artérias, que saem de seu interior. O aspecto moldável e flácido dessa figura faz lembrar dos personagens moles de Dalí, que, no entanto, só apareceriam anos depois.

O que merece destaque nesse trabalho de Ismael Nery é a ideia de um rosto-máscara moldável, portanto um rosto sem identidade fixa. Ideia semelhante aparece na outra *Composição surrealista*, sem data. A estrutura é parecida: uma mão que intervém num rosto, dessa vez não um rosto-máscara, mas uma cabeça e busto femininos. A mão à direita, que surge por sobre o ombro da figura, parece efetivamente realizar uma operação, estando prestes a aparar um instrumento que prende e puxa a pele da face já desfigurada por um corte anatômico sagital. Da área correspondente ao olho direito da figura, um tipo de nervo desce até dois orifícios no peito.

Não será por acaso que esse tipo de manifestação de um desejo de intervenção nesse lugar fundamental de representação da identidade individual - o rosto - aconteça em trabalhos denominados “composição surrealista”. Diversas estratégias adotadas pelos surrealistas na representação da figura humana, apontam para um mesmo questionamento da identidade individual a partir de intervenções no corpo. Mas antes de discutir mais essa afinidade entre os surrealistas e Ismael Nery, pode ser interessante analisar outro desenho do artista, encarando-o como complemento necessário desse desejo de intervir e modificar a identidade individual.

Em *Almas num corpo* [Figura 62], Nery nos apresenta um ambiente talvez de ateliê, próximo aos interiores metafísicos de De Chirico, em cujo centro, sentada sobre um pequeno palco semelhante àqueles utilizados em sessões de modelo vivo, encontra-se o corpo aludido no título. Da estrutura do tronco e pernas femininos, encimada por uma cabeça cujos traços fisionômicos distinguem-se com dificuldade, emergem sete outras figuras, sendo que duas delas se descolam diretamente do tronco da figura central, enquanto as outras são apenas

³³ De acordo com Murilo Mendes, nessa viagem Ismael Nery teria encontrado os surrealistas André Breton e Marcel Noll, além de ter recebido convites para expor. Um desses convites, segundo Antonio Bento, teria sido justamente de Marcel Noll, que em 1927 coordenava as atividades da Galerie Surréaliste, em Paris. Cf. MENDES, 1996, p. 65-66; BENTO, 1973, p. 82.

cabeças que surgem por trás do conjunto. Pelo título do trabalho é possível imaginar que essas seriam as almas do corpo sentado no palco. Delas, apenas duas, localizadas imediatamente à esquerda e à direita da cabeça central, possuem feições mais elaboradas, exibindo nariz, boca e cabelos, numa estilização picasseana. As demais são apenas estruturas ovais, tipo cabeça de manequim, algumas com uma sintética indicação de nariz. Das figuras que se descolam do tronco central, surgem também braços, envolvendo todo conjunto, como que tentando impedir sua dispersão. Ainda uma oitava figura poderia ser imaginada a partir das formas circulares que partem da genitália em direção ao contorno do corpo, sugerindo as nádegas de uma figura sentada de costas para o observador.

Embora não seja possível, dada a ausência de fisionomia das figuras, afirmar que trate-se de mais um dos muitos auto-retratos feitos por Nery, ou ao menos de outra das muitas obras em que ele se auto-representa, esse desenho parece ser a configuração visual dada pelo artista ao sentimento manifesto no poema “Oração de Ismael Nery”:

Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo
Neste corpo neutro que não representa nada do que sou,
Neste corpo que não me permite ser anjo nem demônio,
Neste corpo que gasta todas as minhas forças
Para tentar viver sem ridículo tudo que sou.
- já estou cansado de tantas transformações inúteis,
Não tenho sido na vida senão um grande ator sem vocação,
Ator desconhecido, sem palco, sem cenário e sem palmas.
- Não vêdes, meu Deus, que assim me torno às vezes
Irreconhecível
A minha própria mulher e a meus filhos
A meus raros amigos e a mim mesmo?
- Ó Deus estranho e misterioso, que só agora compreendo!
Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as minhas almas
Ou levai-me deste mundo, que já estou exausto.
Eu que fui feito à vossa imagem e semelhança.
Amém!³⁴ (MATTAR, 2000, p. 76).

Se no depoimento de Murilo Mendes mencionado antes é dito que Ismael Nery reconhecia-se em e sentia-se parte de todos os homens, esse poema nos mostra como o artista também reconhecia em si mesmo mais de um homem. Mas dessa vez não no sentido transcendental, “essencialista”, de que ele, enquanto homem, carregaria o germe de todos os homens. O sentimento manifesto no poema é a angústia bastante terrena e concreta de alguém que reconhece ter em si mais de uma identidade, mais de uma “alma”. Ainda o amigo Murilo Mendes testemunha sobre esse aspecto da personalidade de Ismael Nery: “Não havia dois homens em Ismael Nery: havia muitos homens que se disputavam o primeiro lugar no drama

³⁴ NERY, Ismael. Oração de I. N. (1933). Republicado em *Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito*.

que ele representava.” (MENDES, 1996, p. 60). Antes dessa conclusão, o poeta mineiro citava a seguinte frase do artista: “As leis humanas só nos permitem a realização de uma única vida, o que é para um homem do meu temperamento sinônimo de asfixia moral.” (Ibid.). Um pouco adiante, outra nota atribuída a Ismael é mencionada: “Mais de uma vez [Ismael]me disse – e mesmo escreveu – que sempre quis transbordar os quadros naturais, visto ‘achar a realidade por demais restrita’.” (Ibid., p. 61).

Pois bem, embora correndo o risco de parecer esquemático, é possível perceber uma clara correlação entre o poema e os últimos trabalhos de Nery discutidos. Se *Almas num corpo* corresponde à angústia expressa nos primeiros versos da oração, as composições surrealistas relacionam-se ao desejo de criar corpos para suas almas, ou pelo menos de modificá-los e moldá-lo de acordo com as necessidades de cada uma. Um desejo surrealista de ultrapassar os limites da realidade do corpo, que embora seja a matéria que permite à “alma” manifestar-se e agir no mundo, é também o primeiro limite imposto por uma realidade “por demais restrita”.

A criação artística, porém, permitia ao artista intervir senão diretamente no corpo, ao menos em sua representação. É curioso observar que, assim como Max Ernst, Ismael Nery interessava-se por medicina, tratados de anatomia e técnicas cirúrgicas, como sugere uma vez mais Murilo Mendes:

O grande e saudoso cirurgião brasileiro, dr. Maurity Santos, seu amigo fiel, disse-me que gostava de discutir com ele problemas de medicina, espantando-se com o fato de um pintor estar a par dos mais modernos métodos de cirurgia.[...]

[Ismael Nery]Familiarizou-se também com duas espécies de homens que tratam muito diretamente com as realidades fundamentais da vida: os médicos e os padres. Na casa paterna, como mais tarde na sua própria casa, continuamente se viam representantes dessas duas classes. Ismael folheava a Bíblia e livros de medicina, tendo tido sempre forte atração pelos tratados de anatomia. Costumava dizer que é grande a importância do médico, pelo seu conhecimento da matéria da vida. Quanto ao cirurgião, admirava o seu poder intervencionista, que o torna um colaborador muito próximo da obra divina. Ismael só gostava de livros com gravuras. (MENDES, 1996, p. 33-34 e 92).

Em seus trabalhos visuais, Ismael Nery pôde realizar o que chamamos acima de “operações” sobre o corpo, aludindo justamente ao sentido cirúrgico do termo. Pôde realizá-las simbolicamente no espaço da arte, onde a história da arte moderna mostrava que o corpo podia ser modificado tendo como único limite o desejo e a imaginação do artista. Um limite sem limites, por assim dizer.

Outras obras do artista cujos títulos são acompanhados pelo adjetivo “surrealista” poderiam ainda ser mencionadas na categoria de operações sobre o corpo. É o caso de *Rostos*

surrealistas [Figura 63], desenho no qual uma figura feminina de perfil comunica-se, por uma série de artérias saindo de seu seio esquerdo com uma cabeça masculina flutuando à direita. Em *Composição surrealista* [Figura 64], as partes de um corpo feminino aparecem embaralhadas com formas vegetais.

Se a consciência dessa possibilidade de transformação da imagem do corpo no espaço da arte foi sugerida a Ismael Nery pelo encontro que teve com os surrealistas em Paris, em 1927, é difícil e mesmo pouco interessante discutir. Não se sabe ao certo com que obras Ismael Nery efetivamente teve contato. O único artista residente em Paris que se tem mais certeza de que Nery conheceu é Marc Chagall, que embora imprima uma atmosfera onírica a suas aquarelas da década de 1920, com personagens libertos, tal como nos sonhos, das leis da física, não era diretamente ligado ao grupo surrealista e tampouco praticava o tipo de surrealismo que interessa aqui. De modo que mais interessante será observar como a consciência das múltiplas possibilidades de representação do corpo humano na arte, aparece também em obras surrealistas.

Já foram mencionadas algumas obras de surrealistas de Max Ernst, Dalí e Magritte, em que se notam operações sobre o corpo. Podemos citar ainda duas obras dos dois últimos que nos auxiliarão a compreender um aspecto fundamental dessas operações. De Dalí, o polêmico *Le Jeu lugubre*, mencionado no capítulo 1; de Magritte, o conhecido quadro *Le viol* [Figura 65], cuja versão em desenho figura na capa da brochura publicada em Bruxelas, contendo a conferência de Breton “Qu’est-ce que le surréalisme”, comentada também no primeiro capítulo.

Em *Le Jeu Lugubre* [Figura 27], a parte central do quadro, contemplada pela figura em primeiro plano, compõe-se de um “jogo” que parte de um fragmento de corpo, as pernas e nádegas aos pés do primeiro degrau da escada à direita. Esse fragmento se abre e como que se volatiliza, ligando-se à grande cabeça flutuante à direita, num processo de onde surge todo um conjunto de imagens, muitas delas compostas também por fragmentos de corpos, como o dedo que ameaça penetrar duas nádegas.

Pode-se lembrar aqui da interpretação psicanalítica para esse quadro, sugerida por Bataille e discutida no primeiro capítulo, mais uma vez não para julgar o mérito dessa interpretação, mas para salientar o fato de que Bataille percebia no jogo construído por Dalí com partes fragmentadas do corpo (nádegas, dedos) um conjunto de “figurações contraditórias do sujeito”. Em seu esquema de análise, que das diversas imagens presentes no quadro, privilegia as que representam partes do corpo humano, tais figurações indicariam as

diferentes fases de um processo de emasculação, passivamente contemplado pelo personagem em primeiro plano e atribuído a um “complexo de inferioridade”. Tal complexo já se teria manifestado em outras obras do artista, por via de personagens sem cabeça ou com partes de membros cortados, como em *Cenicitas* [Figuras 66].

O fato de que as operações de Dalí sobre os corpos de seus personagens, são vistas por Bataille como projeção de um desejo inconsciente, interessa-nos aqui pela ideia da modificação da imagem do corpo pelo desejo, seja inconsciente ou não. É dessa forma que pode ser entendido também *Le Viol*, de Magritte.

Nessa obra vê-se, sobre um longo pescoço, uma cabeça cujo rosto é composto por um torso feminino, sendo que os seios fazem as vezes de olhos, o umbigo de nariz, e a genitália de boca, numa interessante intercâmbio entre zonas sensíveis do rosto e do corpo. Estamos diante, portanto, de uma outra possibilidade de modificação do corpo pelo desejo, baseada na troca ou rearticulação de suas partes.

Sobre esse tipo de operação sobre o corpo, a obra e textos de Hans Bellmer trazem alguns dados interessantes. O artista alemão é conhecido principalmente por sua *Poupée* e se não chegou a se engajar efetivamente no movimento surrealista, teve sua obra valorizada pelo grupo nos anos 1930, como atestam as fotografias de sua obra publicadas em *Minotaure*, em 1935³⁵ [Figura 67]. Bellmer construiu uma boneca cujo corpo pode ser articulado, desarticulado e rearticulado de acordo com a vontade do artista [Figuras 68]. O artista estabelece uma relação com o corpo que pode ser interpretada a partir de um texto por ele publicado anos depois, *L'anatomie de l'image*. Nele, Bellmer afirma: “O corpo é comparável a uma frase que vos convidaria a desarticulá-la, para que se recomponham, através de uma série de anagramas sem fim, seus conteúdos verdadeiros.”³⁶ (apud MORAES, 2002, p. 55). E mais uma vez é o desejo que está por trás da composição desses anagramas do corpo, como mostra Eliane Robert Moraes, ao citar a seguinte frase do artista, em *L'Anatomie de l'image*: “O objeto idêntico a si mesmo perde a realidade [...] um pé feminino, por exemplo, só é realidade se o desejo o tomar fatalmente por um pé.”³⁷ (apud MORAES, 2002, p. 69). Para a autora, essa frase:

[...] sintetiza não só um princípio fundamental da obra de Bellmer, mas também, de certa forma, a imaginação surreal sobre a anatomia humana. Ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, o

³⁵ BELLMER, Hans, “Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée”, *Minotaure*, ano 2, n. 6, Paris, inverno de 1935, pp. 30-31. Em 1936, o artista publicaria ainda o álbum *La Poupée*. Paris, Editions GLM, contendo um ensaio acompanhado de dez fotografias da poupée em diferentes configurações.

³⁶ Hans Bellmer citado por Constantin Jalenski, “Hans Bellmer ou la douleur déplacée”.

³⁷ Citado por Emmanuel Guigon em *Objets singuliers*..

surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos. (MORAES, 2002, p. 69).

Supressão e/ou multiplicação de partes do corpo presente no imaginário surrealista pelo menos desde o título e das colagens de *La Femme 100 têtes*.

Todas essas estratégias de operação sobre o corpo, de transfiguração do corpo natural pelo “corpo do desejo”, podem ser observadas também em obras de Ismael Nery, como *Desejo de amor* [Figura 69], em que a dimensão sexual desse processo torna-se bastante evidente.

Nessa pintura, ambientada em cenário metafísico, próximo ao do surrealismo derivado de De Chirico (Dalí, Ernst, Magritte), vemos em primeiro plano uma figura cobrindo parte de seu corpo com um manto, deixando apenas o seio direito à mostra. Na altura do ombro esquerdo, a personagem desmaterializa-se, dando origem a uma forma fantasmática azulada e fundindo-se em parte com a paisagem. Nessa área, um casal humano em menor escala parece iniciar uma relação amorosa. O ombro direito e o pescoço metamorfoseiam-se numa forma comprida, fállica, cujo movimento ondulante acompanha o contorno da figura fantasmática e parece querer penetrar em um orifício presente nela. É interessante notar como a figura, que se pode supor feminina por conta do seio, “perde” a cabeça, surgindo em seu lugar formas que remetem à penetração sexual, prestes a ser levada a cabo pelo casal amoroso à direita. Se a dupla parece ser a materialização de uma visão imaginária cuja origem talvez seja o “desejo de amor” que dá título à obra, o corpo é transfigurado por esse mesmo desejo.

Ainda outros trabalhos podem ser mencionados nesse contexto, como o desenho intitulado *Duas cabeças* [Figura 70], em que vemos um corpo feminino deitado, cujas pernas agarram uma grande cabeça, aparentemente sem corpo, mas que parece possuir ao menos a mão que acaricia o ventre da figura deitada. Com um conteúdo sexual mais forte, *Erotização* [Figura 71] nos apresenta uma massa orgânica, composta por partes de rosto, lábios – que não se sabe se orais ou vaginais –, olhos, insinuações de pelos, um corte suturado, outros dois abertos exibindo nervos ou canais. Por trás dessa massa orgânica, surge uma mão, apalpando-a com os dedos. Chama atenção a boca que morde o rosto mais bem definido do conjunto e a penetração sexual figurada entre os dois cortes abertos. Nesse desenho, o artista radicaliza a ideia da fusão amorosa, presente em muitos de seus desenhos como interpenetração das figuras por suas linhas de contorno. Aqui, Nery rompe totalmente com qualquer vestígio de identidade e integridade dos corpos, ao representar, apenas a partir de fragmentos de corpos,

os momentos diversos de uma relação sexual, como olhares, mordidas, toques, penetração, ferimentos.

Por essa forma, Ismael Nery participa, de maneira muito próxima à dos surrealistas, daquilo que Eliane Robert Moraes chama de “problematização do corpo”³⁸, característica da arte moderna. Ao refletir sobre esse processo, a autora sugere a seguinte possibilidade para compreendê-lo:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também ‘em pedaços’. (MORAES, 2002, p. 60).

É assim que o motivo da fragmentação do corpo, tal como o de sua transfiguração pelo desejo, está ligado a um questionamento mais amplo a respeito da própria individualidade no mundo moderno, das possibilidades do sujeito moderno satisfazer-se com uma identidade individual, social, sexual.

Deve-se abrir um parêntese aqui para lembrar que, se o “mundo voltado para a destruição das integridades” era uma realidade marcante para a geração dos surrealistas, que viveu a I Guerra Mundial, não se pode dizer o mesmo de Ismael Nery. Em 1917, após concluir o curso secundário, o artista matriculava-se no curso geral da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Algo muito distante das vivências dos surrealistas nos hospitais psiquiátricos e trincheiras durante a Guerra.

No entanto, dessa geração que viveu a Primeira Grande Guerra, os surrealistas talvez sejam o grupo – ao lado dos dadaístas, de que fizeram parte – que mais sistematicamente manifestou sua revolta contra o sistema de organização econômica e política da sociedade do capital, contra os modos de vida específicos por ele engendrados, em desenvolvimento já há pelo menos um século e meio, e dominados por noções de racionalidade e de realidade muito limitadas. Noções que faziam do processo de formação do sujeito um esforço contínuo de

³⁸ É comum situar o início desse processo em *Les Femmes d'Alger*, obra em que Picasso põe em cheque os paradigmas de representação do corpo humano na tradição pictórica ocidental. Convém observar ainda que o artista participará da etapa surrealista de problematização da representação do corpo humano, levando-a para outras direções além da incorporação de elementos plásticos africanos, como atesta sua contribuição em *Minotaure*, notadamente os desenhos de “Une Anatomie”, publicados no primeiro número da revista.

anulação das forças psíquicas que pudessem desestabilizá-las. E isso não deixa de ser uma forma de “destruição das integridades”, das integridades dos sujeitos, como a psicanálise viria evidenciar. Não é por outra razão que Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Freud são figuras de destaque no panteão surrealista. O problema já existia muito antes da eclosão da Primeira Grande Guerra, não podendo ser resumido ao clima de destruição por ela deixado, embora isso tenha sido decisivo.

Nesse sentido, vale a pena retornar à discussão iniciada a partir do desenho *Almas num corpo* e o do poema “Oração de I. N.” Talvez seja possível sugerir que umas dessas “almas” contidas no corpo de Ismael Nery possa ser a de Ismaela. De fato, ela aparece no poema que leva esse nome como título:

A minha irmã é minha edição feminina e meu castigo,
Dá a todos o que eu nunca de mulher alguma recebi.
Se eu não soubesse que sou também o seu castigo
Há muito que seria fraticida ou suicida.³⁹ (MATTAR, 2000, p. 74).

Sabe-se que Ismael Nery nunca teve irmã, apenas o irmão João, morto pela gripe espanhola em 1918. Ismaela pode ser compreendida como a manifestação do desejo constante do artista de alcançar a unidade, seja com Deus na eternidade, seja com todos os homens de todos os tempos, seja dos sexos por meio da conjugação entre masculino e feminino no mesmo ser. O fato de, na vida, essa conjugação lhe ser impedida pelo corpo, que só lhe permitia ser *um* homem - e por isso Ismaela é o castigo de Ismael e vice-versa -, produziu na arte de Ismael Nery um grande interesse seja pelo momento da relação sexual, no qual por instantes os sexos se conjugam, seja pela figura do andrógino, que contém os dois gêneros no mesmo ser. Um interesse, porém, que não deixa de sublinhar a angústia causada pela contradição entre o desejo de unidade e as limitações impostas pela realidade física do corpo. Uma contradição que pode ser percebida na aquarela *Andrógino* [Figura 72], em que a figura, composta por uma metade feminina e outra masculina, exibe uma conjugação tensa entre essas duas partes.

Em *Composição surrealista I* [Figura 73], tem-se a mesma sensação. Nesse desenho, um abdome e pernas femininos surgem como uma espécie de vaso com flores, ao lado de um torso masculino que flutua sem pernas, na verdade um auto-retrato. Para além do insólito da situação, o fato de essas duas metades humanas, mesmo estando nuas, usarem cintos, não só faz com que pareçam complementares, como induz o observador a associá-las *na imaginação*.

³⁹ NERY, Ismael. Ismaela (1932), Republicado em *Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito*.

A possibilidade de conciliação entre masculino e feminino no mesmo ser, porém, é mais uma vez tensionada por um reforço da separação.

Ismael Nery manifesta nessas obras a insatisfação e a angústia com os limites que seu corpo lhe impunha na construção de sua identidade individual e sexual. As muitas almas que o artista percebia dentro de si, consumiam-no sem poderem se expandir e realizar todas as suas potencialidades. O entendimento do espaço da arte como um lugar onde essas limitações poderiam ser ultrapassadas, resulta por vezes na diluição ou desmaterialização da figura humana, que cede lugar a uma espécie de forma translúcida e transcendental, representação da energia essencial contida em todos os homens e que os uniria no tempo da eternidade, livres da matéria de um corpo limitado e perecível. A série “origem” e o quadro *Essencialismo* [Figura74] parecem descrever etapas desse processo. Se de fato, como sugere Annateresa Fabris a partir de uma formulação de Nestor Habkost, esse é o “cerne do projeto poético e artístico de Nery, que pode ser considerado um processo de desintegração do homem a fim de atingir a forma divina como pura energia” (FABRIS, 1997, p. 93), alguns dos trabalhos discutidos acima, apontam outros aspectos tomados pela produção do artista, a partir do entendimento fundamental da arte como espaço de transgressão de limites. Se Ismael Nery não transgrediu os limites do espaço da arte, como fizeram os surrealistas, isso não retira a extrema singularidade e mesmo radicalidade de sua obra, no contexto do modernismo brasileiro.

Ao realizar “operações” sobre a imagem do corpo, abrindo-o, intercambiando, transfigurando ou retalhando suas partes a partir do “corpo do desejo”, o artista manifestava a outra face daquela insatisfação, menos evasiva e mais voltada para uma vontade de intervenção na própria carne. Numa relação menos transcendente com a figura humana e, no limite, com a vida, esta foi a via por onde Ismael Nery aproximou-se dos surrealistas.

*

Encerrando essas considerações sobre a obra de Ismael Nery, sem qualquer pretensão de ter esgotado os sentido possíveis seja de sua produção em geral, seja de seus momentos surrealistas, não poderia deixar de ser mencionado o texto “Instantâneo de Ismael Nery”, de Jorge de Lima, de onde se extraiu a frase que dá título a este capítulo. Qualificado como “congenitamente romântico e supra-real”, na opinião do poeta alagoano Ismael “introduz na pintura uma certa anormalidade em que há de cambulhada um bocado de loucura, de desgraça e muito de sagrado.” (LIMA, J. maio 1934, p. 73). É por essa certa “anormalidade”, aqui defendida como surrealidade, que o poeta-pintor “mostra-nos o perpassar de sua vida interior

interrompida frequentemente por visões que sobem de um passado longínquo que ele julgou viver e de uma eternidade que se abriu ante seus olhos de visionário liberto dessa chateza da vida atual.” (Ibid.). Eis, na expressão ainda de um outro poeta seu contemporâneo, o “cerebralismo místico”, fruto da “consciência trágica de tudo” (MACHADO, maio 1934, p. 205) e do surrealismo de Ismael Nery.

4. SOBREVIVÊNCIAS SURREALISTAS NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940. JORGE DE LIMA E FLÁVIO DE CARVALHO

Até aqui, foram discutidas obras de artistas atuantes na virada da década de 1920 e 1930, ainda dentro do que se poderia chamar “período heróico” do modernismo, em que as afirmações da arte moderna no circuito nacional, com exceção do Salão de 1931, se deram principalmente em exposições individuais. É um período marcado pela “liberdade de pesquisa estética”, de que fala Mário de Andrade na conferência de 1942. Acontece que, dos três artistas em cuja produção desse período foi possível identificar diálogos com o surrealismo, nenhum se empenhará em mantê-lo no decorrer das décadas seguintes.

Depois de uma fase que já foi chamada de “crônica de costumes”(ASSIS FILHO, 2006, p. 94 et seq.), na qual, durante a década de 1930, a técnica mais livre da aquarela cede lugar a uma maior preocupação com a estruturação das pinturas a óleo sobre tela e as “visões interiores” voltam-se agora para os interiores de residências, Cícero Dias imprimirá à sua obra, sem perder o registro regionalista, uma orientação estética cada vez mais “abstratizante”,¹ uma geometrização do campo pictórico que paulatinamente sobrepujará o lirismo emanado do inconsciente e da imaginação popular pernambucana, como ele próprio dizia, e que era o que o aproximava do surrealismo.

Jána obra de Tarsila do Amaral, o interesse pelo imaginário mítico amazônico, característico da fase antropofágica, via por onde se pode sugerir uma aproximação com o surrealismo, cederá lugar ao realismo de telas como *Operários* e *Segunda Classe*, ambas de 1933. Algo mais próximo das estratégias utilizadas nas pinturas antropofágicas, como a representação alongada do corpo, com pernas, pés e mão aumentados, reaparecerá apenas em meados da década de 1940, em obras como *Primavera* (1946) e a *Praia* (1947).

Ismael Nery, dos três o que parece ter ido mais fundo no diálogo com o surrealismo, pela via das “operações” sobre o corpo, da subversão da imagem do corpo a partir do desejo de quem a cria, morre em abril de 1934.

A brecha surrealista aberta pelas obras desses artistas na arte brasileira não será, portanto, expandida por eles mesmos. Será preciso olhar para a atuação de outros personagens

¹A noção de arte abstratizante, a meio caminho entre o figurativo e o abstrato, forjando uma conciliação muitas vezes tensa dessas duas concepções de criação plástica, é discutido por Tadeu Chiarelli em *Um modernismo que veio depois*, em textos sobre as obras de Lasar Segall, Lívio Abramo, Samson Flexor, entre outros. Cf. CHIARELLI, 2012.

para acompanhar o desenvolvimento dos debates sobre o surrealismo no Brasil, assim como das realizações plásticas que com ele dialogam. E é possível afirmar que os principais serão Flávio de Carvalho e Jorge de Lima.

Tal como ocorreu com os artistas analisados anteriormente, a atuação de ambos é autônoma, sendo que sua relação com o surrealismo é construída, ao longo da década de 1930, a partir dos interesses de cada um, tomando forma objetiva por vias diferentes. Jorge de Lima imprimirá uma marca surrealista em parte de sua produção literária e, mais para o final da década, tornará públicos os primeiros resultados de suas experiências com fotomontagens de cunho surrealista, de onde surgirá o álbum *A Pintura em Pânico*, publicado em 1943.

Quanto a Flávio de Carvalho, é principalmente em sua atuação na imprensa e como polemista que aparecerá o interesse pelo surrealismo, mediado por uma pesquisa mais ampla sobre os aspectos psicológicos da criação artística. Além disso, o artista trava contato com um grupo de surrealistas britânicos, de que resultará o envio de obras do surrealista inglês Roland Penrose para o II Salão de Maio, organizado por Carvalho, constituindo nova oportunidade para a emergência de uma discussão sobre o surrealismo no país.

Isso não significa que não houve, também na produção plástica do artista, proximidade com o surrealismo. Na verdade, é possível afirmar que tal proximidade se ligará, em alguns aspectos, ao processo de renovação de seu discurso sobre arte, empreendido pelo grupo surrealista no início da década de 1940.

Em virtude dessa autonomia de atuação, o capítulo será dividido em duas partes, tratando cada uma de um dos artistas em questão.

I

Personalidade múltipla, médico, poeta, romancista, ensaísta, pintor e escultor, Jorge de Lima, alagoano de União dos Palmares, é de todos os artistas analisados aquele que, em seus trabalhos de fotomontagem, se coloca mais francamente dentro de uma perspectiva surrealista de criação plástica, ao assumir uma técnica que, como ele próprio reconhecerá, está diretamente associada à história do movimento surrealista. Mas antes de entrarmos na discussão de suas fotomontagens, que como referido começam a circular publicamente no final da década de 1930, será interessante avaliar como se inicia a relação do poeta com as artes visuais.

A estudiosa Gênese Andrade, ao analisar a presença da visualidade na obra de Jorge de Lima, destaca o fato de que, já em 1927, o próprio poeta produz a capa e ilustrações de seu livro *O mundo do menino impossível*. Isso se repetirá com a publicação de *Essa negra Fulô*, cuja capa é também desenhada por Lima. A partir desses dados, a pesquisadora concentrará sua análise nas relações entre ilustrações e poemas nos livros do autor, comentando ainda, ao final do texto, sua produção pictórica e de fotomontagens (ANDRADE, G., 2002). Gênese Andrade não analisa os romances de Lima.

No entanto, em *O Anjo*, livro publicado em 1934 e que será apontado algumas vezes pela crítica como um romance surrealista², Jorge de Lima insere seu interesse pelas artes visuais como elemento da trama. O personagem principal, Herói, é pintor. Em meio aos eventos que transcorrem durante a narrativa das experiências de Herói ao lado do companheiro Custódio, o Anjo, surgem algumas discussões sobre pintura, nas quais é possível rastrear, além de menções ao surrealismo, sugestões de que Herói utilizava processos próximos aos dos surrealistas na criação de suas obras. Uma delas surge quando o narrador comenta o retrato do Anjo feito por Herói:

Quando Herói pintou o Anjo não pretendia efeito anedótico. Nem deleitar ninguém. Nem fazer concessões ao público. Nem tyrannizar o pobre público. Moveram-se as suas mãos numa direção subconsciente. (LIMA, J., 1998, p. 17).

Embora as mãos tenham se movido numa direção subconsciente, o narrador logo descarta uma possível vinculação de Herói ao surrealismo: “Nem efeito anedótico nem efeito supra-realista. Nem cubista. Nem qualquer invenção igual.” (Ibid., p. 18). No entanto, é novamente o “subconsciente” que será invocado, ao ser comentado o quadro que Herói pinta da imagem idealizada de sua “Bem-Amada”: “O Herói fizera-o com o subconsciente preso à atitude da morta que vira na meninice. Coisa do jogo desconhecido de suas hereditariedades, obsessões, taras familiares, memória de homem cristão.” (Ibid., p. 19). De fato, pouco antes havia sido narrada a forte impressão causada em Herói pela contemplação do cadáver de uma mulher:

Ora, se deu que o adolescente viu uma mulher morta. Ela parecia dormir. Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver. Herói achou linda a morta, aquele sono largado, aquela expressão paralisada numa juventude que estancara em pleno gosto da vida. Pois uma expressão rara de gozo ainda repuxava o beijo polpudo da moça morta. (Ibid., p. 12-13).

²Cf. PAULINO, 1995, p. 56 e BARBIERI, 1998, p. 78.

Para além da sugestão de que o que Herói plasmara em seu quadro da Bem-Amada provinha de uma associação inconsciente, que já constitui uma proximidade com o surrealismo, a imbricação entre idealização amorosa da mulher e morte também merece destaque. Já foi comentada neste trabalho a ligação feita por Breton entre a mesa de dissecação e a cama, um objeto associado à morte e outro ao encontro amoroso. Caberia agora lembrar a ideia de um “surrealismo espectral”, levantada por Salvador Dali em “O Surrealismo espectral do eterno feminino pré-rafaelita”. Nesse texto, o pintor se refere ao tipo de imagem feminina presente nas obras dos pré-rafaelitas ingleses como frutos de um “surrealismo flagrante”:

E como Salvador não haveria de ficar fascinado pelo surrealismo flagrante do pré-rafaelismo inglês? Os pintores pré-rafaelitas nos trazem e fazem resplandecer as mulheres, ao mesmo tempo as mais desejáveis e as mais medonhas que existem, pois que se trata, dessa forma, de seres que se teria mais terror ou angústia em comer: são os fantasmas carnis das ‘falsas recordações’ da infância, é a carne gelatinosa dos sonhos sentimentais mais repreensíveis. O pré-rafaelismo coloca sobre a mesa esse prato sensacional do eterno feminino, amenizado por uma pitada moral, mas excitante, de uma repugnância respeitável. Essas concreções carnis de mulheres, ideais em excesso, essas materializações febricitantes e ofegantes, essas Ofélias e Beatrizes florais e moles provocam em nós, ao aparecer-nos na luz de seus cabelos, o mesmo efeito de terror, repugnância e sedução não equívoca que o ventre tenro de uma borboleta entre a luz das suas asas. [...] Há uma certa lassidão incurável dos ombros, caídos sob o peso da eclosão dessa lendária primavera necrofílica da qual Botticelli falou vagamente.³ (DALÍ, 1974, p. 119)

Não será excessivo lembrar aqui a célebre *Ophelia* [Figura 75], de John Everett Millais, que remete tanto à ideia de uma “primavera necrofílica”, quanto à impressão de Herói diante da mulher morta: “Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver”. Ainda se referindo à idealização da Bem-Amada de Herói, o narrador de *O Anjo* afirmará: “A Bem-Amada deveria ter um certo ar de moça morta que ele viu na meninice. (A volúpia imortal que vinha de eras remotíssimas...)”.

Mas, voltemos ao quadro da Bem-Amada, incompreendido pelos visitantes da exposição de Herói, que não se cansavam de perguntar - “Que significa? Que significa?”. Como que em resposta a essas perguntas, o narrador de *O Anjo* assim se refere à pintura:

Aquilo era uma mulher mas não imitava absolutamente uma mulher porque era justamente a Bem-Amada do pintor. [...] Não imitava absolutamente uma mulher, porém traduzia a sensação sexual cerebral transmitida do interior para o ambiente. (LIMA, J., 1998, p. 19-20).

³ O texto original foi publicado em *Minotaure*, n. 8, Paris, 1936.

Parece, portanto, que a pintura da Bem-Amada de Herói, tal como as mulheres pré-rafaelitas na concepção de Dalí, foi tomada do que Breton chamaria de “modelo puramente interior”, projeção “fantasmática” da mulher morta vista na infância.

A presença do surrealismo em *O Anjo*, que está longe de ser consenso entre os críticos literários⁴, não poderá ser discutida aqui, embora o tema do “eterno feminino” e da aproximação entre desejo e morte, pareça já constituir uma afinidade. O objetivo desse breve comentário do romance foi apenas destacar como seu interesse pelas artes visuais, anterior às primeiras publicações de fotomontagens, parecia já estar ligado a uma compreensão do processo criativo de uma obra visual próxima ao que foi visto até aqui sobre o surrealismo. Tanto por conter um componente sexual, cuja origem reside em associações inconscientes, como por partir “do interior para o ambiente”. Isso posto, pode-se agora encetar a discussão sobre as fotomontagens.

*

Um dos principais documentos a respeito das fotomontagens de Jorge de Lima é a matéria “A decoupage – processo de gravura surrealista”, publicada por Danilo Bastos no jornal literário carioca *Dom Casmurro*.

O texto, ilustrado por 6 reproduções de fotomontagens do poeta (*Germinação, Curiosidade, Distancia, Poeta, Entrechoque de ideias e Instintos*), descreve a visita do jornalista ao consultório de Jorge de Lima, no intuito de obter informações sobre o processo da *découpage*, a respeito do qual havia lido notas de Jean Hugo e conde Etienne de Beaumont, na revista *Vogue*. A primeira informação dada pelo poeta atrela o processo à própria história do surrealismo, embora seja anterior ao surgimento do movimento. Para explicar essa anterioridade e a ligação do processo com o surrealismo, Lima recorre ao exemplo do poeta inglês Edward Young (1681-1765), extraído de uma antologia de poemas surrealistas, organizada por Georges Hugnet. Na verdade, o trecho citado pelo poeta replica a opinião expressa por André Breton no *Manifesto do surrealismo* a respeito dos versos de *Night Thoughts*: “As Noites de Young são surrealistas do começo ao fim; infelizmente é um padre que fala, um mau padre, sem dúvida, mas um padre.” (BRETON, 2001, p. 41).

Embora surpreendente, o exemplo não é escolhido ao acaso. Ao explicá-lo, Lima corrige o equívoco de Breton ao chamar de “padre” alguém que na verdade era um bispo anglicano, para em seguida dizer que o “suprarealista” Young era confessadamente a maior influência do romântico brasileiro Gonçalves de Magalhães, o que não o impediu de

⁴ Ivo Barbieri, em seu posfácio à republicação de *O Anjo*, aponta as várias divergências que percebe entre a obra de Lima e as ideias do grupo surrealista. Cf. Posfácio. Um anjo paradoxal. In: LIMA, J., 1998, p. 77-93.

permanecer “arcádico”. Embora isso não seja declarado na entrevista, parece que Lima busca, com esse exemplo, aproximar o surrealismo, por um lado da religião e por outro do Brasil, aproximação que se justifica na defesa que faz do surrealismo como “constante do espírito humano”:

[...]o surrealismo como o romantismo são constantes do espírito humano: São João Evangelista, no Apocalypse, os sonhos e as visões de Budha, Mahomé, Lautréamont no 'Chant de Maldoror' [sic], antes do suprealismo foram notáveis suprealistas.(BASTOS, 8 jul. 1939, p. 5)

Tal compreensão algo a-histórica do surrealismo, é bom frisar, se coaduna com a própria concepção dos surrealistas, que embora tenham se esforçado em se posicionar frente a problemas de sua época, proclamavam como surrealistas, desde o primeiro manifesto, autores de épocas as mais diversas.

Outro momento da entrevista no qual Jorge de Lima se mostra afinado com as ideias do movimento surrealista surge quando é questionado sobre se o surrealismo seria poesia: “Suprealismo, música, alcool, morfina, poemas, tudo isso são caminhos lícitos ou ilícitos para a poesia. São caminhos para atingir a poesia; às vezes perigosos e proibidos pela polícia”. (Ibid.). O poeta de *A Túnica Inconsútil* demonstra ter compreendido o surrealismo para além do movimento histórico artístico-literário que o defendia. O surrealismo aparece como um estado de espírito.

A fotomontagem, assim como as *collages* e demais processos seriam então os meios “extravagantes” pelos quais os surrealistas procuraram atingir a “poesia pura”. Ao ser questionado se era “partidário” do surrealismo, se considerava sua poesia surrealista, Jorge de Lima responde a partir daquele entendimento do surrealismo como “constante do espírito humano”: “Minha poesia, mesmo o 'O anjo', não são suprealistas. E o são pois como lhe disse: o suprealismo como o romantismo são constantes da poesia. E a minha poesia é isto tudo ao mesmo tempo que mística, sensual, o que quiserem.” (Ibid.).

Após declarar não ver qualquer problema na prática da *découpage* também por brasileiros, o poeta descreve como procedia na construção das imagens:

[...] recortando e superpondo ou justapondo as gravuras mais diversas às vezes gravuras que isoladas não têm senão um valor didático, mas reunidas em uma combinação simplesmente arbitrária declancham [sic] verdadeiramente os mais surpreendentes poemas.
Por exemplo: esta figura banalíssima de um tratado qualquer de astronomia em conjunção com esta gravura de uma Anatomia sem importância nos dá uma impressão de germinação. (Ibid.).

A partir da descrição desse método de trabalho, é possível estabelecer analogias com o processo de Max Ernst e a interpretação que a ele era dada pelo grupo surrealista. A começar pela ideia de uma combinação arbitrária das diversas imagens recortada – Breton falava em evitar “todo desejo preconcebido” –, portanto pretensamente livre de preocupações políticas, como era o caso da colagem dadaísta alemã, ou estéticas. Também o reconhecimento do caráter poético da imagem resultante se aproxima da compreensão de Breton da colagem discutida no primeiro capítulo. Além disso, o recurso a tratados científicos, no caso, de astronomia e anatomia, é um ponto em comum entre os métodos de Ernst e Lima, que será comentado a seguir.

Mas a imagem escolhida pelo poeta como exemplo para ilustrar seu método, parece denotar já alguma diferença. No artigo, ela é reproduzida tendo como legenda “Germinação” [Figura 76]. A gravura que compõe o fundo representa um céu, tendo as nuvens na parte inferior da imagem e um astro eclipsado na parte superior. Dele surge uma figura humana, mapa do sistema nervoso, porém desprovida de cabeça, braço direito e parte do tronco. É interessante notar o contraste entre as ramificações nervosas e a matéria do corpo, cujo efeito causa a impressão de que os raios luminosos emitidos pelo astro oculto penetram essas ramificações, impressão confirmada pela ideia de germinação contida no título.

Não estamos longe aqui da atmosfera intelectual discutida no capítulo anterior, quando comentamos a proximidade de ideias do grupo composto por Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery com o grupo de intelectuais católicos da revista *A Ordem*. Pouco tempo antes da publicação da entrevista em *Dom Casmurro*, o poeta publicara *A túnica Inconsútil*, livro dedicado a Murilo Mendes, em que a noção de comunicação e unidade entre todos os seres na eternidade reaparece, por exemplo, nesses versos de “Poema do Cristão”:

Posso enxugar com um simples aceno
o choro de todos os irmãos mais distantes.
Posso estender sobre todas as cabeças um céu unânime e estrelado.
Chamo todos os mendigos para comer comigo
e ando sobre as águas como os profetas bíblicos.
Não há escuridão mais para mim
Opero transfusões de luz nos seres opacos,
posso mutilar-me e reproduzir meus membros, como as estrelas do mar,
porque creio na ressurreição da carne e creio em Cristo,
e creio na vida eterna, amém!(LIMA, J., 1997, p. 351).

A ideia da transfusão de luz parece ter um rebatimento em “Germinação”, cujo título nos remete ainda à crença na comunicação de todos os seres de todas as épocas, numa espécie de germinação contínua, ideia contida no mesmo poema:

Os milênios passados e futuros
não me aturdem, porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas
que eu decompou e absorvo com os sentidos
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo. (LIMA, J., 1997, p. 351).

O poeta é o astro que, mesmo eclipsado, transfunde a luz, e ao mesmo tempo o poeta é o ser que germina, porque nasce e nascerá com todas as criaturas. Esse misticismo cristão é um dado que se mostrará relevante para a aproximação do álbum *APintura em Pânico* que será empreendida mais adiante, na medida em que nessa obra podem ser encontradas outras imagens que abordam temas cristãos, como a Criação e o martírio de Cristo.

Se a religiosidade católica é sem dúvida um elemento que o afasta dos surrealistas, o conteúdo místico que o poeta imprime em sua expressão pode reaproximá-los. Isso porque há uma forte carga de misticismo nas colagens de Ernst, como *Une Semaine de Bonté* atesta de maneira contundente. Mas esse misticismo tem origem na alquimia, como foi demonstrado em estudo por M. E. Warlick, a ser comentado adiante. Como se verá, elementos de mística alquímica aparecem também em *A Pintura em Pânico*.

Antes, porém, convém analisar um pequeno texto escrito por Mário de Andrade para apresentar um conjunto de três fotomontagens de Lima reproduzidas no “Suplemento de Rotogravura”, nº. 146, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em novembro de 1939. Nele, o autor de *Macunaíma* se revelará menos infenso a uma técnica de matriz surrealista, mas ainda mostrando ressalvas em relação ao que considera o princípio do movimento.

O texto se inicia com uma sugestão de que a fotomontagem seria algo como uma brincadeira viciante, para logo em seguida apontar uma série de características de seus processos construtivos que permitiriam afirmá-la como “uma verdadeira arte”, “um novo meio de expressão”. Enquanto arte, a fotomontagem exige certo domínio técnico, como sugere o seguinte trecho:

A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal-inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com mais facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo. Os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão!⁵ (RODRIGUES, 2010, p. 19).

⁵ ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. Republicado em *A pintura em Pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima*.

A fotomontagem se configura como “um processo de expressão lírica”, pois revela nosso inconsciente, “nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais.”(RODRIGUES, 2010, p. 19). Além de um reconhecimento do princípio surrealista da fotomontagem, parece soar aqui um eco longínquo do “Prefácio interessantíssimo”, em que o poeta fundador do Desvairismo afirmava: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente grita.” (ANDRADE, M., [s.d.], p. 19). Mas convém lembrar que mais adiante, nesse mesmo prefácio, Mário afirmará:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho [sic] a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar [sic] mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. (Ibid., p. 23-24).

Transpondo esse princípio para a fotomontagem, a imagem que Mário considera como a mais “perfeita” do conjunto que apresenta é assim avaliada, pois nela:

[...] não apenas a força inventiva do poeta é notável, pela concatenação e o inesperado dos elementos, é o lindo (desculpem...) e moderníssimo monstro do primeiro plano, mas o conjunto assume um valor artístico muito bem conseguido na distribuição da luz. (RODRIGUES, 2010, p. 20).

E é por isso que Mário de Andrade irá afirmar que “a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade da poesia sobrerrealista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético”, pois se trata de “uma arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotecnia.” (Ibid.). Portanto, a “perfeição” da fotomontagem elogiada não seria alcançada sem a tonalidade “macia” da composição, sem os ritmos de jatos luminosos “tão serenos e equilibrados”.

Embora no último parágrafo, o autor afirme que alguém que pratique a fotomontagem, logo se tornará capaz de “entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo”(Ibid.), reconhecendo ao menos esse valor no movimento francês, aquela afirmação anterior não deixa de conter uma sombra de reprovação.

Sem o “controle estético” na distribuição da luminosidade, a imagem perde em “arte”, perde “valor artístico”. Considerando-a por esse ângulo, Mário de Andrade parece julgar a fotomontagem surrealista a partir de critérios que ela vinha questionar ou, no mínimo, que ela não colocava como prioridades.

Sugestão semelhante é feita pela estudiosa Annateresa Fabris ao afirmar que Mário de Andrade, proclamando-a como arte da luz, pensa a fotografia em termos de realismo, de “poesia do real”⁶, e que:

[...] essa percepção guia claramente sua leitura das fotomontagens de Lima, apesar de estabelecer um elo entre esse método de composição e o aflorar do inconsciente. Nesse sentido, o escritor dá mostras de não ter captado o paradoxo fundamental da montagem fotográfica surrealista, que utiliza imagens consideradas analógicas de maneira ilusionista, criando uma representação a meio caminho entre o real e o improvável, caracterizada pela desambientação, pela negação do princípio de identidade e pela irrupção do maravilhoso. (FABRIS, 2009, p. 130).

Apesar disso, a autora reconhece que o texto de Mário de Andrade mostra uma abertura à fotomontagem como técnica capaz de sugerir outras possibilidades à arte brasileira, para além da “defesa extremada de uma linguagem realista e de uma poética nacional.” (Ibid., p. 131). Máriodemonstra, em 1939, postura diferente, em relação ao surrealismo, daquela vista no capítulo 2, quando foi comentada sua discussão com Prudente de Moraes Neto. Procurando avaliar essa mudança, Fabris sugere a seguinte hipótese:

Provavelmente, pelo fato de sua concepção de arte ter-se tornado hegemônica, ele [Mário de Andrade] consegue aceitar a existência de um viés surrealista para certas modalidades de criação visual, que não colocavam em xeque a vertente principal, enfeixada emblematicamente na figura de Cândido Portinari. (Ibid., p. 131).

Pensamento semelhante é o do crítico Tadeu Chiarelli, em “A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo”:

Mais de dez anos passados, e tendo o seu modernismo já galgado um posicionamento plenamente institucionalizado na cultura oficial do país, Mário de Andrade podia perceber agora o surrealismo como uma (positiva) manifestação das “nossas tendências mais recônditas”. É pensando, pois, num surrealismo já totalmente domesticado, preocupado apenas com o “eu”, que o crítico irá se pronunciar, em 1939, sobre as fotomontagens de Jorge de Lima[...] (CHIARELLI, 2003, p. 76).

⁶ Tal compreensão, como aponta Fabris, fica patente no texto “O homem que se achou”, em que Mário de Andrade comenta a exposição de fotografias de Jorge de Castro, ocorrida no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em novembro de 1939. Nesse texto, pode-se ler a seguinte declaração: “Ora, a fotografia é antes de mais nada um fato de luz; e apanha, a bem dizer, campos ilimitados. Se é certo que também pelo processo fotográfico podemos inventar livremente, provocando manifestações de luz de nossa arbitrária invenção, creio que ninguém negará ser destino essencial da fotografia, ser a sua fecundidade, ser a sua mensagem infatigável, registrar a realidade enquanto luz.” E mais adiante: “Enfim, há que ter esse dom especial de apanhar 'a poesia do real'.” Cf. ANDRADE, 1ª quinzena de 1940.

Dada sua importância para o pensamento estético brasileiro, cabe aqui uma ligeira digressão a respeito do posicionamento de Mário de Andrade sobre o surrealismo, nesse período.

Em “Antonio Pedro”⁷, artigo no qual discorre sobre a exposição do pintor português realizada em São Paulo, em 1941, embora em nenhum momento o surrealismo seja mencionado, Mário de Andrade avança em pontos importantes no sentido de uma compreensão mais ampla de algumas questões consideradas fundamentais pelos surrealistas para que uma obra visual contenha a centelha do surreal.

O principal deles aparece já em “Fantasias do poeta”, quando Mário fala em “sugestividade psicológica e sonhadora do Sobre-realismo.” (RODRIGUES, 2010, p. 20). Essa noção de “sugestividade” psicológica ressurgirá na análise das pinturas de Antonio Pedro, quando o escritor situa na relação do observador com a obra o valor poético que esta possa conter.

Mário de Andrade abre o artigo comentando a revalorização do assunto presente na pintura de Antonio Pedro, por não tomá-lo apenas como mero pretexto inspirador. O assunto assume outro estatuto nas obras do artista, mais próxima da poesia ou da “prosa de feição apocalíptica.” Isso porque, nesse tipo de produção literária, assim como na pintura de Antonio Pedro, o assunto manifesta-se por “associações libertas da concatenação lógica do consciente.” (ANDRADE, M., 12 ago. 1941). É o que o autor observa numa obra como *Intervenção romântica* [Figura 77], citada por Mário algumas vezes. Além dessa libertação, o artista também procura não limitar sua arte por seus “elementos materiais de realização”. Essas seriam as duas liberdades alcançadas pela pintura de Pedro: liberdade das “restrições pictóricas” e liberdade da lógica consciente.

A partir dessa constatação, Mário afirmará que o pintor “se coloca na maior exacerbação do individualismo”. Mas isso assumirá dois sentidos no texto, que precisam ser bem definidos. O primeiro, está presente na ideia de que na pintura de Antonio Pedro estamos “em pleno domínio de uma arte em que o artista almeja comover pela representação do seu mundo interior”. O segundo, está na “sugestividade”, na capacidade da obra de despertar no observador um “estado lírico”, não menos individualista:

Está claro que, como os elementos do mundo interior de Antonio Pedro são incontroláveis por mim, observador, esses elementos só me podem valer pela sua sugestividade lírica pela sua qualidade temática e concomitantemente pelos valores já agora exclusivamente pictóricos com que essa temática me agrada, me ‘prende sem reservas’ como diria qualquer hedonista. Os temas,

⁷ Devo a indicação desse texto à Profa. Annateresa Fabris, no Exame de Qualificação.

a terminologia plástica, enfim, o assunto que Antonio Pedro me propõe é um elemento dinâmico que desperta meus dados e experiências adormecidas e declancha em mim um ‘estado lírico’ exclusivamente meu, apenas provocado pela maior ou menor validade... motora da obra.(ANDRADE, M., 12 ago. 1941).

Esse será não só o valor, como a única via adequada à compreensão de uma arte baseada na associação de elementos livre da lógica consciente:

Assim, se num quadro ‘recebo’ umas moscas de excelente invenção e noutro uma ronda de quatro dançarinos deliciosíssima de cor e tão portuguesa de sentimento, certas associações íntimas provocadas em mim por esse motivo me deixam num estado de lirismo verdadeiramente feliz. E creio que desta maneira deva ser vista e apreciada a arte de Antonio Pedro, para que o possamos compreender e não lhe pedir o que ele não quis nos dar. (Ibid.).

Tal postura tem conseqüências sérias para o escritor, na medida em que arrisca a tornar-se “itinerante”, no sentido de que tanto o significado associativo da obra se modifica de observador para observador, como também cada “elemento temático” poderá ter igualmente um maior ou menor grau de sugestibilidade, de “força associativa” no observador. Isso conduziria a uma arte “profundamente relativa, individualista ao extremo e orgulhosamente a-social.” O antídoto mencionado, mas não exatamente proposto, será uma “nova objetividade socializada”: “Antonio Pedro é um representante legítimo do caos estético em que nos debatemos e de que só mesmo uma nova ‘Sachlichkeit’ socializada poderá nos tirar.”(Ibid.).

Cumpramos observar, porém, que o escritor não se coloca propriamente contrário à postura do pintor português, se limitando apenas a dizer que se afasta um pouco dela no que diz respeito à “validade itinerante desta sua concepção de arte pois que se as moscas me encantam por tal associação íntima a outros não interessarão nada, ou se associarão a uma dolorosa experiência de amor.” (Ibid.).

E aqui poderíamos retornar às hipóteses de Annateresa Fabris e Tadeu Chiarelli, de que num momento em que sua concepção de uma arte de fixação nacional, portanto supostamente socializada e não individualista– concepção essa que, em 1927, o fizera rejeitar o surrealismo porque ele não “ajudava”– havia se tornado hegemônica, Mário de Andrade podia ser mais compreensivo com propostas artísticas de viés surrealista.

Fechando essa digressão, cabe refletir ainda que, se é possível observar no pensamento de Mário de Andrade um avanço no entendimento de alguns aspectos do surrealismo, como a centralidade da experiência do observador com a obra, também se pode afirmar que isso não significou uma compreensão mais complexa da “libertação da lógica consciente”, defendida já há vários anos pelo movimento que ele curiosamente não menciona em seu artigo. No

fundo, Mário mantém a ideia de que uma arte baseada nesse princípio acaba sendo individualista e a-social, atribuindo a ela um valor muito relativo. O crítico parece não querer perceber que aquela libertação contém antes de tudo uma dimensão de crítica social, de crítica a um determinado modo de vida baseado no império opressor da lógica consciente. Dimensão esta que levou os surrealistas ao entendimento de que sua proposta de “libertação do espírito” não poderia ser dissociada da construção de uma sociedade fundada na liberdade e não na opressão, seja individual ou social, como atestam, por exemplo, suas intervenções contra a ideologia colonialista francesa. Uma arte que se coloca contra a sociedade, contra um aspecto fundamental de sua organização, não é necessariamente a-social, principalmente quando seu fim último – ainda que utópico – é a transformação dessa sociedade.

*

De volta à análise das fotomontagens de Jorge de Lima, passamos agora a discutir o principal resultado de suas experiências com essa técnica, o álbum *A Pintura em Pânico*, publicado em 1943 e composto de 41 imagens acompanhadas de legendas (em geral pequenas frases), além de uma “Nota liminar”, escrita por Murilo Mendes.

A afinidade com o surrealismo, já declarada na entrevista comentada antes, é reiterada por Murilo Mendes. Depois de mencionar o “conselho” de Rimbaud, “desarticular os elementos”, o poeta conta: “O livro de Max Ernst [La Femme 100 têtes] inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho.”⁸ (RODRIGUES, 2010, p. 36). E mais adiante: “Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.” (Ibid.). Tal compreensão “a-histórica” do surrealismo não poderia vir senão do poeta companheiro de Lima em *Tempo e Eternidade*, que, como foi visto, percebia o surrealismo como um estado de espírito presente até mesmo no Apocalipse de São João.

Correlata a essa compreensão é a ideia de que a fotomontagem seria uma aliança entre fotografia e pintura. Correlata porque tal “aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular.” A aderência ao real comumente atribuída à fotografia e sua circulação abundante em diversos meios une-se com os atributos de permanência e unidade ligados à pintura. Esta, cuja construção não está tão diretamente ligada ao real, mas mais próxima da desarticulação e rearticulação da atividade

⁸ MENDES, Murilo. Nota liminar. Republicado em *A pintura em Pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima*.

imaginativa, une-se àquela na fotomontagem, gerando uma “combinação do imprevisto com a lógica”, ampliada pelo fato de a fotografia ter “ajudado o homem a alargar sua experiência da visão.” (RODRIGUES, 2010, p. 37).

Essa última afirmação de Mendes pode ser compreendida e desdobrada a partir do que sugere Walter Benjamin, no conhecido ensaio “Pequena história da fotografia”, no qual atribui a esse alargamento da visão humana pela fotografia uma conjugação entre magia e técnica:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagem habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. É assim que, em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou no eqüisetoas formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico. (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Nessa passagem surrealista de seu texto, Benjamin chama atenção para o fato de que a magia é, na verdade, inerente à fotografia, à técnica, que permite ver o mundo sob um ângulo totalmente novo. A fotomontagem, acrescentando aos recursos técnicos da fotografia aqueles da pintura, virá ampliar esse impulso em direção à magia. E é por essa forma que pode, voltando agora a Murilo Mendes, contribuir para:

Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transformação do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística. (RODRIGUES, 2010, p. 37).

Se pouco antes em seu texto, o poeta mineiro, certamente leitor de “Fantasias de um poeta”, acompanhara Mário de Andrade na sugestão do aspecto didático das fotomontagens, aqui ele se aproxima do surrealismo, salientando a conjugação entre revolução política e artística. É essa visão que permite a Mendes afirmar que os trabalhos de Lima: “[...] são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o

aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.” E em seguida: “A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento.” (Ibid.).

Certamente influenciadas pela situação do mundo em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial, essas passagens também nos remetem a um dos documentos mais contundentes da imbricação entre revolução política e artística no pensamento surrealista, publicado pouco antes da eclosão do conflito: o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, redigido em parceria por André Breton e Leon Trotsky, em 25 de julho de 1938, quando ambos encontram-se na Cidade do México. Nesse texto, é possível ler passagens como a seguinte:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura. (FACIOLI, 1985, p. 37-38).

Embora o texto só apareça em português em 1946, publicado na revista *Vanguarda Socialista*, criada e dirigida por Mário Pedrosa, não é difícil imaginar que, em 1943, Murilo Mendes tivesse conhecimento de seu conteúdo. Seja como for, o fato é que o poeta compreendeu essa dimensão fundamental da “revolução surrealista” e pôde vislumbrar nas fotomontagens do amigo a mesma atitude, mesmoparadoxalmente dentro do espírito católico compartilhado por ambos desde 1935.

*

Vimos já como tanto o próprio Jorge de Lima como Murilo Mendes reconhecem a herança surrealista nas fotomontagens que começaram a produzir juntos e que Lima continuou. Isso, porém, não garante muita coisa. É preciso verificar nas imagens como essa herança se mostra.

No já comentado artigo “A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo”, Tadeu Chiarelli sinaliza uma pista sobre um nível inicial em que essa herança surrealista pode ser percebida. Ao recapitular rapidamente as origens da fotomontagem nas vanguardas europeias, o autor aponta uma diferença importante entre as fotomontagens construtivistas e dadaístas e aquelas produzidas pelo grupo surrealista. Do ponto de vista formal, o autor destaca que, no caso dos construtivistas e dadaístas:

[...] uma característica bastante presente nas fotomontagens produzidas pelos dois grupos é o aspecto planar que quase sempre assumem suas produções, fragmentadas, abusando das linhas de força do plano (sobretudo as diagonais), as fotomontagens construtivistas e dadaístas apresentavam como herança imediata (e talvez não desejada), o esforço da pintura moderna, desde o pós-impressionismo, em romper com a ilusão de tridimensionalidade.(CHIARELLI, 2003, p. 71-72).

Já a fotomontagem surrealista, apresenta outras características, como sinaliza Dawn Ades, ao afirmar que nela, “ao contrário da fragmentação presente na colagem ou na fotomontagem dadaísta, há uma aparente continuidade de espaço.”⁹(apud CHIARELLI, 2003, p. 72) Para Chiarelli, tanto dadaísmo como construtivismo foram movimentos “marcados pela necessidade do embate com a realidade circundante, seja através do processo de incorporação de materiais típicos de uma sociedade de massa para a efetuação dos trabalhos[...], seja pela escolha de questões cotidianas para discutir em suas produções.” Diferentemente, o artista surrealista:

[...] voltava-se, à procura da liberdade, para a sua realidade interior. Assim, criava – num espaço quase sempre contínuo e sem fissuras – um universo que, embora sempre inquietante e repleto de personagens misteriosos, repousava num clima onírico, acima de qualquer circunstância mais prosaica. (CHIARELLI, 2003, p. 72)

Essa característica formal da fotomontagem surrealista poderá ser observada também na produção de Jorge de Lima, que nos apresenta cenas sempre ambientadas num espaço contínuo. Tal ambientação contínua parece ser mesmo um princípio necessário à fotomontagem surrealista. Lembre-se que Max Ernst falava no encontro entre duas realidades distantes, *num plano igualmente distante*. Tal plano de fato não é o da folha que serve de suporte à colagem, mas justamente o espaço contínuo onde ocorrem os encontros, funcionando como mais um elemento de desestabilização da relação convencional com os objetos que figuram na imagem. Para usar a imagem emblemática da colagem: o encontro entre um guarda-chuva e uma máquina de costura no ambiente de uma fábrica soa muito mais possível e real – portanto não tem o mesmo efeito surreal – do que sobre uma mesa de dissecação.

No que diz respeito ao tipo de aproximação entre realidades, ainda o texto de Chiarelli aponta uma afinidade entre as fotomontagens de Lima e Ernst, ao destacar o fato de as imagens do poeta brasileiro serem povoadas por “seres mutantes, misto de mulher e máquina, mulher e animal, mulher e manequim...”(Ibid., p. 74).

⁹ADES, Daws. *Photomontage*, p. 136.

Ora, esse tipo de mutação ou fusão de seres diversos é recorrente nas colagens de Ernst e na verdade pode ser tomado como um expediente elementar de seu processo criativo, principalmente a substituição da cabeça humana por objetos ou por cabeças de animais, como aves ou o leão. Veja-se, nesse sentido, dois exemplos extraídos de *Une Semaine de Bonté*. [Figuras 78 e 79]

No caso de *A Pintura em Pânico*, esse tipo de procedimento pode ser notado em “A poesia em pânico”; “Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio”; “América versus Europa”; “O Julgamento do tempo” [Figuras 80 a 83].

Quanto aos temas ou assuntos é possível afirmar, seguindo a sugestão de Annateresa Fabris, que eles gravitam em torno de algumas questões fundamentais: “A pintura em pânico é constituído por imagens que se referem ao processo vital, à morte, à violência, ao poder cego da ciência, à repressão social e religiosa [...]” (FABRIS, 2009, p. 238). A autora nos oferece ainda uma síntese iconográfica do álbum, no qual se destacam a presença:

[...]de figuras femininas na pose passiva de expectativa, participando de um dispositivo que parecem desconhecer; de figuras masculinas reduzidas a um corpo transparente que dá a ver os sistemas arterial e muscular, de corpos acéfalos ou mutilados; de mão, olhos, braços, cabeças frequentemente autônomos; de paisagens áridas ou sombrias; de interiores de laboratórios; de criaturas marinhas, distribuídas ora de maneira cumulativa, ora de maneira mais equilibrada. (Ibid.).

Este último aspecto parece ser um dos territórios prediletos de exploração do poeta, estando presentes em diversas imagens elementos da flora e fauna marinhas, além de imagens do próprio oceano e de objetos aludindo à sua exploração, como partes de escafandro, visíveis em “O Julgamento do Tempo” e em “As catacumbas marinhas contra o despotismo” [Figura 84]. Nesta, a figura humana à esquerda, munida de capacete, bomba respiratória, lanterna em mãos, penetra numa confusão de seres, a maior parte relacionada à fauna marinha, como conchas, estrelas-do-mar, tartarugas marinhas, peixes, baleias, gaivotas.

O interesse pelas profundezas marítimas encontra seu espelhamento na astronomia, na investigação da imensidão e dos mistérios do céu. Esta é outra faceta do domínio científico que aparece em imagens como “Vêm pássaros da estratosfera” [Figura]; na já comentada “Germinação”, que no álbum aparece como “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)” [Figura 76]; “10 x 0” [Figura 85]; “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário” [Figura 86] e “A poesia em pânico” [Figura 80]. Em todas, estão presentes objetos relacionados ao estudo dos astros, como mapas astronômicos, telescópios,

um globo astral, compassos, além de imagens de planetas ou de fenômenos astronômicos como um eclipse.

Se isso está ligado a um imaginário científico imbuído do desejo de penetrar todos os mistérios entre o céu e a terra (ou o mar), de modo a não deixar nada fora do domínio da razão para que esta possa definitivamente tomar o lugar de Deus – e o corpo não escapa a isso, como será comentado mais adiante –, a presença dos instrumentos de estudo e observação astronômica alude também ao imaginário hermético, no sentido alquímico do termo, que não deixa de se associar também a outras ciências ocultas, como astrologia, quiromancia, às quais há alusões em *A Pintura em Pânico*.

Além dos motivos dos corpos mutantes e/ou fragmentados saídos das ciências naturais, a iconografia das ciências ocultas também aproxima as fotomontagens de Lima das colagens de Ernst e do surrealismo.

Lembre-seda definição da colagem dada por Ernst no *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*: “É algo como a alquimia da imagem visual. O milagre da transfiguração total dos seres e objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico.” Se, como foi visto no capítulo anterior, a colagem remete à mesa de dissecação porque separa, abre, secciona os corpos das figuras, ela pode também ser associada ao laboratório do alquimista. Mas, acompanhando a hipótese de M. E. Warlick, é que não é só ao processo que alude essa definição, mas também a um conteúdo específico de algumas colagens. É o caso, por exemplo, de “Cinza, Preto, ou Ferreiros Vulcânicos Rodopiarão no Ar sobre as Forjas e...” [Figuras 87] e “... Forjarão Coroas Tão Grandes Que Eles Se Elevarão Mais Alto”, colagens de *La Femme 100 têtes*. Ao comentar essas imagens, Warlick afirma a presença de elementos herméticos:

[...] dois ferreiros forjam um pássaro, símbolo do ar e das propriedades voláteis da matéria. Abaixo está uma serpente, um símbolo da terra, Prima Matéria, e sua firmeza. Essa colagem é acompanhada por outra, ...*Forjarão Coroas Tão Grandes Que Eles Se Elevarão Mais Alto*, na qual dois ferreiros equilibram-se para atingir uma mulher sentada sobre um leão. O leão é um tradicional símbolo masculino para terra e a Prima Matéria, enquanto a mulher representa as propriedades femininas do Mercúrio Filosófico, a substância volátil que deve ser destruída nas primeiras operações. A frase “forjarão coroas” na legenda sugere que os ferreiros são alquimistas cujas operações nas propriedades masculinas e femininas levarão à sua purificação como o Rei e Rainha alquímicos.¹⁰ (WARLICK, 2001, p. 112)

¹⁰“ [...] two blacksmiths forge a bird, symbol of air and the volatile properties of matter. Beneath is a serpent, a symbol of earth, Primal Matter, and its fixity. This collage is followed by another, . . . Will Forge Crowns So Large That They Will Rise Higher, in which two blacksmiths are poised to strike a woman seated on a lion. The lion is a traditional male symbol for the earth and Primal Matter, while a woman represents the feminine properties of Philosophic Mercury, the volatile substance that must be destroyed in the early operations. The

O Leão e a Serpente, figuras importantes na iconografia alquímica, ambos símbolos da Prima Matéria, desempenharão um papel fundamental ainda em *Une Semaine de Bonté*, considerado por Warlick o romance-colagem com mais referências alquímicas produzido por Ernst [Figuras 88 e 89], a começar pelo subtítulo – “ou lesseptéléments” – e pela estruturação da obra, dividida entre os sete dias da semana, representando cada dia um elemento. Além desses dados, pode ser mencionado o uso feito por Ernst de imagens associadas à exploração dos astros, que inclusive antecede *Une Semaine de Bonté*, como atesta a colagem “Nostradamus, Blanche de Castille et le petit Saint-Louis”, publicada em *La Révolution Surréaliste*, nº 12, em dezembro de 1929 [Figura 90].

Mas pode ser interessante destacar um trabalho em que esse interesse ocultista incorpora um conteúdo simbólico ligado à astronomia: “O Interior da Visão 8” [Figura 91]. De acordo com Warlick, essa colagem:

[...] incorporou uma ilustração de *Le Soleil* de Amédée Guillemin que demonstrava as dimensões comparativas do sol e dos planetas, incluindo Jupiter, Saturno, Urano, Netuno, e a Terra. Ernst superpõe sobre o sol da ilustração base uma ilustração, deslocada levemente para o lado, tomada de um artigo sobre crateras lunares na revista francesa *La Nature*. A conjunção do sol e da lua, tão central para a iconografia alquímica, está representada visualmente aqui pelo eclipse criado através da inteligente manipulação de material base apropriado. Sobre esse eclipse ele acrescentou uma terceira ilustração na qual duas pessoas estão refletidas e fundidas em uma aparição luminosa natural. Esse fenômeno natural foi criado por neblina subindo por um vale interagindo com a luz do sol para projetar a sombra de duas pessoas paradas próximas uma da outra na borda de um penhasco. Na colagem elas fundem-se para tornar-se o Rei e Rainha alquímicos, um Andrógino formando-se dentro do eclipse.¹¹ (WARLICK, 2001, p. 117)

Esse trabalho nos remete ao já comentado “Germinação”, que em *A Pintura em Pânico* aparece como “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”. A nova legenda desloca ligeiramente o campo semântico da ideia do desenvolvimento de um germe para o ato

phrase “forge crowns” in the caption suggests that these blacksmiths are alchemists whose operations on the male and female properties will lead to their purification as the alchemical King and Queen.” Traduçãoolivrenossa.

¹¹ “incorporated an illustration from Amédée Guillemin’s *Le Soleil* which demonstrated the comparative dimensions of the sun and the planets, including Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune, and the earth. Ernst superimposed onto the sun of the base illustration an illustration, turned slightly on its side, taken from an article on lunar craters in the French magazine *La Nature*. The conjunction of the sun and the moon, so central to alchemical iconography, is visually represented here by an eclipse created through a clever manipulation of appropriate source material. Onto this eclipse he added a third illustration in which two people are reflected and fused in a luminous natural apparition. This natural phenomenon was created by mist rising in a valley interacting with sunlight to project the shadow of two people standing next to each other on the edge of a cliff. In the collage they fuse to become the alchemical King and Queen, an Androgyne forming within the eclipse.”

que gera esse desenvolvimento. E a força que gera as primeiras fecundações parece emanar justamente do ponto onde ocorre o eclipse, do ponto onde os princípios contraditórios, sol e lua, masculino e feminino, configuram uma unidade, do ponto que representa a unidade Divina. Se essa imagem pode ser associada à concepção de catolicismo compartilhada entre Jorge de Lima, Ismael Nery, Murilo Mendes e outros intelectuais brasileiros— sendo este um motivo que a afastaria do surrealismo por conta de seu anti-catolicismo—, o recurso a um símbolo ocultista acaba por reaproximá-los. A aparição de elementos ocultistas em *A Pintura em Pânico* poderia ainda ser sugerida na mão contendo uma série de inscrições, em “A invenção da polícia” [Figura 92].

É preciso frisar uma vez mais, porém, que tal simbologia convive e se mistura com a temática cristã, presente de maneira marcante em “Surgiram forças eternas para lutar com forças idênticas” [Figura 93], na qual Mário de Andrade percebe o “temperamento místico e profundamente compassivo do poeta”. Vê-se nessa colagem, não se sabe se surgindo ou desaparecendo por detrás de um morro, uma imagem do Cristo crucificado, ou melhor, seus braços pregados na cruz com o acrônimo INRI. A figura está em escala agigantada, como atesta a pequenina silhueta de alguém que caminha pelo morro.

Também “Caim e Abel” [Figura 94] se insere nessa categoria. As figuras infantis que poderiam ser associada aos irmãos bíblicos, porém, não demonstram sinais da inimizade que resultaria no fratricídio mítico. Ao contrário, elas se dão as mãos em atitude aparentemente fraternal, enquanto são observados pela figura talvez de sua mãe.

Esse imaginário místico-religioso convive ainda com outro: o científico. Acima foi comentado que o corpo como objeto de estudo se faz presente em *A Pintura em Pânico*. Tais corpos são retirados de manuais de anatomia e exibem suas estruturas internas, como “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”; “Povoadores do ar”, “Alpha & Omega” ou ainda “Contudo permanecíamos inclusos, perenemente” [Figuras 95 a 97]. Há uma imagem, porém, em que esse corpo como objeto de estudo científico aparece de forma crítica.

Em “A poesia abandona à ciência à sua própria sorte” [Figura 98], à direita da composição, está uma figura feminina imobilizada, com os pés e as mãos presos a um aparelho mecânico, misto de mesa ginecológica e instrumento de tortura. Na parte de cima da imagem, uma figura em trajes religiosos sentada em um trono, olha em sua direção. A cena está ambientada num espaço que lembra, pela paisagem silenciosa, misto de deserto e salão pontifical, e pelos sólidos geométricos espalhados, a atmosfera metafísica de De Chirico. Os pássaros que avançam na direção da figura imobilizada, fazem pensar no mito de

Prometeuacorrentado, punido por roubar o fogo sagrado de Zeus e entregá-lo à humanidade, ato simbólicoda origem da civilização (ROMAN, L.; ROMAN, M., 2009, p. 421).Do lado oposto ao da figura no aparelho, está um homem que dá as costas à cena, em atitude de indiferença com relação ao que se passa. De sua gravata pende um violino, único atributo artístico presente na imagem, o que permite pensar que essa figura represente a poesia.

O processo de investigação científica da natureza (corpo humano),representado nos instrumentos que a prendem para melhor estudá-la e/ou dominá-la, contém em si o risco de imobilizá-la de tal maneira, transformando-a apenas em matéria a ser esmiuçada, que acaba por esvaziá-la e afastá-la de sua possível transcendência ou transfiguração em Poesia. Com isso, esta “abandona” a ciência à própria sorte diante do juízo daquela que foiresponsável durante muito tempo justamente pela mediação entre a investigação da natureza e sua transcendência: a religião, que observa tudo à distância, do alto de seu trono.

*

Uma consideração final ainda cabe a respeito das fotomontagens de Jorge de Lima. Há uma diferença notável entre elas e parte da produção poética do autor: a ausência, nas fotomontagens, tanto de elementos regionais quanto afro-brasileiros, que são uma das marcas da poesia limiana.O poetase utiliza nas fotomontagensprincipalmente de uma iconografia oriunda sobretudo das ciências naturais (biologia, anatomia), da religião, da ilustração de livros e revistas populares, além de alguns elementos ocultistas extraídos talvez de tratados sobre o assunto. Das mulheres que aparecem em *A Pintura em Pânico*, não há nenhuma negra ou mulata. Parecem antes saídas do mesmo tipo de romance ilustrado de que se utilizava Max Ernst, ou ainda de ilustrações de revistas de variedades, nas quais dificilmente se encontravam, à época, imagens de negras ou mulatas. Desse modo, Limainseresuas fotomontagens em um conjunto de referências iconográficas similar mais ao de Max Ernst do que ao da arte moderna brasileira.A temática regional, que poderia distingui-lo mais claramente do surrealista alemão, aproximando-o assimda corrente hegemônica modernista e da valorização do nacional, parece não ter sido uma preocupação para o poeta.A ausência do elemento regional é aqui destacada apenas para salientar a autonomia atribuída pelo poeta à sua criação em fotomontagem, descompromissada tanto com uma possível coerência com determinados temas de sua poesia – embora ela exista na temática cristã–, quanto com uma preocupação em se inserir nas temáticas dominantes no campo das artes plásticas e da literatura nacional naquele momento.

A seguir, discutiremos as aproximações que o arquiteto, engenheiro, pintor, escultor e polemista Flávio de Carvalho manteve com o surrealismo ao longo do período abordado.

II

Em 1929, depois de algumas manifestações na imprensa divulgando e discutindo suas propostas arquitetônicas e já tendo aderido ao movimento antropofágico, Flávio de Carvalho publica, no jornal paulistano *Diário da Noite*, um artigo comentando a exposição de Tarsila do Amaral, no Palace Hotel. Esse texto já dá indicações do interesse pela psicologia que caracterizará a trajetória de Carvalho seja como artista visual, seja como escritor. O artigo se inicia com uma caracterização do desenvolvimento psicológico do homem, baseada em parte na analogia, bastante freqüente no pensamento psicológico do início do século XX, entre filogênese e ontogênese, ou seja, entre o desenvolvimento da espécie e do indivíduo. Tal caracterização parte da noção de que as percepções que o homem destaca do mundo, embora constituam verdades relativas, formam ao longo do tempo um “conjunto inconsciente”, que conteria características comuns às múltiplas verdades relativas alcançadas por cada homem. Tais características, variando no tempo, configurariam ciclos e representariam “as revoluções mentais dos povos” no decorrer da história. Esse conjunto inconsciente formado com o passar do tempo, condensaria “todos os detalhes que compõe uma manifestação do passado”, manifestando-se no homem “quase sempre por uma imagem mental”. Essa imagem seria “um simbolismo de sua experiência do passado e muitas vezes esse simbolismo é uma condensação de sensações abstratas.”

Para Carvalho, a arte de Tarsila seria uma condensação dessas sensações, na qual emerge a analogia entre filogênese e ontogênese, na medida em que “é o símbolo de sua alma, na cor, na forma e na substância. Como também é o símbolo de um dos ciclos histórico-mentais.” ¹²(AMARAL, A., 2003, p. 434). Tal caracterização da obra de Tarsila fica mais clara na análise que o autor faz de *O Sono*. O coqueiro representado na tela seria a condensação de toda a flora brasileira, ao passo que as formas brancas são entendidas como vértebras que representariam a coluna dorsal, “o intenso desejo sexual do povo”. Na opinião de Carvalho: “Este sistema de condensação simbólica é paralelo ao processo freudiano. A ideia de sono vem pela ocorrência de elementos aparentemente desconexos, uma espécie de

¹² CARVALHO, Flávio R. de. “Uma análise da exposição de Tarsila”, *Diário da Noite*, São Paulo, 20 de setembro de 1929. Republicado em AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, pp. 434-435.

recordação súbita de toda a vida nacional.” (Ibid.). O paralelismo ao processo freudiano, embora não seja explicado com maiores detalhes pelo autor, possivelmente reside nas noções de conteúdo manifesto e conteúdo latente, patente, por exemplo, na associação das vértebras da coluna dorsal, conteúdo manifesto, ao intenso desejo sexual do povo, conteúdo latente.

Semelhante interesse pelo funcionamento dos mecanismos psicológicos estará na base de um dos trabalhos pelo qual Flávio de Carvalho se tornou conhecido, o livro *Experiência nº 2*. Nele, o autor descreve a experiência feita durante uma tarde de domingo diante de uma procissão de Corpus Christi. No intuito de avaliar a reação da multidão que acompanhava a procissão, o artista a atravessa em sentido contrário, sem retirar o chapéu ou boné de veludo verde. A primeira parte do livro consiste na descrição das reações e ameaças da multidão, que culminam na perseguição e fuga do artista, com medo de ser linchado. A segunda parte consiste na análise dessas reações, a partir de referências teóricas extraídas da antropologia, psicologia e psicanálise. A última parte do livro apresenta quatro ensaios sobre psicologia, desenvolvidos a partir do exposto nas partes anteriores. O livro apresenta ainda uma nota publicada no jornal O Estado de São Paulo, em nove de junho de 1931, noticiando sua ação; uma irônica dedicatória ao Papa Pio XI e a D. Duarte Leopoldo e Silva, então arcebispo de São Paulo— “A S. Santidade o Papa Pio XI / A S. Eminência D. Duarte Leopoldo”—e um conjunto de ilustrações produzidas pelo autor.

No artigo “Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho” (LEITE, ago. 1998, p. 237), Rui Moreira Leite sugere uma aproximação de *Experiência nº 2* com o surrealismo, pela atitude anticlerical e anticitólica manifesta não só na ação contra a procissão, mas também na dedicatória irônica.¹³ De fato, é uma aproximação possível, na medida em que os surrealistas também manifestaram diversas vezes a mesma atitude, como na conhecida “Adresse au Papa” [Carta ao Papa], redigida por Antonin Artaud e publicada no terceiro número da revista *La Révolution Surréaliste*. Nela, entre outras injúrias, o Sumo Pontífice é chamado decão.

Mas a aproximação pode ser estendida e ampliada a afinidades mais interessantes a partir da análise das ilustrações e de alguns aspectos do texto, principalmente da primeira

¹³ O sarcasmo do artista em sua experiência não se limitará à dedicatória no livro. Durante a narrativa da própria ação, Carvalho conta que, já cercado por um grupo de fiéis cuja agressividade parecia estar à beira de um estouro, pensou que “apelando para a inteligência talvez conseguisse alguma coisa”. Eis a descrição do que resultou dessa ideia: “Abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘eu sou um contra mil’... a agitação imediatamente cresceu e todos pareciam discutir indecisos entre si.” Colocando-se no lugar do próprio Cristo como mártir, o artista, mesmo afirmando ter feito isso para tentar se safar, acabava reforçando ainda mais sua afronta. Cf. CARVALHO, 2001, p. 25.

parte e particularmente na descrição da fuga empreendida por Carvalho para evitar seu linchamento.

Durante a narrativa dos acontecimentos que envolveram a experiência, o artista comenta não apenas as reações da multidão, mas também as suas próprias reações, de modo que se a ideia inicial era analisar a psicologia das massas, a experiência também se revelava como um processo de auto-análise. Num desses momentos, quando começava a se formar uma aglomeração em torno de si, Carvalho fala sobre a alteração que essa situação causava em sua própria percepção:

Tinha a impressão de ver uma cena microscópica de bonecos desconjuntados, onde braços e pernas debatiam-se sem ponto de apoio e sem ligação com coisa alguma. Pareciam castigar uma natureza vazia. Eu tinha me esquecido que estava na situação em que estava. Minha percepção saltava fora da realidade, mas nenhuma visão era segura e meu organismo, sem dúvida, descobrindo isto, de uma maneira defensiva, inconsciente, reagira, empurrando-me dentro da realidade. Sentia que sair da realidade era o melhor meio de medir a queda entre o irreal e o fato concreto. (CARVALHO, 2001, p. 24).

Esse é um dos vários recursos utilizados por Carvalho no texto que fazem com que a narrativa seja antes de tudo literária, perdendo a possível aridez de um relato consecutivo das reações da multidão, proferido por um observador frio e distante. Na verdade, o relato de Carvalho é conduzido como um diálogo com a turba, em que o estado psíquico do autor está tão excitado quanto o das demais pessoas, sendo que suas atitudes e reações ocorrem a partir das da multidão e vice-versa.

A natureza dialética da situação é reconhecida pelo artista: “Eu continuava em perfeita comunicação mental com a massa, sentia todas as oscilações, e reagia de acordo com minha tendência no momento.” (Ibid., p. 26). O processo não deixa de conter ambivalências da parte do autor, oscilando entre passividade e agressividade, como quando lhe passa pela cabeça resignar-se diante dos fiéis fazer um:

[...] discurso católico, elogiando o deus e a fé, a vontade do povo, concordando com a atitude agressiva, e me entregando humilde e submisso. Por alguns momentos visualizei a emoção extraordinária que podia me proporcionar esta atitude. (Ibid.).

Em seguida, porém, retoma o tom agressivo:

A visão era emocionante, mas terrível. Não podia me conformar em materializá-la. Meu sentimento de virilidade era provavelmente acima dessa submissão e eu tinha de continuar o meu discurso num tom agressivo e humilhante. (Ibid.).

Pouco antes, destemido e provocativo, o artista abria os braços em pose de crucificado e diz: “eu sou um contra mil.” (Ibid., p. 25)

Após certo impasse, num momento em que, cercado e sem o que fazer, Carvalho começava a ceder, admitindo a possibilidade de continuar a atravessar a procissão de cabeça descoberta, começaram a surgir os primeiros gritos de “mata!”, “pega!”, “lincha!”, e a multidão avança em sua direção. Começa a fuga

Nesse ponto, Carvalho abre uma digressão para reconhecer sua dificuldade em ter segurança do que de fato aconteceu no momento da fuga e admite que sua narrativa:

[...] está sujeita a quatro influências deformadoras; 1ª) perda dos acontecimentos no momento de observar; 2ª) deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal; 3ª) perda de acontecimentos durante o processo de recordar para escrever; 4ª) deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados. (CARVALHO, 2001, p. 33).

O artista afirma que evitará preencher, com a imaginação, eventuais “vazios” do panorama que está reconstituindo. No entanto, logo que começa a narrar o processo de fuga, declara que seu estado mental e orgânico:

[...] era tão alerta que não sentia nenhum processo de raciocínio dirigir os meus movimentos [...] o elemento da dúvida que denota o processo de raciocínio estava completamente ausente ou então ele era tão pequeno ou bem tão veloz que escapava à minha percepção. [...] percebia mais psiquicamente que visualmente. (Ibid.)

Essa espécie de alteração da percepção, embora não o conduza a um “estado mental fantástico”¹⁴, será aumentada quando artista, refugiando-se em uma latrina nos fundos de uma leiteria, sente-se tomado pelo medo. Tal sensação produzirá uma espécie de delírio, no qual o artista tem a clara impressão de dividir-se em dois e observar a si mesmo de fora do corpo:

Estava em pleno fenômeno de medo, eu não tinha notado o início do fenômeno, mas naquele momento estava perfeitamente ciente do meu estado e por assim dizer me transportava num dos meus caracteres críticos fora de mim e contemplava a mim mesmo [...] tinha uma perfeita imagem mental de mim mesmo, eu era duas personalidades sempre uma se manifestando depois da outra, e creio que nunca senti as duas ao mesmo tempo, uma era acrítica que já mencionei e a outra era o meu eu dominado pelo medo. [...] (Ibid., p. 40).

O eu tomado pelo medo é descrito da seguinte maneira:

¹⁴ “Parecia alheio à experiência e às vezes me sentia tão longe do local quanto me tinha sentido próximo a ele em outro momento. Mas meu estado mental não era fantástico.” Ibid. p. 34.

De uma pequena distância eu me via a mim mesmo, uma criatura estranha, completamente diferente do que eu costumo ser. Não tinha roupa e a cor do meu corpo era entre amarelo escuro e cor de chocolate. Com a escuridão enxergava-me difuso. Tinha os quatro dedos de uma mão mergulhados na boca, e a outra enterrava os dedos na carne da perna, os meus olhos esbugalhados olhavam para cima e do lado. (Ibid., p. 42);

O eu “crítico” que contemplava essa figura, “não se opunha à visão, escrutava e gozava o espetáculo e creio ainda que inconscientemente desejava prolongá-lo.” Esse prolongamento conduz a uma série de imagens na qual Carvalho se via “transportado num futuro hipotético, entregue à sanha da multidão, mas nesse futuro não via a multidão, como somente os efeitos dela sobre mim.” (Ibid., p. 43).

Ambas as situações— o eu atemorizado e os efeitos da ação da multidão sobre ele — são traduzidas em imagens visuais representadas em ilustrações. “O medo” e “Uma criatura estranha completamente diferente do que costumo ser... Era a imagem do terror...” [Figuras 99 e 100], representam o processo de duplicação do autor e exibem a forma assumida por seu corpo tomado pelo medo, em figuras desprovidas de atributos humanos imediatamente reconhecíveis, parecendo prestes a desintegrar-se.

A desintegração é de fato o resultado final daquela “série de imagens” em que Carvalho projeta o efeito que a fúria da multidão teria sobre ele:

Estava em pleno estado de pânico, tinha a impressão de que ia me desmanchar que desintegrava-me, as postas de carne em movimento moroso se separavam em todas as direções, a gravidade não parecia influir, com o mesmo desembaraço mexiam para cima e para os lados, impotente, preso por uma angústia profunda assistia emocionado ao meu desmanchar. (CARVALHO, 2001, p. 43).

O processo é igualmente representado na ilustração “... assistia emocionado ao meu desmanchar” [Figura 101], em que se vêem alguns pedaços de corpos em meio a outras formas difíceis de identificar, flutuando num espaço abstrato, composto por traços horizontais de nanquim. A seqüência delirante continua:

[...] braços, dedos e mãos surgindo de uma multidão ausente me rasgavam aos poucos, senti alguém enfiar o dedo num dos meus olhos e puxar a pele rasgando, mãos me pegavam e puxavam, minha carne cedia, era branca e sedosa e estriada como cristais de gesso e não tinha sangue. (Ibid.)

Essa interessante passagem remete-nos ao quadro *Le Jeu Lugubre* [Figura 27], de Salvador Dalí, no qual percebemos uma estrutura semelhante: um personagem observa com interesse uma cena de desintegração. Se as hipóteses de Georges Bataille sobre essa imagem forem válidas pelo menos quanto ao fato de que o personagem contempla a simbolização dos

diversos momentos de um processo psíquico do qual ele próprio é a vítima, esta seria ainda outra semelhança com a desintegração de Flávio de Carvalho, fruto também de seu estado mental de pânico.

O fato de o artista mostrar-se plenamente consciente de que contemplava um produto de sua imaginação delirante o aproxima ainda do método paranóico-crítico descrito no primeiro capítulo, embora, em 1931, apenas um esboço desse método havia sido publicado¹⁵. Como foi visto, nesse método as ideias que se formam no delírio interpretativo aparecem ao paranóico como dotadas de uma realidade impossível de se questionar e têm sempre sua origem em algum fenômeno do mundo exterior. Esse aspecto real e inquestionável do delírio é atestado por Carvalho: “Não havia nenhuma dúvida sobre a imagem mental e a sensação tátil da minha destruição.” (CARVALHO, 2001, p. 44).

Não se deve esquecer, porém, que na narrativa de *Experiência n.º 2*, o fenômeno é claramente colocado como uma “ficção temporária”, efeito da situação por que passava o autor, mas isso não anula o fato de Carvalho ter se interessado pela capacidade que um estado psíquico determinado tem de alterar a realidade exterior. E de que essa alteração produz imagens extremamente palpáveis e interessantes, passíveis mesmo de serem representadas plasticamente por meio de desenhos. De modo que é possível sugerir que, para além da afronta à religião católica, esta pode ser apontada como uma afinidade importante com o surrealismo, oriunda de um interesse comum por fenômenos psicológicos que subvertem a percepção “normal” da realidade. Outro ponto em comum é o fato de que as imagens sejam de corpos alterados ou desintegrados, que, como foi visto quando tratamos de Ismael Nery, constituem um motivo recorrente também no surrealismo.

Posta essa afinidade inicial, têm-se já alguns elementos para se discutir o interesse pelo surrealismo que aparecerá em algumas atividades de Carvalho no decorrer da década de 1930.

Entre 1934 e 1935, Carvalho permanece por cinco meses viajando pela Europa, com uma encomenda da Editora Nacional de escrever um livro relatando impressões de viagem. Os diversos países e locais que visitou, personalidades com quem travou contato e experiências que viveu, são narrados em *Os ossos do mundo*, publicado em 1936. Além das anotações de viagem, o artista publica ainda uma série de entrevistas em diversos órgãos de imprensa, entre 1935 e o fim da década de 1930. Tanto em *Os ossos do mundo*, como em diversas dessas entrevistas, o surrealismo estará em pauta. Começamos pelas entrevistas, que, embora curtas, apontarão as direções fundamentais que tomará o pensamento de Flávio de Carvalho sobre a arte de sua época, expressas na conferência “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”, apresentada em 1937 por ocasião do I Salão de Maio, e no “Manifesto do III Salão de Maio”, em 1939.

¹⁵ Refiro-me a “L’Âne pourri”, publicado em *Le Surréalisme Au Service de la Révolution*, n. 1, Paris: Librairie José Corti, 1930.

Em três delas, publicadas entre fevereiro e setembro de 1935 no *Diário de S. Paulo*, o surrealismo será comentado pelos entrevistados. A estrutura das entrevistas segue um modelo que apresenta inicialmente um “retrato” do entrevistado, contendo alguns dados biográficos, para em seguida apresentar uma síntese de suas concepções principalmente sobre a situação da arte internacional naquele momento. E é aí que aparecerão as menções ao surrealismo, das quais as mais interessantes para o objetivo aqui são as do crítico inglês Herbert Read, do fotógrafo surrealista Man Ray e do filósofo e sociólogo Roger Caillois, ligado ao grupo de George Bataille¹⁶.

A primeira entrevista, publicada em 24 de fevereiro de 1935, com o crítico inglês Herbert Read, embora de maneira muito breve e sintética, é a que aponta com mais nitidez às duas tendências gerais da arte naqueles anos, que constituirão o núcleo do pensamento estético de Flávio de Carvalho, pelo menos até o final da década de 1930. Tais tendências seriam, segundo Read: “1) abstrata e intelectual; 2) subjetiva e psicológica (super-realista).”¹⁷ (MATTAR, 1999, p. 86).

Embora essa afirmação não seja explicada na entrevista, podemos rastrear sua origem no livro *Artnow*, publicado originalmente em 1933. Nele, abstração e surrealismo são apresentados como tendo um fundamento comum, que diferiria a ambos, por exemplo, do expressionismo. Este permaneceria ligado ao “olho observador”, na medida em que continua ligado ao mundo dos objetos e eventos, mesmo que seja de seu “conteúdo emocional.” Já os outros dois, “revelam em maior ou menor grau a ausência de qualquer desejo de reproduzir o mundo fenomenal.” (READ, 1972, p. 55). Esta seria, portanto, a principal característica da arte naquele momento, para o crítico inglês.

Se ambas caracterizam-se por uma espécie de desespero frente à realidade caótica do mundo moderno, elas apresentam uma diferença essencial: a arte abstrata é “incitada pelo intelecto, somente apreciada pelo intelecto” (Ibid., p. 88), enquanto os surrealistas tendem “ao que se poderia chamar de uma desintegração do intelecto ou razão.” (Ibid., p. 106). Isso porque os surrealistas compreendem “que a vida, em especial a vida mental, existe em dois planos, um definido e visível em contorno e pormenor; e outro – talvez a maior parte da vida – submerso, vago, indeterminado”. A meta dos surrealistas, seria “experimentar e compreender

¹⁶ Há ainda uma entrevista com Tristan Tzara, que, embora mencione o surrealismo, limita-se apenas a caracterizá-lo como uma construção a partir dos destroços do dadaísmo.

¹⁷ “Arte na Inglaterra”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24 de fevereiro de 1935. Republicado em *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*. As demais entrevistas citadas estão também reproduzidas nesse catálogo.

algumas das dimensões e características deste ser submerso, e para tanto recorre à significativa imageria dos sonhos e estados como que oníricos da mente.”(Ibid.).

A entrevista de Man Ray¹⁸ nos interessa apenas por conta de seu comentário acerca do “grupo Abstração”¹⁹, uma vez que reforça o discurso de Read sobre a oposição entre abstração e surrealismo. Assim se posiciona o fotógrafo:

Quanto ao grupo Abstração, detesto até mesmo a palavra abstração; para mim ela nada significa. Nunca pude fazer uma pintura ou uma fotografia abstrata na minha vida. Eu parto sempre de um objeto paraminha inspiração [,] de um assunto existente ou imaginado, e se o resultado não tem aparência [sic] com esta fonte de inspiração, ao menos ele vem adicionar-se como novo elemento concreto.(MATTAR, 1999, p. 90).

No mais, a entrevista do artista não aprofunda maiores discussões sobre o surrealismo, com exceção de uma afirmação da pintura como “um esforço mais ambicioso de realizar os seus desejos.”

Por fim, a entrevista com Roger Caillois²⁰, publicada em 10 de setembro, sob o título “Ciência e Lirismo”, descreve as afinidades entre o pensamento científico daquele momento e as investigações surrealistas, apresentando o surrealismo como um movimento que “cruza a ciência sobre diversos terrenos”:

O super-realismo nada deseja de melhor que de empreender no domínio que era até hoje o domínio da estética(,) mas com métodos rigorosos - métodos até hoje usados somente pela ciência - (,) um estudo fenomenológico do problema geral da imaginação. (MATTAR, 1999, p. 91).

Como já deve ter ficado claro, nenhuma das entrevistas se aprofunda na discussão do discurso surrealista sobre artes visuais ou sobre as novas experimentações que o grupo vinha desenvolvendo no período. Limitam-se a observações gerais, o que talvez seja uma imposição do meio de divulgação, já que fica claro que as entrevistas foram editadas por Carvalho, inclusive separando-as em eixos temáticos.

Apesar disso, as entrevistas mostram o quanto Carvalho procurou contatos com figuras empenhadas na renovação dos debates culturais de cada país por onde passou. Durante sua estadia em Londres, o contato com Herbert Read e a iniciativa do próprio artista, circulando em bares e espaços frequentados pelos artistas ingleses, permitiu-lhe entrar em contato, entre outros, com Matthew Smith, Paul Nash, Edward Wadsworth, Gibb Smith, Ben Nicholson,

¹⁸ “O voluptuoso e o inesquecível”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 31 de agosto de 1935.

¹⁹ Certamente Man Ray refere-se ao grupo Abstraction-Création, fundado em Paris em 1931 com o intuito de promover manifestações de arte não-figurativa. Cf. HARRISON, Charles e WOOD, Paul. (Ed.), 1992, p. 357.

²⁰ “Ciência e lirismo”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 10 de setembro de 1935.

Barbara Hepworth e Henry Moore. Boa parte desses artistas era ou fora ligado ao The London Group, sociedade de artistas independentes fundada em 1913 como forma de oposição à Royal Academy. Nash, Hepworth, Wadsworth, Moore, além do crítico Herbert Read participavam naquele momento também do grupo vanguardista Unit One, fundado em 1933. Certamente dessa aproximação com o ambiente artístico inglês resultará o envio de obras de Ben Nicholson e Roland Penrose para o II Salão de Maio, como sugere o biógrafo do artista, J. Toledo (TOLEDO, 1994, p. 264).

O interesse das entrevistas, além das menções públicas ao surrealismo na imprensa brasileira, consiste em que elas contém alguns elementos que Carvalho recuperará tanto no capítulo “O berço da força poética”, de *Ossos do Mundo*, quanto nas conferências e textos sobre arte moderna que publicará entre 1936 e 1939.

Naquele capítulo, o artista discute a trajetória da pintura moderna, do impressionismo ao surrealismo e abstracionismo, a partir de um exame da relação fundamental entre o homem e o mundo objetivo. Uma análise, portanto, psicológica do fenômeno artístico. Toda essa trajetória da arte moderna, que passa por fauvismo, cubismo, expressionismo e dadaísmo, teria, na opinião do autor, a característica comum de não tomarem o objeto isoladamente: “o objeto não possui um valor próprio e isolado do resto.” (CARVALHO, 2005, p. 75).

Para Carvalho, o impressionismo teria descoberto “a identidade da substância em todos os objetos”, fazendo com que os objetos se “entendessem”. Embora isso não seja explicitado, é possível imaginar que esse “entendimento” esteja relacionado à compreensão dos objetos como fenômenos luminosos, que deveria ser seguida em sua interpretação pela pintura.

Já o cubismo, sem romper essa “essência unitiva”, empreenderia uma primeira “busca rumo à expressão”, na medida em que “procura saber alguma coisa da expressão pertencente à natureza mais íntima de cada objeto.” (CARVALHO, 2005, p. 78). Embora não constitua ainda uma sondagem psicológica desse objeto, esse interesse levará “em linha reta aos domínios da análise psicológica e das profundezas da alma do homem.” (Ibid.).

No limite desse processo encontra-se o surrealismo. Dos estilhaços dadaístas, um tipo de expressão poética baseada no acaso e no fragmento, o surrealismo procurará:

[...]alcançar o problema da expressão humana pelo pensamento automático. Cada estilhaço do dadaísmo era um ponto de partida maravilhoso para uma série de associações de ideias; as incursões poéticas dos dadaístas e dos super-realistas foram verdadeiras sondagens num mundo desconhecido, nas profundezas do mundo interior. (Ibid., p. 81).

A pintura, na opinião de Carvalho, se prestaria melhor que a literatura a essa sondagem, uma vez que prescindia da sucessão cronológica. Percebe-se com isso que, ao contrário dos questionamentos iniciais dos próprios surrealistas, para Carvalho não é a capacidade da pintura de registrar uma atividade psíquica que constitui seu poder de evocação surreal, mas sim seu potencial de sintetizar num espaço e tempo únicos as múltiplas associações de ideias despertadas pela sondagem do mundo interior. Nesse processo, o mundo objetivo se torna amplamente intercambiável em seus conteúdos:

O mundo inorgânico fala e sente como o orgânico, o animal e o humano tem a rigidez do mundo inanimado, dá-se uma transmutação de valores, tudo se torna anímico e “igual”, qualquer coisa pode, querendo, manifestar os característicos de todas as outras coisas. (Ibid., p. 81-82).

Vê-se que Carvalho entendeu também outro aspecto da imagem surrealista, que é o de lidar com a representação dos seres e objetos à maneira do alquimista, podendo fundi-los e transformá-los de diversas formas. Com isso, e aqui se sente um eco das palavras de Caillois, “a pintura super-realista não é só pintura, mas também um instrumento de pesquisa, ela revela ao mundo uma nova sensibilidade e ajuda a desabrochar a sensibilidade do mundo.”(Ibid., p. 82).

Embora o escopo aqui seja a investigação dos debates sobre o surrealismo no Brasil, para a análise da pintura de Flávio de Carvalho a ser proposta mais adiante é preciso um breve comentário sobre o modo como o artista compreende aquela oposição sugerida por Herbert Read entre abstracionismo e surrealismo.

Na sequência de sua exposição sobre a trajetória da arte moderna, a última tendência a ser discutida por Carvalho é justamente o abstracionismo. Opostos aos surrealistas, em sua opinião os abstracionistas crêem “na força do pensamento.” A “sugestibilidade” da pintura abstracionista não vem das imagens obtidas na sondagem do mundo interior, mas das forças e vetores geométricos explorados, numa espécie de “animismo” da geometria. As formas geométricas ganham vida. Enquanto “animismo”, esse exploração das formas abstratas não deixa de conter um componente sexual. “Psicanalisando”, como o próprio autor diz, a citação de uma conversa que tivera com o pintor francês Jean Helion²¹, Carvalho comenta a natureza sexual da pintura abstrata. Para ele, a exclamação de Helion mostra: “o fluxo do calor das cores, o sopro de entusiasmo como sendo uma representação do desejo viril, e as curvas como

²¹ Eis a citação: “deitei-me sobre as curvas, desenvolvi os vermelhos e os amarelos do sopro do meu entusiasmo.” Jean Helion (1904-1987). Pintor francês de tendência abstrata. Em 1927 funda, ao lado de outros artistas, a revista L'Acte. Participa da formação do grupo ArtConcret, ao lado de Theo van Doesburg e outros artistas.

sendo as protuberâncias e as concavidades que marcam a mulher sobretudo a concavidade uterina.” (CARVALHO, 2005, p. 83).

Independente da verdade dessa interpretação, o que interessa é a ideia de que a pintura abstrata pode, tanto quanto as “sondagens num mundo desconhecido, nas profundezas do mundo interior” dos surrealistas, conter um elemento de desejo, um componente sexual. Essa compreensão será fundamental para a obra plástica do artista desenvolvida entre os últimos anos da década de 1930 e a década de 1940 e 1950.

Mas antes de passarmos à análise dessa produção, é preciso comentar os textos de Carvalho relacionados aos Salões de Maio, de que participou como organizador e expositor.

Publicada no *Diário de S. Paulo*, em 22 de junho de 1937, a conferência “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”²², proferida por ocasião do I Salão de Maio, apresenta um desdobramento das ideias do capítulo de *Ossos do Mundo* comentado acima. No que diz respeito ao surrealismo surge uma ideia nova. Cubismo, expressionismo, fauvismo e dadaísmo serão apresentados como movimentos que expõem as “feridas” do mundo e o fazem saltar:

Disseca-se, corta-se, decapita-se para ver o que tem dentro, o expressionismo e certas manifestações do fauvismo tornam-se torturadas demonstrações de sadismo. A emoção transpira em osmose através de todos os poros do quadro, a forma torna-se claramente secundária - sangue, angústia sofredora e morte são fontes de prazer. (MATTAR, 1999, p. 74).

O surrealismo será apresentado, então, como um curativo dessas feridas expostas pelos movimentos anteriores. Cura pelo método psicanalítico, que procura escavar no inconsciente as origens da neurose e confrontar o sujeito com a “sujeira da alma”. “Pomada” das feridas do mundo, o surrealismo procuraria remendar, reconstruir o sujeito a partir desse choque com o material escavado no inconsciente.

Postura avessa é a dos abstracionistas, que teriam horror a esse material, procurando refugiar-se no pensamento e na “purificação”:

A sua nevrose [dos abstracionistas] não é uma de emendar as ruínas e as angústias da espécie como no caso dos surrealistas, mas é mais uma nevrose de penetração com uma chave. Não há massacres. (MATTAR, 1999, p. 75).

O entendimento de abstracionismo e surrealismo como as duas tendências mais relevantes da arte naquele momento talvez esteja por trás da presença de dois artistas ingleses no II Salão de Maio. Se Ben Nicholson era considerado um dos artistas abstracionistas mais

²² CARVALHO, Flávio R. de “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 22 de junho de 1937. Republicado em *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*.

importantes na Inglaterra, Roland Penrose era, naquele momento, um dos principais representantes do surrealismo na ilha²³, com uma produção de objetos e pinturas, nas quais se pode notar um diálogo com a pintura de Max Ernst. Ambos, Nicholson e Penrose, tiveram suas fichas de inscrição no salão preenchidas e assinadas por Flávio de Carvalho. (MONTEIRO, 2008, p. 97).

*

No “Manifesto do III Salão de Maio”, publicado em 1939, na *Revista Anual do Salão de Maio*, nº 1, a oposição abstracionismo *versus* surrealismo, irá adquirir uma dimensão dialética, na medida em que ambos serão apontados como “forças anímicas básicas”: “necessárias para a existência da ideia de luta e de movimento, e para a concretização plástica vir, porque ambas aparecem no cenário da luta como consequência da mesma ânsia.” (CARVALHO, 1939). Na fórmula apresentada, abstracionismo é igual a “valores mentais” e surrealismo a “ebulição do inconsciente.” A separação entre essas duas forças mataria o “organismo arte”.

A sujeira e pureza que aparecem associadas aos dois movimentos na conferência do I Salão de Maio, são aqui melhor explicadas:

[...] o surrealismo mergulha na imundície inconsciente, se contorce dentro do ‘intocável’ ancestral. A arte abstrata, safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcisismo da representação figurada, da sujeira e da selvageria do homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiênico: a linha livre e a cor pura, quantidades pertencentes ao mundo do raciocínio puro [...] (Ibid.).

Nesse ponto, podemos deixar o Flávio de Carvalho “teórico”, para nos debruçarmos sobre algumas obras produzidas pelo artista Flávio de Carvalho nesse período de intensa reflexão sobre as principais tendências da arte moderna de sua época. São os retratos de Mário de Andrade e do casal Oswald de Andrade e Julieta Bárbara (Figuras 102e 103).

As três pinturas exibem um tipo de penetração psicológica do retratado muito peculiar. Em ambos os retratos, se as pinceladas carregadas de matéria partem de dados objetivos do modelo – traços fisionômicos, trajes ou acessórios –, é apenas para entregar-se a um automatismo gestual que, embora contido, tende a se libertar dessa vinculação objetiva,

²³ Roland Penrose (1900-1984), amigo de Max Ernst, fora o responsável pela iniciativa de organização da International Surrealist Exhibition, realizada em Londres, na New Burlington Galleries, e inaugurada em junho de 1936. A exposição, um dos principais eventos ligados ao surrealismo na Inglaterra, contou com obras de mais de sessenta artistas de quatorze nacionalidades diferentes, entre os quais De Chirico, Duchamp, Picabia, Klee, Picasso, além de artistas ingleses, como Paul Nash, que de acordo com Marcel Jean, era considerado o “surrealista-chefe” [surrealist in chief] entre os britânicos. A exposição, que exibia também desenhos de crianças e “objetos selvagens”, contou com uma média de 500 visitantes por dia, gerando intenso debate na imprensa londrina (Cf. JEAN, 1967, p. 270-271).

abandonando-se a uma lógica própria, movida tão somente pelos desígnios formais e cromáticos do artista. No *Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara* isso ocorre de maneira impactante. As figuras como que se afundam na matéria pictórica, embora seja ainda possível identificá-las.

E tal como ocorrera no estudo da psicologia da multidão em *Experiência nº.2*, essa aproximação psicológica parece ocorrer em comunicação mútua entre o estado psíquico do artista²⁴ e do retratado. O depoimento de Mário de Andrade, em carta à poetisa mineira Henriqueta Lisboa, datada de 11 de julho de 1941, no qual conta o que sentiu enquanto era retratado pelo artista, coloca claramente essa dimensão do processo:

É estranho... [sic] Assim que o Flávio de Carvalho principiou me pintando na primeira pôse [sic], tive uma sensação violenta de que *eu é que estava me pintando!* Desconfio muito de espiritismo, metapsíquicas e outras coisas da parte dos imponderáveis e não imagine que estou me metendo aqui nessas escuras insolváveis. E um caso apenas de psicologia. [...] Vamos explicar e compreender tudo isto. Assim que o Flávio principiou me pintando, percebi que eu era pra ele mais que um *motivo* de pintura. Não era por minha beleza ou feiura física atraente, não era por minha possível alta posição nas letras nacionais, não era por qualquer extravagância psicológica ou plástica que o Flávio *se* propusera me pintar. De forma que eu não era um motivo pra pintura, a pintura é que era um pretexto de aproximação. O Flávio me estimava, me admirava mesmo, e, mais que tudo isso me respeitava muito em minha vida e ideias, muito embora ele pudesse discordar destas. De forma que eu me impusera a ele. E estava fazendo a pintura. Embora não visse o quadro e não pudesse imaginar exatamente o que o Flávio estava fazendo, era fácil de perceber pela maneira com que ele me observava e os gestos com que movia o pincel, nervosos, curtos, espaçados, com grandes hesitações na procura e mistura de cores e mudanças de pinceis, era fácil de perceber a timidez cautelosa, o respeito bastante simpatizado com que eu não era pra ele apenas um problema plástico em que ele se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um outro mundo, um mundo desejado que, si [sic] o desnorteava completamente, se impunha gratamente a ele. D'aí a sensação, tanta essa 'imposição' minha era decisória e principal, d'aí a minha sensação de que eu era que estava pintando o quadro. [todos os grifos são de Mário de Andrade] (ANDRADE, Mário de, 1990, p. 54-55).

Em outro depoimento sobre esse retrato, fica patente também o modo como o autor de *Macunaíma* sentiu a penetração psicológica alcançada por Carvalho, comparando-o ao retrato feito por Lasar Segall: “Quando olho para o meu retrato pintado pelo Segall me sinto bem. É o eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito

²⁴ Observação semelhante é feita por Lígia Canongia, em “O artista plástico Flávio de Carvalho”: “A galeria de personalidade que Flávio de Carvalho pintou -Mário de Andrade, Ungaretti, Murilo Mendes e tantos outros, demonstra que seus retratos não era apenas seres físicos e concretos que ali posaram, mas pessoas cujo perfil psíquico foi detectado a partir da intuição do artista, filtrado por sua sensibilidade pessoal. O próprio Flávio de Carvalho, na inquietude dos gestos e das cores, imprime-se nesses retratos.” Cf. CANONGIA, Lígia. “O artista plástico Flávio de Carvalho” In: MATTAR, 1999, p. 15.

pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso de minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros.”²⁵ (apud ZANINI; LEITE, 1983, p. 31).

Certa vinculação de obras como essas com algumas figuras de Oskar Kokoschka, já foi apontada por Luiz Carlos Daher (1984, p. 49), assim como uma afinidade geral da pintura do artista com a estética expressionista foi também sugerida por Ligia Canongia²⁶. Embora sejam bastante compreensíveis e mesmo verdadeiras essas aproximações, não deixa de causar estranheza que, à época de produção dessas primeiras pinturas de pinceladas mais gestuais, o artista considerasse, em suas reflexões sobre a arte de seu tempo, não o expressionismo, mas abstracionismo e surrealismo como as “forças anímicas básicas”.

Seria possível pensar nessas obras como conciliações de posturas surrealistas e abstracionistas, enquanto “ebulição do inconsciente” no automatismo gestual mediada, porém, pelo que Carvalho chamava de “higienização” da sujeira do homem através do uso da linha livre e da cor pura?

Parece que *ainda* não. No entanto, a autonomia que algumas áreas de cor assumem em relação à figura nesses retratos do final da década de 1930, irá ganhar contornos mais definidos e orientados, ao passo que as cores tenderão igualmente a uma espécie de “purificação suja”, adquirindo contrastes mais violentos, em obras da passagem da década de 1940 a 1950: *Retrato de Nicolas Guillén*; *Retrato de José Lins do Rego* [Figura 104]; *Retrato de Maria Kareska*; *Retrato de Murilo Mendes*; *Retrato de Maria della Costa*; *Retrato do Compositor Camargo Guarnieri*. [Figura 105].

Percebe-se desde já que são retratos de personalidades importantes ligadas ao meio intelectual brasileiro, assim como as duas obras do final da década de 1930. Com exceção do *Retrato de Mário de Andrade*, comentado acima, não foi possível averiguar o contexto de produção dessas obras, se foram encomendadas pelos retratados ou se configuravam um projeto do próprio artista. O que se pode afirmar é que alguns dos retratados faziam parte do círculo de amigos do artista, frequentavam a célebre casa modernista por ele projetada, construída na Fazenda Capuava, em Valinhos/SP, como atesta o álbum que Carvalho chamava “Livro dos Comensais”, no qual armazenava inúmeras fotografias, além de dedicatórias deixadas por seus convidados (Cf. TOLEDO, 1994, p. 429-4).

Mas o que merece destaque nesses retratos, em que a gestualidade presente já naquelas pinturas de 1938 e 1939 assume aquela outra feição, é que, a partir dessa observação, podemos

²⁵ ANDRADE, Mário de. “Um Salão de Feira”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 1941.

²⁶ CANONGIA, Ligia. “O artista plástico Flávio de Carvalho”, Op. Cit.

talvez tentar uma aproximação com o surrealismo. Uma obra interessante para se ter em mente nesse momento é o *Portrait de Goethe* [Figura 106], de André Masson.

Nessa pintura, observa-se nitidamente o desenho de uma cabeça masculina, possivelmente tomada de alguma imagem do poeta alemão aludido no título, penetrada por formas amebóides ou geométricas, “preenchidas” por cores entre o verde, amarelo, azul, vermelho, preto. Embora haja uma evidente diferença entre esse trabalho e as pinturas de Flávio de Carvalho, sendo a materialidade das obras do pintor brasileiro muito mais pulsante, com formas definidas apenas pelas cores, sem qualquer linha de contorno, não se pode deixar de notar que ambas compartilham um dado comum: a relação estabelecida entre os elementos puramente pictóricos do quadro é construída de maneira insubordinada à figura, mas convive com ela.

André Masson (lembre-se de seus *tableaux de sable* [Figura 24]), ao lado de Joan Miró [Figuras 25 e 26], são de fato os pintores surrealistas que mais enfrentaram em suas criações plásticas esse tipo de tensão. Em 1941, num texto refletindo justamente sobre a gênese do surrealismo²⁷, Breton reconhecerá a importância do automatismo – que chegou a ser motivo para que se afirmasse a impossibilidade de existência de uma pintura surrealista – nas pesquisas plásticas surrealistas, aproveitando para constituir uma reflexão sobre essa que considera uma das “grandes direções” do surrealismo. Ele se utiliza de uma comparação interessante para qualificar o automatismo, estabelecendo uma analogia com a construção do ninho de um pássaro, que tende sempre a produzir uma estrutura característica, singular e com um ritmo próprio. O automatismo, seja ele verbal ou gráfico, também, e por isso ele pode ser considerado, nas palavras de Breton, como um:

[...] modo de expressão que satisfaz plenamente o olho ou o ouvido realizando a *unidade rítmica* (apreciável tanto no desenho, no texto automático como na melodia ou no ninho), a única estrutura que responde à não-distinção, cada vez mais estabelecida, das qualidades sensíveis e das qualidades formais, à não-distinção, cada vez mais estabelecida, das funções sensitivas e das funções intelectuais (e por isso é o único a satisfazer igualmente o espírito.)²⁸ (BRETON, 2008, p. 432)

²⁷“Genèse et perspectives artistiques du Surréalisme”, publicado originalmente em inglês como um dos três prefácios do livro-catálogo *Art of this Century*, editado em 1942 por ocasião da abertura da galeria homônima criada por Peggy Guggenheim. Cf. BRETON, 2008, p. 1276.

²⁸Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'*unité rythmique* (aussi appréciable dans le dessin, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid), la seule structure qui répond à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est seul à satisfaire également l'esprit).

Nesse sentido de não-distinção entre funções sensitivas e intelectuais, poderíamos acrescentar, o automatismo pode ser considerado uma atividade “delirante”, ou ao menos que conduz a um estado delirante. E muitas vezes o delírio parte de um dado objetivo, tomando-o apenas como motivo ou pretexto para um desenvolvimento próprio, alheio àquele dado que o gerou. Esse desenvolvimento, porém, e esse é o ponto que deve ser destacado, não é de modo algum arbitrário, nem desprovido de lógica, mas sim dono de uma lógica e de um ritmo próprios, relativamente alheios à vontade consciente.

Complementando essa ideia, pode ser mencionada ainda uma outra reflexão de Breton, em um texto a respeito do pintor norte-americano Enrico Donati, publicado em 1944²⁹. No exílio forçado em Nova York, Breton depara-se com um ambiente artístico em processo de renovação e se pronunciará a respeito de alguns artistas envolvidos nesse processo, como Arshile Gorky e Joseph Cornell. Em seu texto sobre Donati, o objetivo já não será mais defender as possibilidades do surrealismo nas artes visuais, já consolidadas, mas sugerir que certa polarização nos debates sobre arte naqueles anos já fora resolvida há muito tempo pelos surrealistas. Essa polarização envolvia o que Breton chama de “dois sistemas de figuração”:

[...] um que entende guardar contato direto com o mundo exterior e, ainda que o submeta a alguma perturbação, toma-o manifestamente como referência, o outro que rompe com todas as aparências ao menos imediatas, no limite pretende libertar-se mesmo da submissão ao espaço convencional e exige do quadro que tire sua virtude objetiva apenas de si. (BRETON, 2008, p. 586).³⁰

Pela expressão “tirar sua virtude objetiva apenas de si”, é possível entender duas coisas. Por um lado, uma maior atenção aos elementos específicos da pintura: a bidimensionalidade do suporte, a materialidade dos pigmentos e veículos, as relações das cores entre si, a luminosidade de cada tom, etc. A valorização da “concretude do meio em si mesmo”, expressão utilizada em artigo publicado, também em 1944, por Clement Greenberg³¹, crítico norte-americano que, naquele momento, já era um dos principais defensores dessa valorização, compreendendo-a como o ponto culminante de um desenvolvimento artístico iniciado em meados do século XIX. Por outro lado, pode-se

²⁹“Enrico Donati”, redigido como prefácio à exposição do artista na Passadoit Gallery, em Nova York, de 7 a 26 de fevereiro de 1944. Cf. BRETON, 2008, p. 1319-1320.

³⁰[...] La querelle en quoi se résume plus ou moins toutes les autres est celle qui oppose, avec une égale intransigence, les tenants de deux systèmes de figuration : l'un qui entend garder le contact direct avec le monde extérieur et, à quelque bouleversement qu'il le soumette, y prend manifestement ses repères, l'autre quirompt avec toutes les apparences au moins immédiates, à la limite prétend s'affranchir même de la soumission à l'espace conventionnel et exige du tableau qu'il tire sa vertu objective de soi seul.

³¹“Arte Abstrata”, publicado em *The Nation*, 15 abril 1944. Cf. FERREIRA; MELLO, 1997, p. 66.

entender essa expressão como indicativa da importância conferida por Breton à experiência direta do observador com a obra, à capacidade que o quadro teria de mobilizar a imaginação do observador a partir das relações construídas dentro de seu próprio espaço e de sua própria lógica, sem qualquer necessidade de fazer justiça à lógica convencional do mundo exterior.

Se tivermos em mente esses dois sentidos para a expressão “tirar sua virtude objetiva apenas de si”, poderemos entender porque, para Breton, àquela polarização entre os dois sistemas de figuração não encontraria lugar no surrealismo. Para o autor de *Nadja*, ambas são “duas formas talvez complementares da tentação humana em matéria de expressão” (Ibid.), sendo que “durante esses vinte últimos anos, elas aliás conseguiram coexistir sem muito ressentimento no surrealismo.” (Ibid.).

Ao afirmar essa complementaridade, Breton admite que, mesmo um quadro que mantenha ainda uma referência objetiva, um contato direto com o mundo exterior, pode extrair suas virtudes apenas de si, ao abrir mão da necessidade de simular a mesma lógica desse mundo em seu espaço.

Ainda no texto sobre Enrico Donati, Breton cita a seguinte frase, extraída de *L'Artromantique*, de Charles Baudelaire, reconhecendo nela uma possibilidade de acordo para a polarização dos debates:

Todas as faculdades da alma humana devem estar subordinadas à imaginação que as põe em requisição todas ao mesmo tempo... A linha e a cor fazem pensar e sonhar todas as duas; os prazeres que derivam delas são de uma natureza diferente, mas perfeitamente igual e absolutamente independente do assunto do quadro.³² (Ibid., 587).

Percebe-se, nesse outro momento da trajetória do pensamento estético de Breton, uma atitude bem diferente daquela que, em 1928, falava em pintura como “expediente lamentável”. Um momento em que os elementos propriamente pictóricos, que nunca foram irrelevantes para pintores como Miró e Masson, são finalmente reconhecidos como contendo em si o seu próprio valor para fazer “pensar e sonhar”.

E é desse momento, dessa outra forma de conceber as possibilidades do surrealismo em pintura, que podemos aproximar a produção pictórica de Flávio de Carvalho o surrealismo. Se o germe dessa relação já estava contido no trabalho do fim da década de 1930 – quando o artista situava o surrealismo como uma das forças motoras da arte moderna –

³²Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois... La ligne et la couleur font penser et rêver toutes les deux ; les plaisirs qui en dérivent sont d'une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendante du sujet du tableau.

ela se estenderá pelas décadas de 1940 a 1960, não se limitando à pintura, mas alcançando resultados interessantes também no desenho³³ e aquarela.

A proximidade dessa produção plástica de Carvalho com a revisão empreendida por André Breton de sua posição sobre a relação entre surrealismo e pintura – e sobre a própria pintura – é ainda confirmada no “Antelóquio. O surrealista presente”, redigido por Flávio de Carvalho em 1972 e publicado por J. Toledo em sua biografia do artista. Nesse pequeno texto, no qual comenta a obra de Toledo, seu amigo, Carvalho afirma:

É desnecessário dizer que o pintor surrealista precisa saber pintar, além de uma compreensão estética de equilíbrio-desequilíbrio em formas e cores. O *métier* é indispensável a todo aperfeiçoamento e observa-se que cada técnica possui problemas diferentes de equilíbrio-desequilíbrio no conjunto estético. (TOLEDO, 1994, p. X-XI)

Percebe-se por essa citação o quanto pintura surrealista e o conhecimento e exploração das possibilidades do meio pictórico não são excludentes para o artista. Como não o eram, segundo Breton, para os pintores surrealistas.

Assim como eles, sem nunca abandonar uma referência “figurativa” a algum dado do mundo exterior, Carvalho a coloca a serviço de sua imaginação plástica, que se pode ser chamada talvez de delirante, não é no sentido daliniano no termo, mas antes no sentido da “volúpia da forma”, atribuído por Daher: “Então compreendemos por que Geraldo Ferraz considerou-o herói de Nietzsche: a volúpia da forma era a vontade de existência, modo de ser próprio da criatura.” (DAHER, 1984, p. 66).

³³Pode ser mencionada nesse sentido a famosa série de desenhos *Minha mãe morrendo* (1947), pertencente à coleção do MAC-USP.

CONCLUSÃO

No início deste trabalho, foi mencionada a inadequação, para a abordagem aqui proposta, da pergunta: “houve ou não surrealismo no Brasil?” Responder a essa questão não foi o objetivo deste estudo. Portanto, neste encerramento, essa questão continuará sem resposta, embora acredito ser possível afirmar que os debates levantados em cada capítulo contribuam para enriquecer o debate já existente em torno dela. Mais relevante, porém, é sua possível contribuição para o enriquecimento dos debates sobre as obras dos artistas abordados, algumas delas ainda hoje pouco presentes nas discussões sobre o período do modernismo no Brasil.

Mas, embora não seja o objetivo aqui responder àquela questão, não seria correto simplesmente ignorá-la, já que mais de um autor procurou se debruçar sobre ela, inclusive procurando razões para a possível rejeição ou obscurecimento do surrealismo no Brasil.

Um deles é Antonio Candido, ainda na década de 1940, em texto sobre o romance *O Agressor*, de Rosário Fusco, no qual percebe o surrealismo como “espécie” do gênero literário super-realista, muito anterior ao surgimento do movimento em 1924. Ambos, gênero e espécie, seriam “índice de uma crise de evolução na história intelectual do Ocidente.” O Brasil, que foi também contagiado por essa crise, acabara por importar seus sintomas “tal e qual os encontramos pela Europa”, entre eles a atitude surrealista. É por isso que Candido não a considera mais do que isso: uma atitude. Mais: uma atitude diluída, na produção dos poetas brasileiros:

[...] na realidade mais autônoma da sua poesia. Realidade que não se nutriu apenas de uma dada atitude de espírito, mas de muitas – Surrealismo e Dadaísmo franceses. Expressionismo alemão, Imagismo anglo-americano – filtradas e incorporadas à nossa realidade espiritual. (CANDIDO, 2011, p. 96-97).

Mais adiante, o autor deixa ainda mais claro seu ponto de vista:

No Brasil, o Surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa. (Ibid., p. 97).

Não será possível aqui discutir a validade dessa concepção no âmbito da literatura. Nas artes visuais, porém, se é possível concordar com a primeira afirmação – e, de fato, foi

dentro dessa perspectiva que procuramos nos colocar –, já não se pode dizer o mesmo da segunda.

Quando foi discutida a obra antropofágica de Tarsila do Amaral, a aproximação com o surrealismo não é sequer possível do ponto de vista técnico, sendo muito mais da ordem de uma “concepção geral do pensamento”, do interesse pelo conteúdo mítico do pensamento de culturas ancestrais.

O caso de Ismael Nery, então, vai além disso, pois a aproximação com o surrealismo coloca-se num alinhamento baseado também em afinidade de procedimentos, como a constante modificação e desestruturação dos corpos das figuras humanas, além da posição central ocupada pelo desejo e pelo erotismo na obra do artista.

Ainda na sequência de sua argumentação, Candido compara o livro de Fusco com *O processo*, de Kafka. Este retiraria sua legitimidade da profunda crise de valores por que passava a civilização onde vivia seu autor, crise que este “sente no sangue, porque ela lhes arruina a vida e desequilibra de todo o meio social em que vivem.” (CANDIDO, 2011, p. 97). Já no caso do livro de um brasileiro, “não poderá subjazer necessidade vital alguma de tal ordem, a não ser a título de abstração intelectual.” (Ibid.). De modo que o livro de Fusco parecia, na opinião do autor, um livro de autor europeu traduzido.

Fica então a questão de como e por que meios definir o que pode e o que não pode surgir como “necessidade vital” a um escritor ou artista brasileiro e que justificará as escolhas estéticas e outras que vier a fazer. Os problemas que Ismael Nery persegue a partir de estratégias surrealistas nos trabalhos discutidos aqui, sua insatisfação com as possibilidades de sua identidade individual e sexual, retiram-lhe a condição de artista brasileiro, na medida em que não se preocupava com a possível identidade coletiva ou algum tipo de “necessidade vital” de seu povo, seja lá o que isso signifique? Por Ismael Nery ter tratado em suas obras de “necessidades vitais” suas, isso diminui seu alcance social? Se assim fosse, por que ela teria despertado tamanho interesse quando redescoberta nos anos 1960? Seria apenas um interesse de mercado diante de uma obra excêntrica em relação aos demais artistas de sua época? São problemas complexos que marcam a história da arte no Brasil no século XX e que por isso mesmo só podem figurar aqui como questões lançadas para se pensar futuramente...

Mas voltando aos textos que se ocuparam do surrealismo no Brasil, parece ser um consenso entre eles que, no período visado por essa pesquisa – o intervalo entre a década de

1920 e o início da década de 1940 –, não há como afirmar a formação de um grupo organizado em torno das ideias defendidas pelo surrealismo.¹

Constatar isso não é pouca coisa. Porque são justamente as atividades coletivas, o apoio mútuo na organização de exposições, publicação de manifestos, panfletos, revistas, atos públicos, que permitem que se fale hoje num movimento surrealista. Num *movimento* que se une em torno do conceito de *surrealismo*, cuja trajetória compreende no mínimo duas décadas de intensa atividade, de 1919 a 1939, quando o grupo se dispersa por conta da Segunda Grande Guerra. Nada disso ocorreu e nem poderia ocorrer no Brasil. Para além de evidentes diferenças culturais, políticas, econômicas e sociais mais profundas existentes entre Brasil e França, deve-se levar em conta que as atividades surrealistas se nutriam em ampla medida do ambiente cultural moderno, de circulação de obras de arte e literatura modernas, instituído já há décadas em Paris. Se os surrealistas procuravam ao mesmo tempo uma inserção e um confronto com esse ambiente, no Brasil, os modernistas antes de mais nada precisavam construí-lo.² Pelo menos toda a primeira década de suas ações, talvez mesmo também a segunda, foi ocupada com iniciativas no sentido de constituir espaços de circulação para as ideias modernas, como mostram as várias revistas, associações, salões, exposições dedicados à literatura e arte modernas organizados pelos grupos modernistas.

Essa ausência de um grupo organizado em torno de ideias surrealistas no Brasil não parece, no entanto, demover um autor como Sérgio Lima de seu empenho em afirmar a existência e a atividade do movimento francês no país, no período estudado. De fato, Lima estabelece uma série de argumentos visando justamente criticar aqueles que postulam a ausência de surrealismo no Brasil por conta da inexistência de tal grupo organizado. Vejamos um deles:

A frase ‘não houve surrealismo no Brasil’ deveria ser enunciada em seu período por extenso – coisa que os comentadores não fizeram até agora. Isto é: ‘não houve surrealismo no Brasil, se reduzirmos o fato do surrealismo à atuação local de um grupo organizado conforme os moldes parisienses e confinados apenas aos surrealistas lá atuantes’, o que não é verdade nem para o *Bund* do movimento (um dos centros era Paris, mas não o único) e nem para o Brasil. (LIMA, 1994, p. 191).

¹ “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve” Cf. PAES, 1985. p. 99-114; “Se adotarmos o modelo grupal, semelhante ao fenômeno da matriz francesa sob a liderança de André Breton, podemos afirmar com tranqüilidade que, durante o período das vanguardas históricas, os contornos do surrealismo não se definiram no Brasil como quaisquer dos outros ‘ismos’, em especial o modernismo paulista” Cf. SCHWARTZ, 2008, p. 849.

² Valentim Facioli faz observação semelhante em “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. In: PONGE, Robert. (Org.) **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 296-297.

A primeira parte confirma o nosso diagnóstico e talvez seja mesmo acertada. A inexistência de um grupo organizado implica de fato a ausência de um movimento reunido em torno das ideias surrealistas ou da atitude surrealista, como diria Antonio Candido, mas não necessariamente implica a ausência dessa atitude em obras específicas e, portanto, de manifestações de surrealismo no Brasil.

O problema é que Lima acredita que de fato ocorreu uma série de manifestações que constituiriam uma legítima promoção do movimento surrealista no Brasil, entre as quais menciona as “parceiras” de Ismael Nery e Murilo Mendes, de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda realizando experiências de escrita automática, além de Oswald de Andrade e Tarsila, Raul Bopp, Pagu, entre outros.

Ora, embora se possa reconhecer algumas atitudes e discussões sobre o surrealismo da parte desses autores, julgá-las como “promoção” ou “vínculos explícitos” é anular a complexidade em que se deram tais atitudes e discussões. Aproximar as “parcerias” entre Ismael Nery e Murilo Mendes daquela de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda ou Oswald e Tarsila, as definindo como promoções do surrealismo, implica de saída em diminuir suas especificidades, como o profundo envolvimento com o pensamento católico dos anos 1920 e 1930 no caso dos dois primeiros, ou o debate travado com Mário de Andrade e Antonio de Alcântara Machado por Prudente de Moraes Neto, ou ainda as relações muito específicas de Oswald e Tarsila com o primitivismo, ausente nas outras duplas.

Procurou-se, neste estudo, outro caminho: apontar as afinidades ou atitudes surrealistas em um conjunto determinado de obras, sem porém passar por cima das especificidades de cada uma dessas experiências. Para usar a expressão de Antonio Candido, foi investigado como essas atitudes foram incorporadas à “realidade mais autônoma” da obra de cada artista.

Nesse processo, foi visto que o surrealismo, de fato, esteve até bastante presente nas discussões modernistas, o que até certo ponto é natural, uma vez que o movimento francês é contemporâneo ao modernismo brasileiro, de modo que se este procurava atualizar a inteligência nacional, não podia simplesmente ignorá-lo, como de fato não ignorou. Deveria discutí-lo, mesmo que para rejeitá-lo.

Deve-se, porém, distinguir um tipo de rejeição como a de Mário de Andrade, baseada em um programa estético no qual o surrealismo não se encaixava, de uma recusa como a de Tristão Athayde, em texto escrito em 1925, que foi deixado para o final por ser talvez a principal rejeição ao surrealismo no Brasil no período estudado.

Em “O supra-realismo”, o crítico prognostica que o surrealismo só chegaria ao Brasil “lá para 1950” e mais adiante diz em tom aliviado: “Há muito tempo, portanto, para esperar. O perigo é remoto.” (ATHAYDE, 1980, p. 436).

Athayde associa de maneira exagerada a psicanálise freudiana à teoria do surrealismo – cujas bases residem em ampla medida numa teoria da imagem poética extraída não de Freud, mas de Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Apollinaire, Pierre Reverdy –, atribuindo-lhe inclusive uma falsa interpretação da psicanálise, que deveria permitir extrair novas forças do subconsciente, mas “com uma condição fundamental. É não deixar que esse subconsciente nos absorva. É conservar o domínio sobre ele. A psicanálise veio confirmar a necessidade da lucidez mental, condição da grande arte.” (Ibid., p. 443). O autor atribui essa suposta falsa interpretação a uma tendência geral da época à desarticulação, desagregação e dissolução de tudo, presente seja na arte, na filosofia ou na ciência modernas:

A arte, como a filosofia ou a ciência, caminhou no sentido da desagregação, da fusão e daí à confusão. Aboliram-se as leis. Aboliu-se o passado. Aboliu-se o gosto. Aboliu-se a inteligibilidade. Aboliu-se a natureza. Aboliu-se a beleza. Aboliu-se tudo que pudesse limitar, por menos que fosse, a liberdade absoluta. E só esta é procurada. (Ibid., p. 444).

Ponto culminante desse processo de dissolução, o perigoso surrealismo será assim (des)qualificado:

O supra-realismo, portanto, é a abolição final da lógica, da consciência, da lucidez, da inteligência. O supra-realismo é a escravização do homem ao animal que habita em nós. É o servilismo ao instinto, a abdicação da personalidade. É a submissão humilde da inteligência, da espiritualidade superior, de todas as forças de ascensão de nossa alma ao pântano das imagens arbitrárias, moles, baixas, que rastejam no fundo do lodo do nosso lago íntimo. É a vingança da animalidade, da sombra rasteira, da preguiça. O triunfo das larvas. E essa humilhação da inteligência, que a arte pretende encaminhar, é a confusão final. (Ibid.).

Se Tristão de Athayde percebeu um aspecto fundamental do surrealismo, que é a defesa irrestrita da liberdade absoluta, o modo como a compreende, qualifica e rejeita é bem diferente daquele de Mário de Andrade. Este percebia no movimento antes uma inadequação ao momento histórico brasileiro de 1927 e era capaz de julgar o surrealismo não como “triunfo das larvas”, mas como uma arte até excessivamente pura. Lembremos o que Mário disse a Prudente de Moraes Neto: “O sobrerrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente si eu não me tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização e o lugar em que vivo.” (KOIFMAN, 1985, p. 234-235). Mário rejeitava o surrealismo por crer que a literatura brasileira devia ter uma função social específica e não baseado numa

desqualificação moral dos valores do movimento. Foi visto mesmo que, tendo essa função sido alcançada, o autor de *Macunaíma* pode ver com mais aceitação manifestações artísticas de cunho surrealista.

*

Por fim, cumpre observar algo que já foi acenado a respeito de Ismael Nery: em seu diálogo com o surrealismo os modernistas não chegaram à mesma transgressão dos limites tradicionais da obra de arte alcançado pelo movimento francês. De fato, Flávio de Carvalho e Jorge de Lima são os que foram mais longe nessa transgressão, embora, a nosso ver, a afirmação de *Experiência nº 2* como uma “performance”, semelhante àquelas realizadas pelos surrealistas em sua etapa *dada*, seja polêmica.

Já Jorge de Lima, em *A Pintura em Pânico*, ao colocar em cheque a noção de autoria, utilizando imagens que, além de não terem sido produzidas por ele, eram materiais de natureza não-artística, extraídos de periódicos de larga circulação ou de ilustrações de livros, dá efetivamente um passo na direção daquela transgressão. Esta alcançará, no país, uma dimensão próxima dos *objets surréalistes*, comentados no primeiro capítulo, talvez somente após a década de 1960, nas obras, por exemplo, de Nelson Leirner e Farnese de Andrade. Curioso observar que ambas mantêm referências de religiosidade – não sem certa dose de ironia – ausente do movimento francês, mas presente em alguns casos analisados aqui. Mas isso já é outra história...

*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, capítulos de livros, catálogos, teses e dissertações

ADAMOWICZ, Elza. **Ceci n'est pas un tableau**. Les écrits surréalistes sur l'art. Lausanne: Les Éditions L'Age d'Homme, 2004.

ADES, Dawn; BAKER, Simon. **Undercover Surrealism**: catálogo. London: Hayward Gallery Publishing, 2006. Catálogo de exposição artística.

AGERON, Charles-Robet. L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial? In: NORA, Pierre. (Dir.). **Les lieux de mémoire**, / dir. Pierre Norra. Paris: Gallimard, 1984. v. 1. La République, p. 493-515.

AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Ed. 32; Edusp, 2003.

AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. In: BRANDINI, Laura T. (Org.). **Crônicas e outros escritos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

ANDRADE, Mário de. O Movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1968. p. 231-255.

_____. Táxi: Cícero Dias. In: _____. **Taxi e Crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 135-136.

_____. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de Oliveira Carvalho; transcrição Rozani C. do Nascimento; revisão, introd. E notas Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. **Poesias completas**. São Paulo: Círculo do livro, [s.d]. p. 19-38.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo;Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ARANHA, Graça. **A Estética da Vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921.

ASSIS FILHO, Walmir S. **Cícero Dias, oito décadas de pintura**: catálogo. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

ATHAYDE, Tristão de. **Estudos – 1ª série**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edição de A Ordem, 1929.

ATHAYDE, Tristão de. **Teoria, crítica e história literária**. Seleção e apresentação Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro;Brasília: Livros técnicos e Científicos; INL, 1980

BANDIER, Norbert. **Sociologie du surréalisme**. Paris: La Dispute, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas inéditas**. Posfácio e notas Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1.

BARBIERI, Ivo. Posfácio. Um anjo paradoxal. In: LIMA, Jorge de. **O Anjo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 77-92.

BASTOS, Janira F. **Cícero Dias/Ismael Nery**: a poética do surreal. 1993. 190 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S. (Org.). **Brasil: 1ª Tempo Modernista – 1917/29**. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Antônio. **Ismael Nery**. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

BRETON, André. Nadja. Paris: Gallimard, 1964 [2011].

_____. **L'Amour fou**. Paris: Gallimard, 1937 [2009].

_____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1988. t. 1.

_____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1992. t. 2.

_____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 2008, t. 4.

_____. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BURLAMAQUI, Maria Cristina. O Salão de 1931, uma reavaliação. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931**. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p. 31-57.

CACCESE, Neusa Pinsard. **Festa**. Contribuição para o estudo do Modernismo. São Paulo: Instituto de Estudo Brasileiros, 1971.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Brigada Ligeira**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____. **Os ossos do mundo**. São Paulo: Antíqua, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. – Edição ilustrada São Paulo: Global, 2002.

CÉSAR, Osorio Thaumaturgo. **Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados**: um caso de demência precoce n'um antigo escultor. São Paulo: Helios, 1927.

_____. **Expressão artística nos alienados (contribuição para o estudo dos símbolos na arte)**. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital Juquery, 1929.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Lemos editorial, 2002.

_____. **Pintura não é só beleza**. A crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. "A Repetição Diferente: Aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX." Conferência pronunciada como Aula Inaugural do Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

_____. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.

CLIFFORD, James. **Dilemas de la Cultura**. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo: MWM, 1984.

DALÍ, Salvador. **Sim ou a paranóia**: método crítico-paranóico e outros textos. Tradução de Denise Vreuls, Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

_____. **As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí**. Tradução de Flávio e Fanny Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

_____. **La vie secrète de Salvador Dali**. Paris: Gallimard, 2002. (Col. L'imaginaire)

DA VINCI, Leonardo. **Traité de la Peinture**. Tradução de André Chastel. Paris: Club des Libraires de France, 1960.

DIAS, Cícero. **Eu vi o mundo**. Edição e notas de Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ÉLUARD, Paul. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1968. t. 2.

FABRIS, Annateresa. Auto-retratos interpostos: Ismael Nery e a experiência do sagrado. In: GARCIA, Maria A. B.; KERN, Maria L. B. (Org.). **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS: Programa de Pós-Graduação-Mestrado em Artes Visuais, 1997. p. 89-99.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FACIOLI, Valentim. (Org.). **Por uma arte revolucionária independente**; Tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FONTES, Luis Olavo. **Cícero Dias**. Anos 20. Rio de Janeiro: Index, 1993.

GATEAU, Jean-Charles. **Paul Éluard et la peinture surréaliste (1919-1939)**. Genebra: Librairie Droz, 1982.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in Modern Art**. Enl. ed. Cambridge and London: The Belknap of Harvard University Press, 1986.

GROPPO, Célia Maria. **Ordem no céu, ordem na terra**: A revista "A Ordem" e o ideário anticomunista das elites católicas (1930-1937). 2007. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

GUERRA, Abilio. **O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp**. Origens e conformação no universo intelectual brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. (Ed.) **Art in Theory 1900-1990**. An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

HUBERT, Étienne-Alain. Première Exposition Dali. In: BRETON, André. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1992. t. 2. p. 1470-1471.

JEAN, Marcel. **The History of Surrealist Painting**. 2. ed. Colaboração de Arpad Mezei; tradução Simon Watson Taylor. Nova York: Grove Press, 1967.

KACHUR, Lewis. **Displaying the Marvelous**. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001

KOIFMAN, Georgina. (Org.) **Cartas de Mario de Andrade a Prudente de Moraes, neto**. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LACAN, Jacques. **De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité**. Paris: Seuil, 1975 [2008].

LARA, Cecília de. (Org.) **Pressão afetiva & aquecimento intelectual**: cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto. São Paulo: Giordano: Lemos: EDUC, 1997.

LEIRNER, Sheila; GUINSBURG, J. (Org.) **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIMA, Jorge de. Poema do Cristão. In: _____. **Poesia Completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 351-352.

LIMA, Jorge de. **O Anjo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. **Tempo e Eternidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

LIMA, Sergio C. D. F. **Surrealismo - Polêmica de sua recepção no Brasil modernista**. 1998. 351 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MAGALHÃES, Adelino. Ontem. In: _____. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1946. v. 1. p. 620-687.

_____. Cancioneiro de quatro confidências malditas. In: _____. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1946. v. 1. p. 586-592.

MATTAR, Denise. **Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico: catálogo**. Rio de Janeiro: CCBB, 1999. Catálogo de exposição artística Flávio de Carvalho.

_____. **Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito: catálogo**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000. Catálogo de exposição artística Ismael Nery.

_____. (Org.) **Ismael Nery**. Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

_____. **Transístor**. Antologia de Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOURÃO, Odilão. **As ideias católicas no Brasil**. São Paulo: Editora Convívio, 1978

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: _____. **Gregos & baianos. Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 99-114.

PALMEIRA, Maria Rita S. S. **‘Poeta, isto é, revolucionário’**: itinerários de Benjamin Péret no Brasil (1929-1931). 2000. 176 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PAULINO, Ana Maria. **Jorge de Lima**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PÉRET, Benjamin. **O Quilombo dos Palmares**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PIERRE, José. **L'Univers Surréaliste**. Paris: Editions Aimery Somogy, 1983.

PONGE, Robert. (Org.) **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

READ, Herbert. **A Arte de agora, agora**. Uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas. Tradução de J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RODRIGUES, Simone. **A pintura em Pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima**: catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2010. Catálogo de exposição artística das fotomontagens de Jorge de Lima.

ROMAN, L.; ROMAN, M. **Encyclopedia of Greek and Roman Mythology**. New York: Facts on File, 2009.

SENNA, Homero. (Org.) **O Mês Modernista**: Carlos Drummond, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

SWEENEY, Carole. **From Fetish to Subject**. Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935. Londres: Praeger Publishers, 2004.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

WARLICK, M. E. **Max Ernst and Alchemy**. A Magician in Search of Myth. Austin: University of Texas Press, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. O problema da evolução dos estilos na Arte mais recente. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40**. O Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991.

_____. **Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970**. São Paulo: Empresa das Artes; Marigo Editora, 1997.

ZANINI, Walter; LEITE, Rui Moreira. **Exposição Flávio de Carvalho**. São Paulo: 17ª Bienal de São Paulo, 1983.

Periódicos

ALEKSIC, Branko. Amendements à l'édition des Oeuvres Complètes d'André Breton. In: **ASTU**, base de dados mantida pelo Centre de Recherches sur le surréalisme da Université de la Sorbonne Nouvelle. Disponível em: <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Aleksic_BretonOC.htm>. Acesso em: 7 Ago. 2012.

ANDRADE, Gênese. Jorge de Lima e as artes plásticas. **Teresa revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 3, p. 69-98, 2002.

ANDRADE, Mário de. O homem que se achou. **O Estado de S. Paulo**, 1^a quinzena de 1940, Suplemento de rotogravura, n. 150.

_____. Antonio Pedro, 12 ago. 1941. Recorte sem indicação de local de publicação, pertencente ao Arquivo Mário de Andrade do Instituto e Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

ARANHA, Graça. Pintura surrealista. **A Noite**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1928.

BARRETO FILHO. Um desenho de Ismael Nery. **Festa. Revista de Arte e Pensamento**, Rio de Janeiro, 2^a fase, ano 1, n. 6, p. 5-6 e 16, jan. 1935.

BASTOS, Danilo. A decoupage - processo de gravura surrealista. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 109, p. 5, 8 jul. 1939.

BATAILLE, Georges. Matérialisme. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 1, n. 3, p. 170, jun. 1929.

_____. Oeil. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 1, n. 4, p. 215-216, set. 1929.

_____. Le “Jeu lugubre”. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 1, n. 7, p. 369-372, dez. 1929.

BAUDUIN, Tessel M. Surrealism und Wahsinn [Surrealism and Madness]. **Papers of Surrealism**, Manchester, v. 8, primavera de 2010. Disponível em <<http://http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/index.htm>>. Acesso em: 12 Nov. 2012.

BELLMER, Hans, Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée. **Minotaure**, Paris, ano 2, n. 6, p. 30-31, inverno de 1935

BRETON, André. Objet-fantôme. **Le Surréalisme au Service de la Révolution**, Paris, n. 3, p. 20-23, dez. 1931.

_____. Maria Martins. **A Phala – Revista do Movimento Surrealista**, São Paulo, n. 1, p.111-113, ago. 1967.

CARVALHO, Flávio R. de. Manifesto do III Salão de Maio 1939. **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, n. 1, 1939.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo, **ARS**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 27-81, 2003.

CONFERÊNCIA de Péret, A. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, 2. dentição, n. 2, 24 mar. 1929.

CREVEL, René. Critique d'Art. **Le Surréalisme Au Service de la Révolution**, Paris, n. 1, p. 12, jul. 1930.

DALÍ, Salvador. L'Âne pourri. **Le Surréalisme Au Service de la Révolution**, Paris, n. 1, p. 9-12, jul. 1930.

DESNOS, Robert. La Femme 100 têtes, par Max Ernst. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 2, n. 4, p. 238-239, 1930.

EINSTEIN, Carl. Note sur le cubisme. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 1, n. 3, p. 146-155, jun. 1929.

_____. André Masson, étude ethnologique. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 1, n. 2, p. 93-102, maio 1929.

ERNST, Max. Comment on force l'inspiration. **Le Surréalisme au Service de la Révolution**, Paris, n. 6, p. 43-45, 1933.

EXPOSIÇÃO de Tarsila do Amaral. **Movimento Brasileiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 21, mar. de 1929.

EXPOSIÇÃO de Tarsila do Amaral no "Palace Hotel", do Rio de Janeiro, foi a primeira grande batalha da Antropofagia. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, 2. dentição, n. 15, ago. 1929.

EXPOSIÇÃO de Ismael Nery. **Movimento Brasileiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 22, jun. de 1929.

GODOFREDO FILHO. Modernismo Brasileiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, jun. 1928.

KUSTER, Brigitta. Sous les yeux vigilants / Under the Watchful Eyes. On the international colonial exhibition in Paris 1931. **Transversal. Multilingual webjournal**, Viena, v. 5, 2007. Disponível em <<http://transform.eipcp.net/transversal/1007/kuster/en>>. Acesso em: 07 Ago. 2012.

LECLERQ, Sophie. L'appropriation surréaliste des objets d'art indigènes. In: LETTRE DU SÉMINAIRE 13, 2006, Paris. **Anais eletrônicos...** Paris: Séminaire Arts & sociétés, 2006. Seminário. Disponível em: <<http://www.artsetsocietes.org/f-f-leclercq.html>>. Acesso em: 07 ago. 2012.

LEIRIS, Michel. Joan Miró. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 1, n. 5, p. 263-266, out. 1929.

_____. Toiles récentes de Picasso. **Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés**, Paris, v. 2, n. 2, p. 57-70, 1930.

LEITE, Rui Moreira. Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 33, p. 235-244, ago. 1998.

LIMA, Jorge de. Instantâneo de Ismael Nery. **Lanterna Verde**. Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 1, p. 71-73, maio 1934.

LIMA, Sérgio. Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausênica: a do surrealismo no Brasil ou... 'A cada um o seu desejo', **Organon/UFRGS**, Instituto de Letras, Porto Alegre, v. 8, n. 22, 183-206, 1994.

MACHADO, Aníbal. Cícero Dias, pintor da imaginação. **Para Todos**, Rio de Janeiro, n. 498, p. p. 39-40, 30 jun. 1928.

_____. A morte de Ismael Nery. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, p. 205, maio 1934.

MAGRITTE, René. Les mots et les images. **La Révolution Surréaliste**, Paris, n. 12, p. 32-33, dez. 1929.

MENDES, Murilo. Comentários sobre os poemas de Ismael Nery. **A Ordem**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 61, p. 187-195, mar. 1935.

_____. Comentários aos poemas de Ismael Nery. **A Ordem**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 62, Rio de Janeiro, p. 315-317, abr. 1935.

_____. Saudação a Ismael Nery. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 549, 22 jun. 1929.

MONTEIRO, Paulo. Salões de maio. **ARS**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 92-103, 2º semestre 2008.

MORAES NETO, Prudente de. Sobre a sinceridade. **Estética: revista trimensal**, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, p. 159-164, jan-mar. de 1925.

_____. Aventura. **Verde**. Revista mensal de arte e cultura, Cataguazes, ano 1, n. 3, p. 14, novembro de 1927

MORISE, Max. Les Beaux Arts - Les yeux enchantées. **La Révolution Surréaliste**, Paris, n.1, p. 26-27, dez. 1924.

_____. A propos de l'Exposition Chirico. **La Révolution Surréaliste**, Paris, nº 4, p. 31-32, jul. 1925.

NAVILLE, Pierre. Beaux Arts. **La Révolution Surréaliste**, Paris, n. 3, p. 27, abr. 1925.

NOUGÉ, Paul. Les images défendues. **Le Surréalisme au Service de la Révolution**, Paris, n. 5, p. 24-28, 1933.

PARA TODOS, Rio de Janeiro, n. 498, p. 39, 30 jun. 1928.

PÉRET, Benjamin. Pequeno Panorama da Pintura Moderna. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 1929.

_____. Candomblé e Macumba. **Diário da Noite**, São Paulo, 25 nov. 1930. (Arquivo IEB-USP)

_____. Candomblé e Makumba - Um jantar de santo. **Diário da Noite**, São Paulo, [s.d.]. (Arquivo IEB-USP)

_____. Uma Festa a Xangô na 'Lei de Angola'. **Diário da Noite**, São Paulo, 16 dez. 1930. (Arquivo IEB-USP)

_____. Candomblé e Makumba - As origens das crenças dos negros brasileiros. **Diário da Noite**, São Paulo, 30 jan. 1931. (Arquivo IEB-USP)

PÉRET. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, 2. dentição, n. 1, mar. 1929.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. A invenção da ordem. Intelectuais católicos no Brasil. **Tempo social**. Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 33-49, jun. 2007.

SABOT, Philippe. Primitivisme et surréalisme: une "synthèse" impossible? In: **Methodos. Savoir et textes**, Lille, v.3, 2003. Disponível em: <<http://methodos.revues.org/109>>. Acesso em: 07 Ago. 2012.

SILVEIRA, Tasso da. Renovação – a propósito de um livro de Tristão de Athayde. **Festa**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 6-8, nov. 1927.

_____. O Simbolismo brasileiro. **Festa**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 8-9, dez. 1927.

UMA informação sobre o 'surréalisme' – Benjamin Péret fala ao 'Correio Paulistano'. **Correio Paulistano**, São Paulo, 6 mar. 1929.

WALLACE, Anthony F. C. Dreams and the Wishes of the Soul: A Type of Psychoanalytic Theory among the Seventeenth Century Iroquois. **American Anthorpologist**, v. 60, n. 2, p. 234-248, abr. 1958. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1958.60.2.02a00030/abstract>>. Acesso em: 7 ago. 2012

ANEXO. CADERNO DE IMAGENS

Figura 1. Max Ernst, *Woman, Old Man, and Flower*, c.1923-1924, óleo sobre tela, 96,5 x 130,2 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, EUA.

Figura 2. Pablo Picasso, *Arlequin Musicien*, 1924, óleo sobre tela, 113,8 x 97,2 cm., National Gallery of Art, Washington, EUA. Reprodução dessa obra ilustra o primeiro artigo de *Le Surrealisme et la Peinture*, publicado em *La Révolution Surréaliste*, n. 4, julho 1925.

Figura 3. Giorgio De Chirico, *J'irais...le chien de verre*, 1914, óleo sobre tela, col. desconhecida. Reprodução dessa obra ilustra o artigo "Lettre aux voyantes" de Breton, em *La Révolution Surréaliste*, n. 5, outubro 1925.

Figura 4. Man Ray, Sem título, 1930, fotografia. Obtido em <http://www.manray-photo.com>

Figura 5. Max Ernst, *Au-dessus des nuages marche la minuit*, 1921, colagem com fotografias e lápis sobre papel, 18,4 x 13 cm.. col. Particular.

Figura 6. Max Ernst, *L'évadé*, de *Histoire Naturelle*, álbum contendo 34 reproduções de *frottages*, 1926, 26 x 42,5 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, EUA.

Figura 7. Man Ray, fotograma do filme *Retour a la Raison*, 1923, publicado em *La Révolution Surréaliste*, nº 1, dezembro de 1924, p. 4. Obtido em <http://www.manray-photo.com>

Figura 8. Man Ray, *Rayography: Hand on Gauze*, 1927. Obtido em <http://www.manray-photo.com>

Figura 9. André Masson, *L'Armure*, 1925, óleo sobre tela, 80,6x54cm, Peggy Guggenheim Collection, Veneza, Itália. Reprodução dessa obra é publicada em *La Révolution Surréaliste*, n. 4, julho de 1925, p. 22.

Figura 10. Joan Miró, *La terre labourée*, 1923-4, óleo sobre tela, 66x92,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, EUA. Reprodução dessa obra é publicada em *La Révolution Surréaliste*, n. 5, outubro de 1925, p. 10.

Figura 11. Yves Tanguy, *Terre d'ombre*, óleo sobre tela, 99,1 x 80,3 cm., The Detroit Institute of Arts, Detroit, EUA. Reprodução dessa obra ilustra *La Révolution Surréaliste*, n. 11, março de 1928, p. 15.

Figura 12. Hans Arp, *Montagne, nombril, ancres, table*, guache sobre cartão cortado, 75,2 x 59,7 cm, The Museum of Modern Art, Nova York, EUA. Reprodução de versão similar da obra ilustra *La Révolution Surréaliste*, n. 7, junho de 1926, p. 10.11, março de 1928, p. 15.

Figura 13. Giorgio De Chirico, *L'Incertitude du poète*, 1913, óleo sobre tela, 106 x 94 cm., Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Figura 14. Giorgio de Chirico, "Autoritratto", 1925, óleo sobre cartão, 62,5 x 46 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália

Figura 15. Giorgio De Chirico, *L'Énigme d'une journée*, 1914, óleo sobre tela, 83 x 130 cm., Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 16. René Magritte, *La trahison des images*, 1929, óleo sobre tela, 60,33 x 81,12 cm., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, EUA.

Figura 17. René Magritte, *La Découverte*, 1927, óleo sobre tela, 65,2 x 50,3 cm., Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas, Bélgica.

Figura 18. Salvador Dalí, *L'homme invisible*, 1929-1932, óleo sobre tela, 140 x 81 cm., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha.

Figura 19. Salvador Dalí, *Objet Surréaliste à fonctionnement symbolique - le soulier de Gala*, 1932-1975, sapato, mármore, fotografias, argila, materiais diversos, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, EUA. Reprodução da versão inicial dessa obra aparece em *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 3, dezembro de 1931.

Figura 20. Vista da Sala da *Exposition Surréaliste d'objets*, 1936, Galerie Ladrière-Ratton, Paris. Extraído de <http://www.artsetsocietes.org/f/f-leclercq.html>

Figura 21. Pablo Picasso, *L'aficionado*, 1912, óleo sobre tela, 134,8 x 81,5 cm., Kunstmuseum Basel, Basiléia, Suíça. Reprodução dessa obra ilustra o artigo “Note sur le cubisme”, de Carl Einstein, publicado em *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, v. 1, nº 3, junho de 1929, p. 148.

Figura 22. Pablo Picasso, *L'Homme à la clarinette*, 1912, óleo sobre tela, 106 x 69 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Espanha.

Figura 23. Pablo Picasso, *L'acrobate*, 1930, óleo sobre tela, 162x130 cm, Musée National Picasso, Paris. Reprodução dessa obra ilustra o artigo “Toiles récentes de Picasso”, de Michel Leiris, em *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, v. 2, nº 2, 1930, p. 69.

Figura 24, André Masson, *Les poissons dessinés sur le sable*, 1927, óleo e areia sobre tela, 100x73 cm, Rupf Collection, Berna, Suíça. Reprodução dessa obra ilustra o artigo “André Masson, étude ethnologique”, de Carl Einstein, em *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, v. 1, n. 2, maio 1929, p. 97.

Figura 25. Joan Miró, *Person Throwing a Stone at a Bird*, 1926, óleo sobre tela, 73,7 x 92,1 cm, The Museum of Modern Art, Nova York, EUA.

Figura 26. Joan Miró, *Portrait of Mistress Mills in 1750*, 1929, óleo sobre tela, 116,7 x 89,6 cm, The Museum of Modern Art, Nova York, EUA. Reprodução dessa obra ilustra o artigo “Joan Miró”, de Michel Leiris, em *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, v. 1, n. 5, outubro 1929, p. 269.

Figura 27. Salvador Dalí, *Le Jeu Lugubre*, 1929, óleo e colagem sobre cartão, 44,4 x 30,3 cm, Coleção Particular

Figura 28. “Esquema psicanalítico das figurações contraditórias do sujeito em ‘Le Jeu Lugubre’ de Salvador Dalí”, *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, v. 1, n. 7, dezembro 1929, p. 370.

Figura 29. Capa do primeiro volume de *Fantômas*, folhetim de ficção policial, co-escrito por Pierre Souvestre e Marcel Allain, publicado em Paris por éditions Arthème Fayard, fevereiro de 1911. Note-se a semelhança com o princípio da colagem surrealista. Ver próxima figura.

Figura 30. Max Ernst, “Loplop et l'horoscope de la souris”, do romance-colagem *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929.

Figura 31. Max Ernst, “Et rien ne sera désormais plus commun qu'un titan au restaurant”, do romance-colagem *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929. Reprodução dessa obra ilustra o artigo “La Femme 100 têtes, par Max Ernst”, de Robert Desnos, em *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, v. 2, n. 4, 1930, p. 239.

Figura 32. Capa do catálogo da exposição “Tableaux de Man Ray et objets des îles”, inaugurada em 26 de março de 1926, na Galeria Surrealista, em Paris.

Figura 33. Imagens da montagem das salas organizadas por Aragon, Éluard e Tanguy na exposição *La Vérité sur les colonies*, 1931. Obtidas no site da Association Atelier André Breton <http://www.andrebreton.fr>

Figura 34. Diego Rivera, *Les Vases Communicants*, 1938, guache sobre papel colado em tela, 93x 121 cm., Association Atelier André Breton.

Figura 35. Wifredo Lam, *Satan*, 1942, guache sobre papel, 106,4 x 86,4 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, EUA..

Figura 36. Vicente do Rego Monteiro, *O Boto*, c. 1921, aquarela e nanquim sobre papel, 35,4 x 26 cm., Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 37. Vicente do Rego Monteiro, *Máscaras e Túnica da Festa de Thieboah*, 1921, aquarela e nanquim sobre papel, 26,1 x 34,4 cm., Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Figura 38. Vicente do Rego Monteiro, *A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã*, 1921, aquarela e nanquim sobre papel, 24 x 21 cm., Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Coleção Gilberto Chateaubriand.

Figura 39. Tarsila do Amaral, *O ovo (Urutu)*, 1928, óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm., Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Coleção Gilberto Chateaubriand.

Figura 40. Tarsila do Amaral, *Floresta*, 1929, óleo sobre tela, 63,9 x 76,2 cm., Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 41. Tarsila do Amaral, *O sono*, 1928, óleo sobre tela, 60,5 x 72,7 cm, Coleção Giovanna Bonino

Figura 42. Tarsila do Amaral, *Cidade (A Rua)*, óleo sobre tela, 81 x 54 cm., Coleção Paula e Jones Bergamin, RJ

Figura 43. Giorgio De Chirico, *Autoritratto con la madre*, 1921, óleo sobre tela, 65 x 55 cm., Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Itália

Figura 44. Francis Picabia, *La Sainte Vierge*, 1920, Nanquim, grafite e tinta sobre papel, 33 x 24 cm, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Figura 45. Cícerio Dias, *Cena-Violão, mulher e soldado*, c. 1928, guache sobre papel, 31 x 30,5 cm., Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Figura 46. Cícerio Dias, *Amor Maria*, década de 1920, aquarela sobre papel, 98 x 51 cm., Coleção Charles Dautresme, Paris

Figura 47. Cícerio Dias, *Moça Tocando Harpa*, 1928, aquarela sobre papel, 48 x 72 cm., Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 48. Cícero Dias, *O sono*, 1928, aquarela sobre papel, 50 x 47 cm., Coleção particular, São Paulo.

Figura 49. Cícero Dias, *Sem título*, 1929, aquarela sobre papel, 48 x 45,5 cm., Coleção Sylvia Dias Dautresme, Paris.

Figura 50. Ismael Nery, *Rio de Janeiro*, aquarela sobre papel, 20 x 25,4 cm., Coleção Chaim José Hamer, SP.

Figura 51. Ismael Nery, *Auto-retrato - Cristo*, óleo sobre tela colada em madeira, 32,7 x 23,8 cm., Coleção particular, SP.

Figura 52. Ismael Nery, *Eternidade*, óleo sobre cartão, 59,1 x 50 cm., Coleção particular, SP.

Figura 53. Ismael Nery, *Origem nº 1 - Formação*, aquarela sobre papel, 22, 5 x 15,7, Coleção Chaim José Hamer, SP.

Figura 54. Ismael Nery, *Origem nº 2 - Embrião*, aquarela sobre papel, 22,2 x 15,3 cm., Coleção Chaim José Hamer, SP.

Figura 55. Ismael Nery, *Origem nº 3 - Concepção*, aquarela sobre papel, 36 x 24,9 cm., Coleção particular, SP.

Figura 56. Ismael Nery, *Origem nº 4 - Etapa final*, aquarela sobre papel, 31,7 x 27,4 cm., Coleção particular, SP.

Figura 57. Ismael Nery, *Figura combinada*, nanquim sobre papel, 15 x 10,8 cm., Coleção particular, SP.

Figura 58. Ismael Nery, *Figura*, óleo sobre tela, 105 x 69,2 cm., Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 59. Salvador Dalí, *Le grand masturbateur*, 1929, óleo sobre tela, 110 x 150,5 cm., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha.

Figura 60. Ismael Nery, *Composição surrealista*, c. 1928, aquarela e crayon sobre papel, 28 x 22 cm., Coleção Airton Queiroz, CE.

Figura 61. Ismael Nery, *Composição surrealista*, s.d., nanquim sobre papel, 22 x 15 cm., Coleção particular, SP.

Figura 62. Ismael Nery, *Almas num corpo*, s. d., aquarela sobre papel, 28 x 22 cm., Coleção particular, SP.

Figura 63. Ismael Nery, *Rostos surrealistas*, s. d., nanquim sobre papel, 28 x 22 cm., Coleção particular, SP.

Figura 64. Ismael Nery, *Composição surrealista*, 1929, óleo sobre tela, 67 x 56,5 cm., Coleção particular, SP.

Figura 65. René Magritte, *Le viol*, 1934, óleo sobre tela, 73 x 54 cm., The Menil Collection, Houston, EUA.

Figura 66. Salvador Dalí, *Cenicitas*, 1927-8, óleo sobre painel, 63,5 x 48,3 cm., Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha

Figura 67. Hans Bellmer, “Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée”, *Minotaure*, ano 2, n. 6, Paris, inverno de 1935, pp. 30-31

Figura 68. Hans Bellmer, pranchas de *La Poupée*, 1936

Figura 69. Ismael Nery, *Desejo de amor*, 1932, óleo sobre tela, 54,5 x 47,5 cm., Coleção Banco Central, DF.

Figura 70. Ismael Nery, *Duas cabeças*, lápis sobre papel, 16,1 x 21,8cm, Coleção Ademaro Guidotti, SP

Figura 71. Ismael Nery, *Erotização*, crayon e lápis sobre papel, 34 x 24 cm., Coleção particular, RJ.

Figura 72. Ismael Nery, *Andrógino*, aquarela sobre papel, 27 x 18,5 cm., Coleção particular, SP.

Figura 73. Ismael Nery, *Composição surrealista I*, nanquim sobre papel, 21,4 x 27,8cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Figura 74. Ismael Nery, *Essencialismo*, óleo sobre tela, 72,3 x 37,5 cm., Coleção particular, SP.

Figura 75. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, óleo sobre tela, 76,2 x 111,8 cm., Tate Britain, Londres, Inglaterra.

Figura 76. Jorge de Lima, "Germinação" ou "e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 77. António Pedro, *Intervenção romântica*, 1940, óleo sobre tela, 120 x 120,5 cm., Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, Portugal.

Figura 78. Max Ernst, "Le lion de Belfort 21", do romance-colagem *Une Semaine de Bonté*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934.

Figura 79. Max Ernst, "Œdipe", do romance-colagem *Une Semaine de Bonté*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934.

Figura 80. Jorge de Lima, “A poesia em pânico”, do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 81. Jorge de Lima, “Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio”, do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 82. Jorge de Lima, “América versus Europa”, do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 83. Jorge de Lima, "O Julgamento do tempo", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 84. Jorge de Lima, "As catacumbas marinhas contra o despotismo", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 85. Jorge de Lima, "10 x 0", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 86. Jorge de Lima, "Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 87. Max Ernst, Gray, "Black, or Volcanic Blacksmiths Will Whirl in the Air over the Forges and...", do romance-colagem *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du

Figura 88. Max Ernst, "Le lion de Belfort", do romance-colagem *Une Semaine de Bonté*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934.

Figura 89. Max Ernst, "Le lion de Belfort", do romance-colagem *Une Semaine de Bonté*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934.

Figura 90. Max Ernst, "Nostradamus, Blanche de Castille et le petit Saint-Louis", publicada em *La Révolution Surréaliste*, nº 12, p. 48.

Figura 91. Max Ernst, "A l'intérieur de la vue 8", colagem, 1931

Figura 92. Jorge de Lima, "A invenção da polícia", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 93. Jorge de Lima, "Surgiram forças eternas para lutar com forças idênticas", do álbum *A*

Figura 94. Jorge de Lima, "Caim e Abel", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 95. Jorge de Lima, "Povoadores do ar", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 96. Jorge de Lima, "Alpha & Omega", do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

Figura 97. Jorge de Lima, "Contudo permanecíamos inclusos, perenemente", do álbum *A Pintura em Pânico*. 1943.

Figura 98. Jorge de Lima, “A poesia abandona à ciência à sua própria sorte”, do álbum *A Pintura em Pânico*, 1943.

FiguraS 99 E 100. Flávio de Carvalho, “O medo” E “Uma criatura estranha completamente diferente do que costume ser... Era a imagem do terror...” ,ilustrações de *Experiência nº 2*, 1931.

Figura 101. Flávio de Carvalho, “... assistia emocionado ao meu desmanchar”, ilustração de *Experiência nº 2*, 1931.

Figura 102. Flávio de Carvalho, *Retrato de Mário de Andrade*, 1939, óleo sobre tela, 111 x 80 cm., Coleção Centro Cultural São Paulo

Figura 103. Flávio de Carvalho, *Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara*, 1939, óleo sobre tela, 130 x 97 cm., Museu de Arte Moderna da Bahia

Figura 104. *Retrato de José Lins do Rego*, 1948, óleo sobre tela, 81 x 65 cm., Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Figura 105. Flávio de Carvalho, *Retrato do Compositor Camargo Guarnieri*, 1953, óleo sobre tela, 100 x 70 cm., Coleção Museu de Arte Brasileira da FAAP

Figura 106. André Masson, *Portrait de Goethe*, 1940, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Coleção particular