



Bárbara Piñeiro Pessôa

A MUÑECA ROTA E O COLAR DE ESTILHAÇOS

Experiências Surrealistas em Murilo Mendes e Julio Cortázar

EDUNILA



A MUÑECA ROTA E O COLAR DE ESTILHAÇOS

EXPERIÊNCIAS SURREALISTAS EM
MURILO MENDES E JULIO CORTÁZAR

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Diana Araújo Pereira *Reitora*
Rodne de Oliveira Lima *Vice-reitor*

EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Júlio da Silveira Moreira *Coordenador da EDUNILA*
Ailda Santos dos Prazeres *Assistente em administração*
Claudinéia Pires *Assistente em administração*
Francieli Padilha Bras Costa *Programadora visual*
Leonel Gandi dos Santos *Bibliotecário-documentalista*
Ricardo Fernando da Silva Ramos *Assistente em administração*
Robson Eduardo Gibim *Assistente em administração*

CONSELHO EDITORIAL

Júlio da Silveira Moreira *Presidente do Conselho*
João Abner Santos Bezerra *Representante dos/as técnico-administrativos/as em educação da UNILA*
Mackenson Beauvais *Representante dos/as discentes de graduação da UNILA*
Deny Sávia Martins da Silva *Representante dos/as discentes de pós-graduação da UNILA*
Diego Moraes Flores *Representante do Instituto Latino-Americano de Tecnologia, Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)*
Débora Cota *Representante do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH – UNILA)*
Luiz Roberto Ribeiro Faria Junior *Representante do Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida e da Natureza (ILACVN – UNILA)*
Patricia Nakayama *Representante do Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política (ILAESP – UNILA)*
Fabio Luis Barbosa dos Santos *Representante externo - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)*
Joice Berth *Representante externa - Arquiteta e urbanista e escritora*
Alai García Diniz *Representante externa - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)*
Maria do Carmo Rebouças dos Santos *Representante externa - Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)*
Luis Eduardo Aragon Vaca *Representante externo - Universidade Federal do Pará (UFPA)*

Bárbara Piñeiro Pessôa

A MUÑECA ROTA E O COLAR DE ESTILHAÇOS

EXPERIÊNCIAS SURREALISTAS EM
MURILO MENDES E JULIO CORTÁZAR

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

EDUNILA

Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

2024

EQUIPE EDITORIAL

Francieli Padilha Bras Costa *Projeto gráfico, capa e diagramação*
Leonel Gandi dos Santos *Normalização bibliográfica*
Cibelle Burdulis da Motta *Revisão de textos*
Andréia Moassab *Preparação e edição de textos*
Freepik *Imagem compondo a capa gerada com recursos de IA por Freepik (www.freepik.com)*
Hernan Mijail Medina *Ilustração compondo a capa*

Catálogo na Publicação (CIP)

P475m Pessôa, Bárbara Piñeiro.
A muñeca rota e o colar de estilhaços: experiências surrealistas em Murilo Mendes e Julio Cortázar / Bárbara Piñeiro Pessôa. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2024.
PDF (249 p.) : il.
ISBN: 978-65-86342-54-3
1. Crítica Literária. 2. Brasil. 3. Argentina. 4. Murilo Mendes. 5. Julio Cortázar. I. Pessôa, Bárbara Piñeiro. II. Título.

CDU 82.09(81/82)

Ficha Catalográfica elaborada por Leonel Gandi dos Santos CRB11/753

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA – Editora Universitária.

Editora associada à



Palavras da Editora

Há 100 anos atrás, o Manifesto Surrealista de André Breton irrompia no palco da História, numa época de vanguardas artísticas e literárias comprometidas com a subversão das ordens tradicionais e canônicas, com uma filosofia que desafiava o racional lançando mão da onipotência do sonho e da expressão real do pensamento não controlado e limitado pela razão. Esse ambiente artístico, intelectual e estético transcendia e transitava fronteiras continentais, vejamos pois a importância da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo. Aqui, como na França ou na Rússia, o moderno era compreendido como revolucionário. Podemos imaginar, como num filme, Mário de Andrade declamando sua “Ode ao Burguês”, insultando as “aristocracias cautelosas” e “mesmices convencionais” de “temperamentos regulares”, perante uma plateia que ora aplaudia ora vaiava. Logo em seguida, nos vemos perplexos diante da pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, a entender por quê ela fala tanto sobre o Brasil.

A obra *A muñeca rota e o colar de estilhaços: experiências surrealistas em Murilo Mendes e Julio Cortázar* reflete um encontro raro entre literatura, arte e crítica, revelando as profundas conexões entre dois ícones do modernismo latino-americano. A autora Bárbara Piñeiro explora o modo como a estética surrealista, frequentemente vinculada às primeiras vanguardas, continuam a reverberar em projetos literários contemporâneos. Este livro tece diálogos possíveis entre Murilo Mendes e Julio Cortázar, evidenciando os ecos do surrealismo no Brasil e na Argentina, reforçando as conexões culturais e artísticas de uma América Latina em insurgência.

Colagens, estilhaços e movimentos circulares fomentam a integração e a experimentação no campo da literatura e das artes, conectando nossas múltiplas identidades e resgatando as contribuições de autores clássicos. Reconfiguram o conceito de literatura e até

mesmo o conceito de livro como um território fluido de encontros estéticos: “o livro aqui se apresenta como uma espécie de baú, um depósito incongruente entre textos novos, textos de gaveta e outros que parecem, arbitrariamente, combinar-se com estes”, diz a autora referindo-se ao texto de Mendes e, por que não, ao seu próprio texto. Poderíamos dizer, com certo orgulho editorial, que temos diante dos olhos um livro que fala sobre o livro.

Ao publicar esta obra, a EDUNILA reafirma seu compromisso com a valorização das linguagens artísticas que rompem fronteiras e desafiam convenções. *A muñeca rota e o colar de estilhaços* convida leitores a uma reflexão sobre o poder da experimentação estética e sobre como as múltiplas camadas do texto literário podem servir como espaço de resistência, criação e diálogo.

Também o ensino de Estudos Latino-Americanos na UNILA ganha um presente, uma obra que estimula o diálogo interdisciplinar, a reflexão sobre nossas identidades regionais e o debate em torno da arte moderna e do movimento modernista na América Latina.

A proposta de um debate urgente

Claudio Willer

Esta tese, agora livro, “*A muñeca rota e o colar de estilhaços: experiências surrealistas em Murilo Mendes e Julio Cortázar*”, é um empreendimento temerário no que tem de verdadeiro. Promove uma atualização de todo o debate em curso (aqui no Brasil, evidentemente, e também em outros lugares, como na Argentina) sobre surrealismo. Principalmente, ao eliminar distinções entre o que seria aquele movimento e as vanguardas tardias privilegiando procedimentos “experimentais” e “construtivistas”.

Tenho insistido muito nisso; em algo que formalistas ou “construtivistas” não perceberam ou não quiseram entender. A saber, que o surrealismo inclui tanto a iniciativa de André Breton quanto a monumental contribuição de Marcel Duchamp; e aqui, são decifrados brilhantemente os *ready-made* e outros dos artifícios duchampianos.

Ou seja, surrealismo é tanto o olhar – ou o deixar de olhar, ou ver distraidamente – para a relação de significação, o eixo do paradigma, quanto para aquele do sintagma. Inclui, necessariamente, tanto Breton quanto Duchamp. Tanto páginas e páginas de luminosas imagens poéticas, intercaladas com toda a sorte de provocações e polêmicas, quanto caixas e objetos afins, resistindo à decifração.

Se Picasso foi o artista visual mais importante do século XX, se Salvador Dali foi aquele que mais soube chamar a atenção sobre si mesmo e provocar espanto e se Max Ernst foi o meu artista predileto, Duchamp – notoriamente, reconhecidamente – foi o que mais exerceu influência nesse campo: inspirador da arte *pop*, de uma quantidade de experimentações e ousadias, não só rompendo, mas alterando paradigmas.

Assim, Bárbara Piñeiro Pessoa acerta em cheio ao examinar o período ou fase em que esses dois grandes escritores, Murilo e Cortázar,

vão além da escrita, ou a modificam substancialmente. Cito uma passagem capital:

A ida ao mínimo - como também aparece em Murilo, através de seus textos “horizontes portáteis”, “conversas portáteis” - também pode ser vista nos poemas de “bolsillo”, como denomina Cortázar seus “instantâneos” poéticos; que tão logo surgem, são registrados, para depois serem guardados e esquecidos.

Ela nos revela: “Murilo também recupera uma mecânica giratória, tal como os discos duchampianos, e escreve a rotação como motivo e método.”

É corretíssimo invocar Raymond Roussel como paradigma: não por acaso, o autor de *Locus Solus* – o livro mais louco que jamais li – e que nomeou surrealistas como seus sucessores ou legatários.

Temos, assim, um surrealismo amplo e móvel, no qual cabem, a justo título, Cortázar e Murilo. Impossível, por isso, deixar de concordar com esta observação sobre:

[...]: “a lassitude de seus limites espaciais e temporais, própria de todos os movimentos artísticos, mas especialmente visível aqui dado o contraste entre sua irrupção vanguardista histórica e os permanentes retornos e releituras feitos já à distância de seus primeiros manifestos. Esta contraposição se torna mais relevante na medida em que parece singularizar o surrealismo entre as outras vanguardas como lugar ao qual se retorna constantemente e de modo diverso.

Porém, é mais amplo ainda o campo para debates aberto pelo presente trabalho. Em várias ocasiões, apontei o modo como modernistas brasileiros voltaram as costas para nosso simbolismo, em nome de um nacionalismo, ou projeto de nação, que na verdade foi um provincianismo. Bárbara toca o dedo na ferida:

Facilmente se cai no fosso, tantas vezes pisado e repisado, da ameaça do hermético contra o qual a poesia Pau Brasil teria o antídoto solar. É, deste modo, que vemos como se assoma repetidamente a defesa do cristalino ante o pânico do noturno, pânico assiduamente frequentado por Murilo, na contramão do caudal mo-

deralista e sua “ordem direta dos nossos rios” (Andrade, 1990, p. 48).

Assim, ficam reveladas insuspeitas sincronias entre dois autores à primeira vista tão díspares como Cortázar e Murilo. Especialmente, um paralelo entre suas tentativas, não propriamente de ir além do livro, mas – dialeticamente – de criar registros que estariam para o livro assim como a “mais realidade” dos surrealistas estaria para a realidade.

Resta comentar algo sobre o desempenho de Mário de Andrade nessa rejeição ao surrealismo (observando que, como bem mostrado aqui, na Argentina foi pior).

Mário foi um gênio, sem dúvida; justificado, quaisquer que fossem seus equívocos, por algo como *Macunaíma*; por ter sido o criador da política cultural, ou das nossas boas políticas culturais, e alguém que morreu amargurado por não conseguir levá-las a termo; patrono dos folcloristas, e que foi lá ver de perto como era o Brasil propriamente dito. Mas que legislou sobre criação; que formulou diretrizes – de modo claro e honesto, reconheça-se. Talvez a responsabilidade pelo cerceamento ao surrealismo deva ser transferida de Mário a alguns de seus seguidores, epígonos e devotos.

Enfim, aí está um dos debates propostos por este “*A muñeca rota e o colar de estilhaços: experiências surrealistas em Murilo Mendes e Julio Cortázar*”.

Esperemos que se realize.

Sumário

Introdução	15
CAPÍTULO 1	
Crítica e criação: leituras e fissuras do surrealismo	27
Anacronias	55
CAPÍTULO 2	
Diálogos imaginários: a <i>Muñeca Rota</i> e o Colar de Estilhaços.....	65
Diálogo Portátil: leituras cruzadas.....	76
CAPÍTULO 3	
O texto sob incisão: a colagem surrealista e a destruição do livro em Murilo Mendes e Julio Cortázar	87
A palavra em exuberância, exercícios do aleatório.....	96
Maquinarias do aleatório: Cortázar lê Roussel.....	101
A engrenagem perturbável e os tranSES do olhar	109
CAPÍTULO 4	
Possíveis roteiros do surrealismo na Argentina: diálogos e debates.....	115
Cortázar em <i>Sur</i>	125
Desembarque brasileiro em <i>Arturo</i> : Surrealismo e as artes abstratas	141

CAPÍTULO 5

Possíveis roteiros do surrealismo no Brasil: diálogos
e debates 153

CAPÍTULO 6

Folhas finais 191

Referências 223

Sobre a autora 249

*No aceptar otro orden que el de las afinidades,
otra cronología que la del corazón,
otro horario que el de los encuentros a
deshora, los verdaderos.*

Julio Cortázar, Salvo el crepúsculo

Introdução

Recentemente recuperado pela crítica acadêmica, o debate em torno ao Surrealismo na América Latina tem sido alvo de polêmicas e consagrações editoriais. A recepção das propostas da vanguarda surrealista chama a atenção por uma produtividade que se lança para além de seu marco histórico. Sob a anacrônica condição de suas reabilitações, os caminhos que o movimento trilha parecem só poderem ser vistos em deriva, em revisitação constante dos postulados com os quais sai à cena no contexto das primeiras vanguardas. A questão no continente promove não só a possibilidade de se estudar, por um lado, a pertinência de suas ideias para uma série de projetos literários que se realizam após este primeiro período de irrupção, como também, por outro, a forma como se dá sua leitura crítica e a relação que esta estabelece com os contextos de produção artísticos latino-americanos.

Permeado de contradições, os usos surrealistas se exibem com vigor em poéticas que não se afiliam estritamente às suas propostas, mas que se realizam no jogo criativo que estas tensões disparam. Num espaço de diálogo e de contaminação com outras linhas vanguardistas, o movimento desponta enquanto biblioteca e em práticas criativas que obrigam a uma aproximação crítica atenta tanto às diferentes maneiras de pôr em manifesto a crise do conceito de literatura, como à edificação de outro espaço de significação decorrente daquela crise. O reconhecimento de diferentes modos de usar o repertório surrealista, muitas vezes cindido entre uma opção ideológica, vinculada à heterodoxia, e uma estética, à ortodoxia, se desdobra em questões que tocam o espessor temporal de sua empresa e seu aspecto sempre relacional.

No quadro destas releituras na América Latina, se situam as poéticas de Murilo Mendes e Julio Cortázar. Afastadas de qualquer programa, essas produções travam com o extenso repertório de leituras

surrealistas que as atravessa uma relação crítico-criativa que será estudada em conjunto com alguns itinerários do movimento no Brasil e na Argentina. Ater nosso olhar nessa direção significa tentar entender como funciona a recuperação do gesto da vanguarda, já distante historicamente, e em que medida este continua sendo produtivo na configuração dos projetos literários em foco e na dinâmica de ressonâncias e diálogos que esta provoca no meio em que são lidas.

Tanto Murilo Mendes como Julio Cortázar tiveram como produção literária tardia uma série de livros híbridos em que não só a multiplicidade de gêneros desconcerta a leitura crítica, como a própria escrita engendra textos arredios à categorização. O Murilo de *Poliedro* (1972), *Retratos-Relâmpago* primeira série (1965-1966), segunda série (1974-1974) e *Conversa Portátil* (1931-1974) se aproxima do Cortázar de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) e *Territorios* (1978) pela criação de um espaço literário em que a carência de um discurso regente oferece um texto múltiplo, desdobrável, no qual o incongruente é isca para o olhar, tornando-o sensível para o descontínuo.

Estes papéis constituem, na amplitude da obra de Julio Cortázar, peças “atípicas”, livros pelos quais o escritor se justifica – porque almanaques, livros-colagem ou álbuns. No caso de Murilo Mendes, também leremos justificativas em relação à falta de unidade textual e certa “desordem” do conjunto. Seu caráter laxo e a apresentação de uma grande quantidade de textos sobre outros artistas nos permitem diferentes entradas às questões que nos interessam, aproximando-nos de outras órbitas surrealistas, pouco atendidas pela fortuna crítica disponível.

Se a temática surrealista é fértil em *topoi* de leitura – a loucura, o humor, o amor, o acaso objetivo são alguns deles –, sem desmerecer a importância deste repertório temático para a compreensão dos textos e, inclusive, muitas vezes, atendo-se a eles, este trabalho mira, antes de mais nada, perseguir as linhas de força que percorrem os textos de Murilo Mendes e Julio Cortázar a partir da observação dos meios estéticos destinados a desestabilizar o andaime literário e da simultânea construção de um espaço no qual a noção de Livro é abandonada a favor de uma organização textual dispersa, livre da coerência de um caderno.

A dispersão aqui dá espaço à distração como condição leitora, ao passeio espontâneo do livre folhear, ao mesmo tempo em que certo pendor construtivo forja uma maquinaria textual que se propõe a arquitetar o instante e favorecer os encontros *azarosos*. Em contraste com a defesa de um Surrealismo enquanto ideia, desvinculado de uma prática estética específica, observamos nestas produções estratégias criativas que resgatam a raiz surrealista das incursões corrosivas contra os alicerces literários: as noções de autoria e de propriedade, de gêneros como unidades estanques, de Livro como unidade contínua e total da atividade literária e, por fim, da própria Literatura enquanto universo autônomo. Simultaneamente se recria, a partir destas ruínas, a organização e a confecção de uma linguagem que joga constantemente com o corte e o intervalo entre as diferentes textualidades para gerar outro espaço possível de produção de significado. O trabalho de justaposições atinge desde a palavra até a configuração do texto na página, chegando à própria constituição do livro enquanto objeto em *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* e *Territorios*. Suas diferentes estratégias incidem sobre o signo, sobre a disposição dos textos e, finalmente, sobre o próprio espaço de representação em que se encontram, implicando outro olhar para o objeto, já não só detido na palavra, mas também onde ela se insere, fazendo da visualização e da tatilidade elementos ativos de leitura.

“Textos sem Rumo”: o colapso do conceito de Livro

No anexo “Notas e Variantes”, organizado por Luciana Stegagno-Picchio, em *Poesia e Prosa Completa*, lemos as anotações de Murilo na capa manuscrita do original *Conversa Portátil*: *Conversa portátil. Textos de várias épocas. Espécies, tendências. Miscelânea. Em prosa e verso, 1931-1974* (Mendes, 1994, p. 1705). As anotações do texto datilografado apontam ao aspecto provisório e heterogêneo do texto, que poderia incluir páginas dispersas ou inéditas, publicadas em outras línguas e, à maneira das revistas de moda, anunciam seu caráter de “tendências”. O conjunto mostra a maleabilidade dada pelo vai e vem de certas citações ou imagens, a relação livre dos textos que ultrapassa sua conformação dentro de um espaço textual definitivo e a prevalência de uma perspectiva de escrita ligada ao instante. O texto, então, se abre a uma conexão estreita entre experiência cotidiana e literatura.

Na leitura das notas fica evidente a ruptura com a noção de Livro enquanto projeto final da atividade literária, reforçando a ideia de liberdade no manejo da organização do espaço textual. Como exemplo, poderíamos pensar no texto “As Lanças”, de *Poliedro*. Diz o início do texto: “As lanças de Ucello e de Velázquez não costumam matar ninguém” (Mendes, 1994, p. 2010). Também na primeira estrofe do “Grafito para Paolo Ucello”, de *Convergência*, encontramos a mesma menção às “Lanças pré-velazqueanas” (Mendes, 1994, p. 2450). As relações não param por aí: se Murilo afirma em *Poliedro* que estas lanças “não costumam matar ninguém”, em *Convergência* a ideia retorna: “Não mato ninguém / Nem fui morto” (Mendes, 1994, p. 2450). Numa espécie de duplicação das imagens, o poeta também intitula dois textos diferentes como “O Serrote” em *Poliedro* e *Convergência*. Deste modo, o escritor nos coloca diante de uma escrita móvel, desdobrada e capaz de gerar associações diversas que irradiam entre os textos. O livro aqui se apresenta como uma espécie de baú, um depósito incongruente entre textos novos, textos de gaveta e outros que parecem, arbitrariamente, combinar-se com estes: “Esta Carta Geo-

gráfica ficará como livro de recortes, de apontamentos, de sobras” (Mendes, 1994, p. 1252).

O caráter efêmero desta composição, que pode no caso cortazariano integrar desde propagandas de revistas até fotografias, convive com uma vontade consciente que “organiza a desorganização” (Mendes, 1994, p. 2010) ou “desorganiza a organização” (Mendes, 1994, p. 2010), modulando a ideia de arbitrariedade ao assumir a escrita como ato precário de fixação. *Retratos-Relâmpago* aponta, desde o título, ao paradoxo ao qual se dirige: inscrever no tempo do instante traços de uma identidade. Atendo-se inteiramente aos retratos de artistas e escritores, Murilo nos mostra aqui como a crítica de arte constitui seu próprio laboratório criativo. Particularmente, os textos “De Chirico”, “Magritte”, “André Breton”, “Jean Arp”, “Lautréamont” e “Marcel Duchamp” descortinam a recepção crítica muriliana do Surrealismo e seu processo de leitura crítica. O próprio título do texto que abre *Conversa Portátil*, “Textos sem Rumo”, indica a errância da escrita que entra em tensão com a ideia do livro enquanto objeto feito para certa continuidade da leitura, para certo deslize.

La vuelta al día en ochenta mundos é um livro de colagens no qual se mesclam textos críticos sobre arte, poemas, contos, cartas, ensaios e fotografias. Sob o formato dos antigos almanaques¹ que circulavam na Argentina na época de infância de Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* figura, juntamente com *Último round*, como livros almanaque ou “libros-objeto”, como os denomina o autor. Alguns dos textos que os constituem (“Del sentimiento de no estar del todo”, “Del sentimiento de lo fantástico”, “Acerca de la situación intelectual del latinoamericano”, por exemplo) foram editados em livros que recompilam a crítica literária cortazariana, transformando-se em grandes clássicos de leitura para aqueles que estudam sua obra. O contraste entre a grande atenção dada pela crítica a estes textos do *corpus* e a pouca importância dada ao livro em que figuram torna patente o silenciamento crítico que se impôs em torno desse “objeto”,

1 Na sua correspondência, referindo-se ao *La vuelta al día...*, Cortázar explica que o texto “será una especie de ‘almanaque’ o de baúl de sastre, pero prefiero el primer término porque no les tengo simpatía a los sastres y en cambio toda mi infancia estuvo iluminada por *El almanaque del mensajero*, del que quizá quede algún ejemplar en mi casa (hay que mirar los muebles viejos, en los sótanos)” (Cortázar, 2000c, p. 1056).

chamando, assim, a atenção para certa resistência dos estudiosos ao seu caráter heterogêneo.²

Se ao fantasiar o objeto livro, segundo Barthes (2005), o escritor sonha com a fabricação de uma superfície sobre a qual se desliza entre um rolo, uma dobra, um *volumen*, a leitura que estes textos reclamam aponta para objetos cuja qualidade intrínseca de fluidez é ferida pela estética do corte. Lançando-se contra a própria continuidade que lhes impõe sua física, redimensionada pela inversão de coordenadas lógicas de tempo/espaço, pela intenção de simultaneidade na experiência literária e pela própria heterogeneidade dos textos que nos oferecem um caminho irregular, estes objetos nos oferecem uma textura de colcha de retalhos.

Estes textos parecem convocar, assim, toda uma linhagem de livros-objeto que Cortázar colecionava e que pode ser vista em sua biblioteca pessoal. Aí estão os livros-objeto de Octavio Paz – *Blanco*, *Discos visuales* e *Vindrabán – Poèsie*, de Jean-Claude Grocejean e *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Também no acervo de Murilo Mendes³ pode-se encontrar os exemplares de *Exercices de style*; *L'Instant fatal*; *Le chien à mandoline*; *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Este último se constitui de páginas recortadas verso a verso de maneira que estes possam combinar-se com os demais sem alterar a rima, num jogo em que as diversas combinações podem chegar a um total de cem bilhões de poemas. Numa perspectiva combinatória bem mais modesta, também Cortázar joga com a permuta das páginas em *Último round*, mostrando aqui o vínculo entre as práticas de Queneau e suas experiências no âmbito do livro-objeto. Dentro da mesma perspectiva está *Territorios*, um dos livros menos conhecidos de Cortázar, dedicado à crítica de arte de dezessete criadores e seus dezessete territórios. Na esteira de *Último round* e *La vuelta al día en ochenta mundos*, o escritor volta a traba-

2 Segundo Riobó, Cortázar também seria responsável por tal silenciamento crítico: “El propio Cortázar, al considerarlas ‘libritos’, ‘divertimentos gráfico-literarios’, las relega a un lugar secundario dentro de su producción, hecho que se verifica en la escasez de comentario autoral, en contraste con el resto de su obra” (Riobó, 2007, p. 135).

3 Disponível em: <https://www.museudeartemurilomendes.com.br/acervo/acervo-bibliografico/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

lhar aqui com a ideia de “poesía permutante”, dividindo alguns poemas em colunas e frases intercambiáveis.

Muitas recuperações do repertório surrealista aparecem, deste modo, tanto na reflexão que acompanha os diversos retratos críticos que se apresentam como nas redes de artistas que se convocam e, sobretudo, nos meios criativos postos em funcionamento. Estes textos, que se publicam no final da década de sessenta e cobrem a de setenta, se constituem de escritos de épocas várias, movimentando-se constantemente entre diferentes incursões aos gestos vanguardistas ao longo do tempo. A forma da colagem, então, responde a esta heterogeneidade temporal, a que Saúl Yurkievich chamou de contra-actualidade:

Cada *collage* establece su propia contractualidad comunicativa. Sus rupturas de articulación coexisten sin fundarse unas en otras. Objeto móvil y aleatorio, revela una prodigiosa capacidad de ligazón de conjuntos efímeros, pone en ejercicio una energía polimorfa que descentra la enunciación y libera a los signos de su inclusión convencional. Pulverizada toda relación de encuadre permanente, los fragmentos son devueltos a una combinatoria completamente abierta (Yurkievich, 1982, p. 356).

Num espaço único borbulham distintos tempos, realizando-se, assim, na linguagem e disposição do texto, a anacronia congenial ao próprio movimento em suas ressacas e refluxos de leituras. Mas a anacronia aqui escancarada como condição fundamental da colagem nos fala também do reingresso ao repertório vanguardista em sua dinâmica de seleções e reconstruções ao longo de mais de cinquenta anos.

Como contraponto e diálogo com estas reflexões, armamos um possível roteiro das leituras surrealistas no Brasil e na Argentina. O aspecto reticular da escrita descobre o trânsito de leituras, o que se retém e o que se aproveita criativamente das experiências artísticas. Desta forma, os autores parecem deixar-nos espiar este momento privado de escritura no qual o escritor seleciona sobre o que deseja escrever ou, ainda, assume a escrita do outro como própria. A indissolubilidade da interface recepção/produção nos mostra como o trabalho criativo implica uma circulação constante entre as obras de

outros artistas, bem como entre as outras artes, como a Pintura, a Fotografia e a Música. Ao convocarmos outros recortes dos diferentes usos estéticos surrealistas e, ao mesmo tempo, desatarmos a camisa de força das adesões e afiliações, observamos como se desestabilizam certos argumentos da crítica que, ao estudar a circulação das ideias surrealistas, se ocupavam, sobretudo, em delinear fronteiras de separação entre ortodoxos e heterodoxos.

No Brasil, Murilo Mendes polariza uma série de discursos que se estabelecem em torno da discussão do movimento no país. Se sua figura, muitas vezes, aparece como exemplo mais acabado do aproveitamento da lição surrealista (Andrade, 1995), esta taxativa singularização e isolamento – um tanto injusto se pensarmos, por exemplo, na figura de Jorge de Lima ou Ismael Nery – gera debates, uma vez que traz à tona questões em torno do engajamento surrealista e dos meios estéticos usados nas suas recepções criativas. As origens de uma suposta rejeição ao movimento no Brasil se ligam mesmo a algumas críticas feitas às características surrealistas da sua obra. José Guilherme Merquior, por exemplo, identifica os comentários de descuido formal na obra muriliana, feitos por Mário de Andrade, como equívoco que denuncia o desvio de Murilo da “sintaxe lírica dos ‘estrategos’” (Merquior, 1990, p. 159) e sua conseqüente resistência às práticas de raiz surrealista.

Por outro lado, as urgências de formação de uma cultura nacional no modernismo foram identificadas como obstáculo que cercava as recepções estéticas que se distanciassem deste parâmetro, como o Surrealismo. Sobre as relações entre o modernismo brasileiro e o movimento, Luiz Nazario, em “Surrealismo no Brasil”, aventa a hipótese de que:

Contudo, no Brasil, ao contrário que na França, o movimento surrealista teria sido marginalizado por ter sido sempre internacionalista: o modernismo, que irrompeu no cenário brasileiro em 1922 e passou, desde então, a dar as cartas nesse cenário, silenciou sobre as próprias fontes e sobre aquilo que não se identificava nem se conformava com o nacionalismo (Nazario *apud* Guinsburg; Leirner, 2008, p. 170).

Augusto Massi (1995) vai um pouco mais longe. Flagra a resistência por parte da crítica de aproximar a obra muriliana do Surrealismo, mas deixa a questão em aberto e questiona a situação da recepção do movimento francês no país em contraponto com outros países da América Latina: “Seria necessário investigar por que razão o Surrealismo – ao contrário do que ocorreu em países como México, Peru, Argentina e Uruguai – não encontrou receptividade na cultura brasileira (Massi *apud* Pizarro, 1995, p. 323).

Do lado argentino, as aproximações entre as atividades surrealistas e Cortázar não costumam suscitar maior interesse na escassa crítica sobre o movimento no país.⁴ Distante das agrupações programáticas surrealistas e isolado de qualquer engajamento, o primeiro ensaio que Cortázar publica na Argentina, intitulado “Rimbaud” e publicado em 1941 na revista *Huella*, vai à contracorrente e põe em cena a possibilidade de revitalização do movimento à margem de sua atividade militante. No mesmo período, fins da década de mil novecentos e quarenta, ainda publica “*Muerte de Antonin Artaud*”, de 1948, na revista *Sur*, ressaltando a ambição de conquista da realidade que incitava o Surrealismo através de uma das figuras mais radicais vinculadas ao movimento. Um ano mais tarde, em “*Un cadáver viviente*”, publicada também na revista *Sur*, o escritor previne, contra qualquer declaração de óbito que atestasse a institucionalização desta vanguarda ou o fracasso de suas experiências, a vigência contínua e subterrânea de suas atividades.

Não obstante, algumas leituras posteriores do movimento limitariam a recepção do Surrealismo argentino às experiências programáticas, como lemos em *Poesía argentina de vanguardia: Surrealismo e invencionismo* (1964), seleção de poemas concebida para divulgação da poesia de vanguarda argentina no exterior. Aqui Juan José Ceselli (1964) adverte a relação direta entre a história do Surrealismo na Argentina e o espírito de doutrina propagado por uma única figura, à qual se poderia atribuir quase toda a crônica do Surrealismo no país, a de Aldo Pellegrini. Sob a perspectiva da militância, tal antologia fica reduzida aos poetas que manifestaram uma filiação expressa e se reuniram ao redor do “embaixador” do Surrealismo na Argentina que

4 Uma aproximação crítica foi feita, fora do contexto argentino, por Evelyn Picon Garfield em ¿Es Julio Cortázar un Surrealista?. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

foi Aldo Pellegrini. Através dele, em 1926, surge o que foi por ele considerado o primeiro grupo surrealista fora da França. A partir desta data, Pellegrini coordena as intermitentes revistas surrealistas que se publicam desde 1928 até 1967, a saber: *Qué* (1928-1930); *Ciclo* (1948-1949); *A Partir de Cero* (1952-1956); *Letra y Línea* (1953-54); *Boa* (1958) e *La Rueda* (1967). Embora tenha obtido uma projeção limitada na década de 1920, restringindo-se ao movimento de divulgação do escritor, o Surrealismo será identificado, posteriormente, nos textos de uma série de poetas como Antonio Porchia, Francisco Madariaga, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Oliverio Girondo, Olga Orozco, Enrique Molina e Alejandra Pizarnik, entre outros. Estas diversas produções inflexionarão o paradigma da ortodoxia, abrindo um espectro mais amplo de relações com o movimento.

Em contraste com a imagem do Surrealismo que se perfila através da crítica especializada, o cosmopolitismo da *ciudad de mezcla* da década de vinte que é Buenos Aires, para recorrermos à expressão de Beatriz Sarlo (2003), implicaria a boa acolhida do movimento e sua produtividade. Segundo Miguel Espejo:

En la Argentina, sobre todo en Buenos Aires, tanto en el ámbito pictórico como en el poético, en artes plásticas y literatura, el movimiento gozó de una vitalidad especial respecto de otros países latinoamericanos, acorde con la permeabilidad que hubo en nuestras manifestaciones artísticas y culturales para aceptar las experiencias vanguardistas que se desarrollaron en las grandes urbes del mundo (Espejo, 2009, p. 14).

Estaria, assim, com a díptica chave do nacional *versus* cosmopolita resolvida a equação da leitura surrealista em ambos os países? Com esse binômio parece resolver-se e fechar-se a porta que a contrapelo franqueamos. Aos caminhos surrealistas de difícil perseguição, nossa pesquisa opõe um *corpus* de colagens cujo caráter crítico-criativo abre espaço para um enfoque que privilegie a forma e os modos estéticos com os quais se lê o movimento. Em outras palavras, cobra importância repensar os usos surrealistas que aliam irreduzivelmente criação e reflexão e nos mostram rotas de fuga aos questionamentos da crítica especializada. Entre o festejo e a rejeição, a recepção do movimento nos leva a indagar como se urdiu uma ima-

gem particular de seu impacto no Brasil e na Argentina e sobre quais critérios esta imagem se assenta.

Ao estudar os diferentes modos em que se dão estas recorrências, não pretendemos fazer da perspectiva surrealista uma etiqueta justa, mas sim uma potência que se ativa nas tensões em conflito e que estende, assim, seu raio de ação para além dos textos. Num âmbito mais geral, nos interessou estreitar os diálogos entre os contextos artísticos brasileiro e argentino no sentido de endossar a fileira de estudos que pretendem eliminar a “linha de Tordesilhas” que, infelizmente, separa o Brasil da América Hispânica.



CAPÍTULO 1

CRÍTICA E CRIAÇÃO: LEITURAS E FISSURAS DO SURREALISMO



Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar sus amigos como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: ‘Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar’ (Cortázar, 2010b, p. 9).

Entro na sala do Louvre onde estão montadas *les grandes machines* de Delacroix. Tomo uma tesoura, recorto pedaços de “La mort de Sardanapale”, de “La liberté guidant le peuple”, de “Les massacres de Scio”, mormente do último. Deixo intacto “Les femmes d’Alger dans leurs appartement”, menos a incrível moldura. Componho assim quadros pequenos, orgânicos, operados da retórica gestual e da cor (Mendes, 1994, p. 1110).

À modo de “*Boîte-en-valise*”, maleta onde Duchamp pôs as diferentes réplicas reduzidas de quase todas as suas obras, como uma coleção portátil, as cenas de escrita e leitura repetem o mínimo, o corte, a apropriação do outro e a reunião e composição como elementos de uma espécie de mesa de operações do olhar e do escrever. Mais do que um modo de produção, o texto-colagem nasce de um modo de ler, um mirar atizado, pronto para o desvio. Seu uso ativa, deste modo, um deslocamento da noção de autoria, destinada nesta encenação apenas à escolha e o recorte e cola das citações, a seleção do que deseja portar na maleta. A atividade autoral é a da “*personnalité du choix*” (Aragon, 2003b, p. 36) ou a “personalidade da escolha”, própria da colagem surrealista, que põe em questão o talento, a propriedade e a noção de técnica literária ou, em outras palavras, o estilo.

Os discursos enfatizam, entretanto, uma diferença: Cortázar sublinha o fato de seus fragmentos serem *instrumentos del azar* e, por sua vez, Murilo nos conta de sua composição em pequenos quadros orgânicos. Atentemo-nos a esta disjuntiva: Cortázar privilegia em seu discurso a exposição fortuita dos fragmentos enquanto Murilo afila seu olhar e nos oferece objetos “operados”. Tanto um como o outro escolhem os fragmentos e os dispõem, mas os efeitos desta curadoria, entendida aqui como organização da visualidade, entregam relatos que acentuam diferentes processos: o que ficcionaliza a arbitrariedade, como se pudéssemos tropeçar por um terreno anteriormente preparado para o acaso, e o que evidencia seu domar do mínimo e o gesto de sua reorganização. Ambos, entretanto, fazem do texto lugar de uma exibição do modo de ver e dispor a textura que manipulam.

O uso da palavra “orgânico”, por Murilo, ainda sinaliza esta ambígua convivência: a *dispositio* sem hierarquia da colagem, a ausência de um discurso regente e certo labor do fragmento “explosivo”. O acúmulo destas peças textuais, que Merquior aproximou ao “rigor epigramático” dos aforismas,⁵ nos dá a aparência de uma desordem e ativa uma leitura alheia à exigência de continuidade linear. Trata-se de recorrer à retórica gestual e da cor para operá-la, da convocação da figura do artista cirurgião – tão cara à Murilo e a Ismael Nery –, aquele que intervêm no conjunto de saberes institucionalizados da arte para deslocá-los. Mas a estratégia criativa aqui não opera somente sobre as retóricas institucionalizadas, senão que desloca, pela criação e pela crítica de arte, tudo aquilo que ao seu olhar interessa, construindo sobre e com as intervenções.

Em “*Razones y Métodos*”, texto do livro *Territorios*, Cortázar expõe a configuração destes deslocamentos:

De todas maneras, por qué no intentar una escritura en la que el límite del tiempo ciña por fuerza el espacio: colmena ortogonal de la caja tipográfica, tela de papel con su marco de márgenes. No por equivalencia ni acatamiento a la escritura pictórica, más bien jugando a dibujar estampas de palabras por dentro y por fuera,

5 Merquior esclarece que a fragmentação “[...] não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor-nato de aforismos” (Merquior, 1976, p. XX-XXI).

cuadritos para colgar en los clavos de la memoria. Este rey, por ejemplo, y lo que sigue (Cortázar, 1984, p. 77).

Inevitável recordar certas instalações e gestos de Duchamp. Recordação que agora torna visível aquela citação de Robert Lebel que abre nosso texto e que incita a colagem de “*La vuelta al día...*”, pertencente nada mais nada menos que ao personagem Marcel Duchamp. Numa das exposições em que participa em Nova Iorque, a da *Peggy Guggenheim’s Art of This Century Gallery*, que reunia surrealistas e abstratos, o artista dispunha um emaranhado de cordas de mil e quinhentos metros de comprimento, dependurando quadros por estas cordas, de modo a entrar o acesso do olhar. Outras ressonâncias se encontram na produção de Cortázar, como o sonho de Talita, personagem do famoso romance *Rayuela*. No sonho, a personagem é levada a uma exposição em um palácio em ruínas e se vê em um cenário de quadros dependurados a alturas enormes em galerias à beira de um mar embravecido, tornando o acesso do visitante aos quadros um percurso quase inacessível.

Mas Duchamp não estreava tal prática aqui. Uma das recorrências anteriores é narrada por Cortázar em “*Marcelo del Campo o más encuentros a deshora*” em *Último round* (1969) e trata das esculturas de viagem que o artista levou consigo na sua viagem à Argentina em 1918. Em sua estadia em Buenos Aires, Duchamp instala em seu quarto de hotel pedaços de borracha de tamanhos diferentes dependurados no teto e amarrados em barbante aos quatro ângulos do cômodo, de modo que não se pudesse circular pelo ambiente. Aproximadamente cinquenta anos depois, em efeito diferido, Oliveira, personagem de *Rayuela*, engenha uma rede de fios de barbante por um apartamento, impossibilitando qualquer trânsito:

Casi en la oscuridad, porque había envuelto la lámpara del escritorio con un pulóver verde que se iba chamuscando poco a poco, era raro hacerse la araña yendo de un lado a otro con los hilos, de la cama a la puerta, del lavatorio al ropero, tendiendo cada vez cinco o seis hilos y retrocediendo con mucho cuidado para no pisar los rulemanes. Al final iba a quedar acorralado entre la ventana, un lado del escritorio (colocado en la ochava de la pared a la derecha) y la cama (pegada a la pared de la izquierda). Entre la puerta y la última línea se tendían

sucesivamente los hilos anunciadores (del picaporte a la silla inclinada, del picaporte a un cenicero de vermut Martini puesto en el borde del lavatorio, y del picaporte a un cajón del ropero, lleno de libros y papeles, sostenido apenas apenas por el borde), las palanganas acuosas en forma de dos líneas defensivas irregulares, pero orientadas en general de la pared de la izquierda a la de la derecha, o sea desde el lavatorio al ropero la primera línea, y de los pies de la cama a las patas del escritorio la segunda línea. Quedaba apenas un metro libre entre la última serie de palanganas acuosas, sobre la cual se tendían múltiples hilos, y la pared donde se abría la ventana sobre el patio (dos pisos más abajo) (Cortázar, 1996, p. 273).

O impedimento do olhar livre desorienta o espectador. Neste espaço interdito à sua penetração completa, o que se converte em experiência estética não é, senão, outra coisa que o próprio modo de ver. Duchamp também utiliza o vidro na obra *O Grande Vidro* ou *A Noiva Posta a Nu por seus Celibatários, Mesmo*, material que permite que o olhar atravesse a superfície do quadro e ultrapasse seu fundo, mas que, ao mesmo tempo, apresenta uma fragilidade especial, pois se quebra facilmente. Foi o que, de fato, aconteceu com a obra em questão em seu transporte. A rotura, por acaso, passou a constituir um elemento estético ativo.

A predileção pela fragilidade desse material revela também a busca de textura, modo de fabricar uma malha com muitos espaços de entrada e saída. O já citado personagem Oliveira, do romance *Rayuela*, se maravilha ante a possibilidade de poder armar figuras quase transparentes com os fios de barbante, cheias de espaços vazios, para logo queimá-las com a satisfação de ter entre as mãos um material que oferecia tanta liberdade no fazer e desfazer. Encontrados na rua, os barbantes são materiais ordinários que permitem a armação de uma estrutura lábil que, ao final, se prestará à queima. O prazer desta destruição e a relação direta que se faz entre esses gestos e os da escrita se encontram não só na configuração do romance em questão como também nos livros *collage*. Os textos, desamarrados, são fios soltos? Os espaços entre cada texto nos incitam outro modo de olhar/ler?

Esse frágil fio que incomoda o olhar e que, por esta mesma qualidade, escapa a qualquer solidez, também nos leva à ideia do portátil, assunção da errância em sua necessária desconexão com seu contexto original e sua consequente mobilidade. Se retrocedemos à citação de *Razones y Métodos*, recuperamos a tentativa de espacialização dos textos como “*cuadritos para colgar en los clavos de la memoria*” (Cortázar, 1984, p. 75). Duas noções se levantam neste método: a de pensar nos fragmentos textuais como objetos dependurados – desamarrados, pois, de um todo – que ocupam um espaço e a que se sugere pelo uso da palavra memória. O que se retém precariamente da leitura serão, afinal, imagens?

Assim sendo, a escrita também se oferece como pedaços de leitura e criação, independentes da unidade do livro, feito *souvenir*, tal como escreveu Arp em poema a Murilo: “Não ter sustento, serviçal, suporte” (Arp *apud* Mendes, 1994, p. 55). Entretanto, há uma valise que os guarda e aparece no “Marcel Duchamp” de Murilo:

MARCEL DUCHAMP

Fabriqueei vários quadros, meti-os dentro da valise: não continha nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar o invisível.

[...]

O universo: um objeto pré-fabricado pela evolução, um *ready-made*, não toque nele: deixem-no em paz. Desarmem-no (Mendes, 1994, p. 886).

A leitura capta da operação duchampiana justamente o olhar, responsável pela transformação do universo num objeto, o operador por excelência dos deslocamentos. Duchamp “não faz saltar no ar o invisível”; seu trabalho consiste em ativar sua potencialidade, a possibilidade do *ver através*. O *ready-made*, ao constituir a escolha de um objeto fabricado, retirado de seu contexto e uso original e assinado ou modificado de alguma forma, faz do objeto artístico pura instância crítica. A gratuidade do ato ataca de uma só vez o estatuto do autor, a questão do gênio e do talento. Sob a insolência desta eficácia, o universo inteiro se converte nesta operação.⁶ Resistente à

6 No glossário que Antelo escreve para a edição em espanhol de seu livro “*Maria com Marcel*” nos surpreende a mesma imagem do universo transformado em *ready-made* a partir do olhar: “*Regard. Mirada. A partir de los artilugios ópticos*”

atribuição de qualquer sentido, o objeto duchampiano é, sobretudo, um dispositivo, “até bastante comunicativo, dialogável” (*idem*), na medida em que inquieta, motiva perguntas.

As estratégias parecem frisar aqui e ali o caráter interventor desse olhar que a convocação e aliança à Duchamp intensificam. O olho é mesmo identificado com o mecanismo, “alavanca”, como escreve Murilo, que põe em funcionamento a máquina do quadro e responde:

Responsive eye

O olho responde ao ataque da luz.
O olho responde à cor planificada.
O olho responde ao ataque do olho.
O olho agride com luvas.
O olho irresponde à bomba atômica.
O olho, alavanca do quadro.
O olho responde à língua, ao ouvido.
O olho não tateia: vai ao núcleo.
O olho constrói no futuro.
O olho dispara a câmara lenta, a câmara veloz.
O olho espicaça meu poder de construção; por isto
sofri de pintura informal como do duodeno.
O olho amarelo expulsa o olhar azul.
O olho do pintor resfolega (Mendes, 1994, p. 491).

O título é o mesmo da exposição realizada em 1965 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde se reuniram os principais artistas da chamada “*Op art*”. Esta buscava a exploração de efeitos óticos na arte e nos mostra o possível interesse e acompanhamento de Murilo da pesquisa vinculada à arte cinética. A correlação entre olho e corte aparece aqui do lado da desarticulação: “O olho espicaça meu poder de construção” (*idem*). Segundo o dicionário, o termo “espicaçar” reúne semanticamente a incitação, o “ferir com bico pontiagudo” e a

surrealistas, la mirada opera según tres modos. Hay una mirada ontogenética, que es la mirada del dios creador, en que el objeto emerge como producto de una contemplación sin existencia previa, gracias a la cual los objetos adquieren materialidad fantasmática y antinaturalista. Hay además una mirada catalogadora, en que el ojo, como demiurgo platónico, provoca alteraciones, especulaciones, simulacros. Pero hay en fin una mirada que recorta y aísla, en que el ojo se comporta como una máquina fotográfica. Este registro, que engloba a los anteriores, observa el mundo como un reservatorio de posibilidades de tal modo que el universo entero se transforma en un ready-made (Antelo, 2006a, p. 23).

humilhação. Se o olho muriliano “agride com luvas”, é porque a violência do corte nem sempre se defere como um golpe, antes guarda o sigilo da possibilidade, mantendo a incerteza e a suspensão.⁷

Na maioria das vezes, Murilo mostra seus instrumentos de violência na espera, calados e sibilinos, num espaço de um museu, como as lanças de Ucello e Velásquez – “que não costumam matar ninguém” (Mendes, 1994, p. 1016) – ou pela espreita da Górgone, figura da mitologia grega cujo olhar petrificante é esquivado pelo poeta: “Nem pretendo conhecê-la a fundo; tenho tato demais e coragem de menos. De resto, minha coragem é limitada pelo serrote, a torquês e o martelo. O que já não é pouco em matéria de tortura” (*idem*). É com o lado das paisagens enigmáticas, da predominância da luva,⁸ signo do oculto, que Murilo joga. Vinculada ao ocultamento da identidade na execução do crime e presente na obra de enigmáticas paisagens de De Chirico, como *O Enigma da Fatalidade* ou *A Luva Vermelha*, o objeto se multiplica e assoma em outros textos. No poema póstumo em italiano que Murilo dedica ao pintor, intitulado “*Ebdómero*”, a luva ocupa o lugar do sujeito que olha: “Os filhos de Platão / ovoides / sentam-se / na êxedra. // Sobre os pórticos / um relógio / imémora do tempo / arbitrário / boceja. // Na praça deserta / dois manequins / vermelho e negro / de olhos vazios / comem teoremas / desafiam a história / sob o olhar / de uma luva” (Mendes *apud* Carvalho, 2001, p. 45). A praça deserta, os manequins sem olhos, os teoremas e, enfim, a luva, repõem as imagens da plástica de Chirico a quem Murilo rende

7 Também Bataille considera o olho “*golosina canibal*”, apontando o simultâneo temor e fascinação pelo órgão: “*la seducción extrema está en el límite del horror*” (Bataille, 2008a, p. 37). O olho se associa ao gume da faca, tal como na famosa cena do olho cortado de “*Un Perro Andaluz*”, clássico filme surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

8 A luva

A luva é uma sociedade secreta que nos ajuda a esconder a mão.

A luva, ser volúvel, solúvel. Chove na luva. Neva na luva. Descalçar o sapato-da-mão: a luva. As luvas de Luisa. As luvas da lua. As loas da luva. A luva lava a mão. Uma luva lava a outra. Uma mulher lava a outra. A mentira deslavada, com luva. A verdade lavada, inconsútil. O homem é um ser lavável, levável, louvável, luvável (Mendes, 1994, p. 1004).

A luva, então, é deslocada não só pelo desvio de sua função, numa dimensão semântica, mas é atacada em sua dimensão fonética através do contágio lúdico que joga com expressões linguísticas cristalizadas, assim como com os usos do objeto.

homenagem e explicita a relação estreita com o início de seu trabalho poético em um texto da série de retratos-relâmpago.

A importância do objeto subtraído e oculto também tomará ares proféticos no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, no qual André Breton menciona a luva: “O Surrealismo introduzi-lo-á na Morte, que é uma sociedade secreta. Ele vai enluvar a sua mão, sepultando aí o ‘M’ profundo por onde começa a palavra Memória” (Brenton, 2002, p. 34). A subtração através do “enluvamento”, a morte que sepulta a memória, se ligará, outra vez, ao esquecimento, à arte afeita à efemeridade, ao instante e ao enigma. Basta lembrar as práticas de escrita em que o desembaraço da memória constitui uma condição fundamental: a escrita automática, as experiências do semissono e, também, as primeiras considerações sobre a colagem, como veremos logo. Max Ernst (2000) relaciona a alegria que o intelecto experimenta ao liberar-se das lembranças petrificadas pela memória individual à metamorfose que pode acontecer através da arte, na qual as fronteiras entre o mundo exterior e interior são dissolvidas, alargando o domínio de nossa experiência. O repertório de imagens incrustadas na memória nos impediria de acessar a experiência mais vasta e imprevisível que a colagem pode oferecer. Mas, se voltamos ao olhar, vemos que no texto parecem confluir sua qualidade de certo imediatismo que “vai ao núcleo”, resposta perceptiva a um estímulo, e outra, capaz de aproximar-se, em diferentes tempos, de um mesmo objeto. *Responsive Eye* sublinha: “O olho dispara a câmera lenta, a câmera veloz” (Mendes, 1994, p. 491), escandindo, assim, diferentes velocidades do olhar. A ideia de “supressão das passagens interdiárias” (Moura, 1995, p. 29) e de fragmentação parecem ter como objetivo afetar a percepção do tempo e do espaço. Esta percepção, que traz à escrita a câmera do olhar, estabelece uma rítmica apoiada no silêncio que o branco da página muitas vezes indica, ou a câmera veloz, a sucessão fragmentária dos aforismas, algo como a dinâmica do disparo. A câmera lenta traz o foco; a veloz, a vertigem e o fluxo. O poeta revela: “Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a ‘câmera’ ora em primeiro plano, ora em segundo ou terceiro plano; planos estes representados pelo encontro ou o isolamento de palavras – sua valorização ou afastamento no espaço do poema” (Mendes, 1994, p. 55).

Essa busca do movimento discrimina um ritmo, promove aritmias e uma organização espacial da escrita. Se há uma forma de visualidade que organiza, deliberadamente ordena o trabalho criativo em um determinado espaço, há outra que se coloca do lado de certo visionarismo, de uma percepção alterada e mais imediata de um determinado objeto. O “desregramento dos sentidos”, lição rimbaudiana que a colagem surrealista de Ernst recupera e que, por sua vez, Murilo aponta como a grande revelação para sua poética, está mesmo vinculada à ativação de uma “intensificação **súbita** das capacidades visionárias” (Ernst *apud* Lima, 1995, p. 24, grifo nosso). Através da faculdade alterada, transtornada pela reunião de elementos estranhos, o olhar capta imagens que tão logo surgem, desaparecem.

Max Ernst nos conta que a gênese das colagens surrealistas surgiu do simples folhear de um catálogo científico ilustrado em um dia chuvoso de 1918. Foi assim que o artista se sentiu obsessivamente atraído pela reunião disparatada de elementos, objetos para demonstrações paleontológicas, microscópicas e antropológicas. A reunião absurda desencadeou imagens múltiplas que Ernst relacionou às visões do semissono e até mesmo a fugacidade das lembranças amorosas. A ideia de que o deslocamento de tais imagens em um plano desconhecido, que ele chamou de plano da “inoportunidade”, resultaria em uma imagem (Ernst, 1970). O olhar que a colagem desenvolve está dirigido, assim, ao efeito involuntário que produzem as imagens, explicitando, deste modo, sua qualidade onírica, sua proximidade ao assalto. Vale lembrar que André Breton e Philippe Soupault (2004) investiram particularmente na pesquisa poética com as frases que propiciavam a proximidade com o sono. Foi necessário investigar este estado de abstração do mundo exterior, solitário, em que Breton assinala o aspecto veloz e sem intervalo da criação, tanto assim que os escritores recorriam a abreviações para poder captá-las.

Se a capacidade do ver, em sua qualidade de alterar, deslocar e dissociar aparece como disruptivo da continuidade textual, cabe-nos perguntar, outra vez, como estas operações visuais atingem a escrita e a leitura. Na camada textual, o que parece ficar é o texto como dispositivo de exibição. O que se recebe do ato da toma não é senão a frágua do tomado, apreensão que o texto acata, como paradeiro. A escrita, então, exhibe sua qualidade de inscrição. Os grafitos de Murilo

que aparecem em seu livro *Convergência* (1963-1966) apontam diretamente à prática de escritura-inscrição. Remete-se à arte urbana na conjugação entre o ato de fixar e a efemeridade que lhe submete o lugar onde se realiza, o muro. O fragmento curtido no mínimo aparece levado às últimas possibilidades da concentração:

Exergo

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.
Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles (Mendes, 1994, p. 625).

No pequeno espaço do exergo, as palavras bacantes são retidas pelo poeta. No molde – ságoma – se doma o nervo, na medida,⁹ seu vigor. O poeta impede a perda do corpo da palavra (visível, tátil, audível), sua diáspora, e se atenta ao amarrado do “vestido-justo / Criado por alfaiates-óticos” (Mendes, 1994, p. 706). Afeito paradoxalmente ao ato de fixar e à efemeridade, o grafite explicita o efeito de velocidade desta rítmica escritural. Os ecos de Rimbaud se fazem sentir nessa procura das possibilidades de fixação da escrita. Em *Murilograma a Rimbaud*, o poeta mineiro retoma o lema de “*Une saison en enfer*” (1873) e reescreve: “Fixa vertigens, silêncios” (Mendes, 1994, p. 675). Cortázar, do mesmo modo, nos mostra o que fica como decantação do processo de escrita e repete a mesma exigência:

Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza –con tanto trabajo– hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir «coherente»; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal (Cortázar, 1996, p. 548).

9 A palavra “ságoma” não apareceu nos dicionários de português consultados. Nos dicionários de espanhol e italiano aparece a raiz grega da palavra e seu significado de “medida”.

O avanço da prosa a uma suposta simplicidade parece indicar a busca de condensação do vertiginoso que modula a linguagem no acúmulo, nas superposições. A ideia de decomposição aqui – “*se pudre sintácticamente*” – se faz um meio de recomposição da trama. A vertigem passa pelo crivo da disciplina – “*con tanto trabajo*” –, acessando-o, transversalmente. Sua menção aponta ao caráter alucinatório das imagens, pilar de toda uma produção de cunho surrealista que origina aquela espécie de embriaguez que seria o próprio fim de todas as iniciativas surrealistas para Walter Benjamin (1985). Aragon definirá mesmo o movimento como um vício da imagem:

O vício chamado Surrealismo é o emprego desregrado e passional do estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses (Aragon, 1996, p. 93).

Na mesma linha, Breton retoma Baudelaire e aponta o caráter involuntário destas imagens:

Passa-se com as imagens surrealistas como as imagens do ópio, não mais evocadas pelo homem, mas que “se lhe oferecem, espontaneamente, despoticamente. Não pode mandá-las embora, porque a vontade não tem mais força e não mais governa as faculdades. Resta saber se alguma vez se “evocou” as imagens (Breton, 2002, p. 35).

Se ante as imagens surrealistas a resistência é inútil, o indivíduo se debilita frente à força que carregam e sua qualidade invasiva sublinha o poder de posse que a sua recepção ativa; sua produção, de outro modo, aparece atravessada por um esforço laborioso, pondo em xeque, assim, aquela indômita voz que em sua torrente ininterrupta deslancharia imagens do inconsciente.

O “mal-entendido” da escrita automática

Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar uma *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniram-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o – muito tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos *Entretiens avec Francis Crémieux* faz justiça ao Surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos (Mendes, 1994, p. 1239).

No percurso da circulação das ideias surrealistas, a escrita automática é, sem dúvida, alvo certo de desvio. A rigidez à que se refere Murilo fica mesmo colada à engajada defesa bretoniana e à postura de liderança com que se costuma descrever a atividade do escritor. Os percalços de sua interpretação ainda continuam vigentes. Recomendamos, então, do começo. Inventada e praticada durante o período de 1919 a 1933, desde a escrita de “*Les Champs magnétiques*” até o texto “*Le message automatique*”, no qual Breton declara o “infortúnio contínuo” de sua prática, este modo de produção não se restringe ao texto escrito, mas também inclui a fala dos sonhos hipnóticos e, ainda, o grafismo e o desenho, atividades que ensaiam o silenciamento de qualquer autoconsciência e do controle da razão e do gosto (Chénieux-Gendron, 2014a).

No *Primeiro Manifesto Surrealista*, Breton nos apresenta duas técnicas diferentes de produção de textos sob o título de “Segredos da Arte Mágica Surrealista”. Nesta seção, indica-se o “método” para a composição surrealista escrita:

Instale-se confortavelmente no lugar mais favorável à concentração de sua mente e faça com que lhe tragam material de escrita. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Abstraia de seu gênio, de seu talento, e também do gênio e do talento dos outros. Diga

a si mesmo que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reter na memória o que está escrevendo e para não se reler (Breton, 2002, p. 45).

Pese às críticas que relacionavam escrita automática à facilidade, as condições que Breton estabelece não são de execução tranquila. Elas impõem a dificuldade de um estado de isolamento ideal cujas raízes remontam às reivindicações vanguardistas da crítica ao gênio e ao talento e também a uma matriz *zen*, que faz daquele que escreve um receptor passivo, ignorante por vontade dos apelos externos. Ainda há uma dissociação do sujeito, abstraído de todo controle racional e que empreende, assim, uma “descida vertiginosa ao interior de nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o passeio perpétuo em plena zona proibida” (Breton, 2002, p. 166). Para Hal Foster (2008), ao “escapar ao princípio de identidade”, como Breton indicou a respeito das colagens de Ernst, o Surrealismo desvenda a cara assustadora do descentramento do sujeito porque evidencia o mecanismo compulsivo que ameaça sua “desagregação” e traz à tona um inconsciente muito diferente do que projetava o Surrealismo bretoniano, um inconsciente que nada teria de liberador, mas sim de primordialmente conflitivo e instintivamente repetitivo.

Ficam “interditadas”, então, as experiências da época *des sommeils*. O ponto final será a anedótica perseguição de Desnos, faça em riste, a Paul Éluard. O aspecto descontrolado da questão também se relacionará ao estado “mecânico” da escrita automática. Na *Révolution Surréaliste* (n. 1), o automatismo é representado por autômatas. Os poetas se convertem mesmo em “aparelhos registradores” (Breton, 2004, p. 201) no *Primeiro Manifesto Surrealista*, dedicando-se, assim, somente a registrar o que esta escrita ditaria. O sujeito se desmembra e se aventura a dar lugar àquele outro que o habita, tal qual Rimbaud indicava: “Pois o eu é um outro. Se o cobre acorda o clarim, não é por sua culpa. Isto me é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento; eu a contemplo; eu a escuto; eu lanço uma flecha: a sinfonia faz seu movimento no abismo, ou salta sobre

a cena” (Rimbaud, 2007, p. 76). O que se propõe, então, é a experiência de desarticulação entre aquele que escreve e o que se escreve.¹⁰

Bataille (2008) ainda reconhecerá nesta ruptura com o mundo cotidiano, mundo da técnica, a razão do apego de Breton ao potencial revolucionário da escrita automática. Para o escritor francês, o ato mais potente da escrita automática traria, outra vez, a questão da memória e da identidade. Aquele que fosse capaz de se esquecer quem é e escrever aleatoriamente qualquer loucura que se lhe apresentasse, poderia não ter como resultado de escrita um texto de valor literário, mas teria realizado a experiência mais radical de ruptura com o mundo utilitário.

A incitação ao abandono deste mundo pragmático que Bataille salienta aparecerá explicitamente em “*Lachêz-tout*”, artigo publicado na revista *Littérature*, de 1922.

Déjenlo todo.
Dejen Dadá.
Dejen a su esposa, dejen a su amante.
Dejen sus esperanzas y dejen sus temores.
Abandonen a sus hijos en el rincón de un bosque.
Dejen la presa por el reflejo.
Dejen si es necesario la vida holgada, lo que les presentan como una situación con porvenir.
Partan por las carreteras (Breton, 2004, p. 132).

O valor máximo deste abandono implica a errância,¹¹ a partida e o necessário despojamento de uma vida pessoal. Voltando ao mani-

10 Cláudio Willer entende que esta experiência de dissociação, presente na escrita em geral, se dá de maneira singular no Surrealismo dado o fato de que as palavras, imagens e sintagmas da escrita automática são percebidos em sua existência objetiva tanto antes, como durante e depois do processo criativo. O automatismo psíquico, assim, se ligaria às alterações da consciência associadas à criação. Ver: WILLER, Cláudio. Escrita automática: uma falsa questão?. In: Guinsburg, J.; Leirner, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 713.

11 Roberto Bolaño, autor chileno, retoma o texto em 1976 e escreve “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE” no “*Manifiesto Infrarealista*”, no qual insiste em uma estética baseada na experimentação, no questionamento das formas e normas estabelecidas. A ruptura das fronteiras e a errância assumem um modo compositivo. Ver: Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista. In: BOLAÑO, Roberto. “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista”. **Revista Viento en Vela**, México, D.F., n. 5, sept. 2006.

festos surrealistas, cabe destacar a rítmica instrução: “Escreva rápido” e, ainda, “bastante para não reter na memória e para não se reler” (*idem*). A aliança é notória: velocidade e esquecimento. Isenta de valor perdurável, do trabalho que se esmera em tornar-se obra-prima e, assim, consagrar-se no tempo; esta escrita está mais do lado do exercício que do Livro como “*entendido y ejecutado para durar*” (Cortázar, 1994, p. 45), assim como a outra “fórmula” que a segue:

Por outro lado, os meios surrealistas precisariam ser entendidos. Tudo é válido quando se trata de obter certas associações a subitaneidade desejável. [...] É até lícito intitular de POEMA o resultado da reunião **mais gratuita possível** (observada, caso assim o desejardes, a sintaxe) de títulos e fragmentos de títulos recortados de jornais (Breton, 2004, p. 58, grifo nosso).

O súbito aqui, assim como na escrita automática, impulsiona a escrita e a captura aleatória de fragmentos “já-prontos”, recortados de jornais. Mas a natureza dos dois meios difere nos materiais: o primeiro usa o fluxo contínuo de algo que não pertence mais que ao próprio sujeito e o segundo, a associação, combinação de elementos que fazem parte daquele mundo exterior no primeiro meio afastado. Como é sabido, o primeiro método ganha a partida e será mesmo identificado com o próprio movimento. A ênfase em seu papel, presente nos textos programáticos de Breton, desnuda a existência de um discurso dominante que atrelará o Surrealismo majoritariamente a um só modo de produção. Entretanto, a estudiosa Chénieux-Gendron deslinda diferentes modos de encarar o trabalho com a linguagem dentro do movimento:

A fantasia desempenha em Breton, René Crevel, Benjamin Péret um papel que ela não pode pretender em Aragon, Leiris ou mesmo Desnos. Entre os primeiros, o imaginário constitui-se na efetivação de uma linguagem em que os significados são prioritariamente levados em consideração. Entre os últimos, em contrapartida, a linguagem é duplamente prioritária: como lugar de comunicação e da invenção; mas também enquanto conjunto de significantes, como lugar de exuberância das suas próprias formas, de onde nasce uma proliferação e uma disseminação inebriantes (Chénieux-Gendron, 1992, p. 145).

Essa divisão que cinde, em primeira instância, o grupo em dois, se articula ao redor de diferentes formas de concepção da linguagem. A importância dessas diferentes abordagens, quase sempre escamoteadas a favor de uma visão mais taxativa da atividade surrealista, abre espaço às releituras que trabalharão o desbaratamento do conceitual como via crítica da racionalidade lógica. Através do jogo com a matéria linguística – em exuberância –, a segunda via indicada por Chénioux-Gendron se desvia da aposta sem reservas no conteúdo de verdade da linguagem feita pelo grupo de Breton, René Crevel e Benjamin Perét. Pese os diversos pontos de contato que os unem, a incisão crítica da estudiosa francesa nos mostra o caminho aberto pela atividade do segundo grupo a um efetivo jogo entre o arbitrário e o construtivo, ponto nodal das distâncias e das aproximações ao movimento que realizam nossos autores. Ao redor deste ponto também se forma a encruzilhada crítica cristalizada nos discursos sobre o Surrealismo que o divide entre a opção que o identifica principalmente com a escrita automática e os jogos que experimentavam com o inconsciente¹² e a que considera leituras outras, “não surrealistas”, que se centram no trabalho linguístico combinatório.

Enquanto a linguagem priorizada em seu significado deve permanecer em estado original, livre de qualquer intervenção consciente do artista, a linguagem priorizada enquanto significante e significado exige um esforço expressivo – o artista é conclamado a dispensar-lhe um tratamento. Se a linguagem não emana de uma fonte pura, como parece acusar a escrita automática, o trabalho do artista se direciona a jogar constantemente com o caráter dual que lhe é próprio, manipulando esta fissura. Não só Aragon, Leiris ou Desnos se vinculam a esta perspectiva, senão que outros nomes como os de Roussel, Artaud e Queneau poderiam também ser aqui mencionados.

12 A psicanálise para Breton funciona como uma tradição filosófica e literária que valoriza a faculdade de imaginar. Entretanto, Breton aborda os poderes do inconsciente como forma de alcançar a surrealidade, um real melhor. Para Chénioux-Gendron, essa abordagem seria fundamentalmente diferente da de Freud, que desejava desvendar os mecanismos de um inconsciente com fim de harmonizar o analisando com o mundo real, tal como ele é (Chénioux-Gendron, 2014a).

[...] da parte de Breton, o automatismo tende, depois de uma primeira frase “dada”, a ficar o mais perto possível desta *fonte cega*; da parte de Aragon, a primeira frase automática propõe um ritmo, faz imagem, ou faz sentido: essa imagem ou esse sentido são assumidos como tais e desenvolvidos numa **combinatória** em que a consciência tem todo cabimento. Para Breton trata-se de *manter*, pelo *artifício*, aquele estado original em que se formam as frases que “batem contra a vidraça” (Chénieux-Gendron, 1992, p. 58, grifo nosso).

O interesse particular de Aragon por elaborar uma teoria da colagem através das considerações sobre a obra de Max Ernst também se relaciona com a clivagem que Gendron explicita. Em 1926, Aragon escreve o ensaio *Max Ernst peintre des illusions*, no qual aborda a prática da colagem como uma verdadeira poética do real, extrapolando sua ação para além do âmbito da pintura. A ênfase na reciclagem dos materiais da vida cotidiana e no desvio transgressor que esta opera sobre estes mesmos objetos, retirando-os de seus contextos de origem e deslocando-os a outro contexto, cria o que ele chama de *relativismo do objeto*. Posta em relação à colagem cubista, a colagem surrealista é a realização do princípio da imagem poética de Reverdy presente no *Manifesto Surrealista* de 1924, enquanto a primeira é de intenção realista, já que “*en vez de cuestionar al mundo, el collage (cubista) de alguna manera, venía a reafirmarlo y, en consecuencia, se mostraba como una estrategia absolutamente realista*” (Aragon, 2004, p. 16).

O princípio da colagem não se vê restrito, então, às artes plásticas, mas estende-se às práticas literárias. As colagens literárias incluem poemas inteiramente ou parcialmente feitos de materiais já prontos. Alguns exemplos são os livros de Péret, *Hier en découvrant l'Amérique 1926*, *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon, ou colagens colaborativas como os jogos surrealistas *L'Enfant planète*, textos de Robert Desnos e Benjamin Péret. Na verdade, a origem da colagem se encontra dentro do campo literário. Breton (2002) atribui as colagens de Ernst a primeira realização de uma plástica surrealista, mas adverte que “sua organização visual absolutamente virgem” correspondia aos princípios de organização poética já presentes em Rimbaud e Lautréamont. O próprio Max Ernst (1970) afirma que a colagem é a

“alucinação simples” de Rimbaud, algo como uma “alquimia da imagem visual”. A alquimia das imagens visuais concretizaria os lemas de Lautréamont e Rimbaud. Além disso, a própria convivência entre texto e imagem faria com que Aragon, mais tarde, no texto “Ensaio de Max Ernst” (1975), chamasse sua pintura de “legendária”, no sentido de que era preciso lê-la com seus títulos e comentários escritos: *“A menudo con el tono de un poema, y el collage entendido de este modo no es solamente un desafío lanzado a la pintura, es un auténtico poema y no lo digo en sentido figurado: es frecuente leer, con lo que está pintado o encolado, las líneas de un poema en prosa”* (Aragon, 2003a, p. 132).

Murilo também recria estes pequenos poemas e legendas da colagem na conclusão do retrato-relâmpago que faz de Max Ernst, de modo que pudessem acompanhar as colagens do artista alemão. Sua autonomia ficará evidenciada na pergunta que lança Max Ernst a respeito de seus títulos: “Quais são as colagens de Max Ernst cuja nomenclatura cada criança digna deste nome deve saber de cor?” (Ernst, 1970, p. 259). Mas a pergunta não só sublinha a “portatibilidade” destes títulos, como a proximidade com o mundo infantil e a brincadeira com a ideia escolar de lição, feita já no seu livro de colagens *Répétitions*. Ainda que as relações entre imagem e texto sejam possíveis, segundo Arbex é “inútil recorrer à imagem para clarificar o sentido global da inscrição e vice-versa”, pois “o que predomina na legenda é o estilhaçamento do sentido, como se se tratasse apenas de dar significações parciais” (Arbex, 1998, p. 87).

A ênfase no papel da escrita automática presente nos textos programáticos de Breton, entretanto, contribuiu para um discurso dominante em torno do movimento, atrelando-o univocamente ao modo de produção da entrega ao inconsciente. Assim, a busca pela matéria-prima da linguagem, por aquela “região onde se ergue o desejo sem peias” (Breton, 2002, p. 230), se sobrepõe ao discurso mediado da colagem que tenta, através deste mesmo desejo, reativar as energias do real sem perder de vista o cotidiano. Cravada na realidade, a colagem desponta como o meio de produção que realiza a aliança entre arte e vida, máxima utópica da vanguarda. Se a escrita automática solicita o desligamento do mundo, exigindo como condição de existência a total alienação do sujeito, a colagem, gregária, se

deixa invadir pela realidade, retendo e combinando o que a escrita automática rejeitaria. Ali onde se depositam os objetos desgastados da sociedade burguesa, a colagem vê a possibilidade de outra via de configuração do real, a da transfiguração total dos seres e das coisas a que Ersnt se refere.

Mas os desvios de um uso estético central no repertório surrealista aparecem em muitos momentos das reflexões críticas que tanto Murilo como Cortázar fazem sobre o movimento. A tônica do distanciamento do “desleixo artesanal surrealista” (Mendes, 1994, p. 1254) que Murilo Mendes acusa ao elogiar o poder de precisão de Magritte indica, de entrada, um questionamento desta centralidade. Em comentário sobre a pintura de Ismael Nery, o escritor reincide na crítica através da identidade Surrealismo/escrita automática: “O Surrealismo propõe um abandono total da razão e da vontade; o pintor surrealista deveria ser um médium pintando quadros sem a menor interferência do consciente, o que, na prática, é impossível” (Mendes, 1994, p. 176). Mas, por outro lado, Murilo desmonta as referências anteriores, reconhecendo uma outra perspectiva: “O Surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura; e muitos surrealistas, superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador” (Mendes, 1994, p. 1255).

A sequência mostra o ineludível repisar sobre o construto desventurado do automatismo trilhado também por Cortázar: “*No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que se quiere es transgredir el hecho literario total*” (Cortázar, 1996, p. 367). A “impostura” da atividade automática reside em sua confiança na linguagem, naquele intocável conteúdo de verdade que lhe é atribuído, a inocência que aposta no verbo em “estado puro”, fazendo dos escritores “pitonisos frenéticos” que “*aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical*” (Cortázar, 1996, p. 363). A identidade entre Surrealismo e escrita automática motiva, assim, o recuo crítico dos autores e justifica um discurso de descomprometimento “técnico” com o movimento ao mesmo tempo em que incita uma defesa de cunho existencial, que faz da integração entre arte e vida a única contribuição legítima a ser declarada. Este posicionamento desvela a fissura fundamental

de sua leitura: a dissociação entre um aproveitamento estritamente formal do Surrealismo e uma ideologia surrealista.

Esta rotura, entretanto, não aparece somente aqui, mas pertence a um espesso caudal de leituras sobre o movimento que retomam sua urgência primeira de empresa de conquista de “realidade absoluta”, a *surréalité*. Talvez tenha sido a leitura de Walter Benjamin a mais legitimadora do entendimento do Surrealismo sob essa perspectiva. Ao chamar a experiência surrealista de iluminação profana, Benjamin (1985) aponta o caráter extraliterário da empresa surrealista, projetando-o dentro de um programa maior de ressacralização do mundo. Para o filósofo alemão, os surrealistas explodiram o domínio do estritamente literário, levando ao extremo a vivência da literatura. Ante a burocratização da vida, o Surrealismo aparece no cenário do mundo burguês da técnica e da lógica pragmática como possibilidade de fundação de um novo mito.

A tarefa de “elaboração do mito coletivo de nossa época”, defendida por Breton e publicada em *“Limites non frontières du surréalisme”* (1937) presente no livro *La clé des champs* (1973), é recuperada por Cortázar e Murilo através da noção de “cosmovisão” e “estado de espírito”. No texto *“Muerte de Antonin Artaud”*, Cortázar (2004b) nega a perspectiva de um Surrealismo como escola ou qualquer outro ismo vanguardista e afirma seu caráter de “empresa de conquista da realidade”. Murilo Mendes (1993), por outro lado, afirma que para além de um movimento histórico de vanguarda, o Surrealismo ainda continua existindo como atmosfera poética e se mantém vivo pelas contínuas combinações intelectuais que suscita.

Os problemas em torno da disjuntiva que separa a recepção surrealista entre afirmações que defendem seus usos formais e outra que se distancia de vinculações estéticas para defender um aproveitamento estritamente ideológico ensejam mesmo o questionamento da existência de uma estética surrealista, como Jacqueline Chénieux-Gendron analisa no ensaio “É possível falarmos numa estética surrealista?”. A indagação retoma a dúvida que a crítica especializada instaurou em torno da arte e da estética surrealistas:

Sem sombra de dúvida, toda uma modernidade, poética e plástica, construiu-se, nas décadas de 1920 e 1930 e novamente na de 1960, contra esse pensamen-

to “frouxo”, sincrético e suspeito que apelava para mil ingredientes disparatados: pensamento mítico, magia, “selvageria”, “modelo interior”, convulsão como garantia do Belo, sem esquecermos os perigosos jogos de cooptação em grupo (Chénioux-Gendron *apud* Guinsburg; Leiner, 2008, p. 76).

A questão passa inevitavelmente pelos percalços que as diferentes perspectivas do papel e do valor da escrita automática atravessam ao longo do tempo. Nesta retrospectiva, a estudiosa aponta como a matriz do “sonho de pureza da fonte automática” será posta em xeque dentro do próprio movimento e ainda arrisca a hipótese de uma “elaboração automática”, apoiando-se em dois textos fundadores do movimento: “*Il y aura une fois*” e “*L’Immaculée conception*”, de André Breton e Paul Éluard, ambos de 1930. Ao tratar mais especificamente da estética, recupera a passagem de “Gênese e Perspectiva Artísticas do Surrealismo” presente no livro *Le surréalisme et la peinture* (1965), no qual Breton fala da pintura de André Masson: “A mão [em atividade no automatismo] não é mais a que decalca formas e objetos, mas sim a que, enamorada de seu próprio movimento e somente dele, descreve as figuras involuntárias nas quais, mostra a experiência, são essas formas chamadas reincorporar-se” (Breton, 1965, p. 91, tradução nossa). O retorno ao corpo, a importância da forma, se distancia, então, de uma perspectiva exclusivamente idealista da arte.

Os vários modos de usar e reeditar as ideias surrealistas, entretanto, se realizam no uso ativo e crítico das opções estéticas vinculadas ao movimento, em suas “reincorporações”, retomando o termo que usa Breton. Na primeira ensaística cortazariana, por exemplo, vemos as origens da crítica do culto ao Livro em *Teoría del túnel: notas para una ubicación del Surrealismo y el Existencialismo*. Neste texto, Cortázar se dedica ao estudo do Livro desde o século XIX até as vanguardas do princípio do século XX, enfatizando a contribuição surrealista:

[...] el escritor se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro, instrumento espiritual, y considerarlo por fin como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre,

de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios [...] La forma exterior de esta incomodidad, de esta fricción entre el escritor y sus instrumentos literarios, se manifiesta con fuerza creciente a partir del Dadaísmo y el Surrealismo (Cortázar, 2004a, p. 39).

As reflexões seminais assentam as bases de uma postura decisiva no modo de criar e pensar o projeto estético do escritor. A matriz surrealista desta formação não será abandonada, como vemos, ainda na sua produção literária final. Murilo, por sua vez, se não faz nenhuma articulação explícita entre sua concepção de livro e o movimento, por outro lado, além do declarado impacto das colagens em sua escrita, assinala o caráter “misto” da falta de unidade de seu livro *Carta Geográfica*, publicado logo após *Poliedro*: “De qualquer modo o texto atual se constitui só por um livro cujo defeito de falta de unidade reconheço, mas que é voluntário: misto de informação, poesia em prosa, jornalismo” (Mendes, 1994, p. 1693). O poeta prossegue, adjetivando o livro de “imperfeito”, “no sentido português de inacabado” (Mendes, 1994, p. 1694), apontando o caráter também temporal de sua abertura. Tais declarações caberiam facilmente na leitura de todos os textos do autor do mesmo período. O que se retém das afirmações é a consciência de um uso transgressor da literatura pautado, entretanto, ainda por um referencial tradicional, já que o poeta “reconhece o **defeito** da falta de unidade” (Mendes, 1994, p. 1693, grifo nosso).

Mas, desde a perspectiva de ataque ao Livro, o pano de fundo destes embates remonta aos impasses que a vanguarda propôs em suas várias tentativas de romper com o esteticismo da arte burguesa e que o clássico estudo de Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda* (1974), estabelece como pilares daquela fricção que apontará Cortázar como próprio da produção vanguardista:

A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. [...] A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguar-

dista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte (Bürger, 2008, p. 147).

A distinção entre obra de arte orgânica e obra de arte vanguardista, autonomia *versus* práxis vital, se torna produtiva na medida em que nos serve de moldura teórica para a compreensão de trabalhos que fazem da dissolução dos pilares que sustentam o literário um motor de criação. Esta antinomia, que chega a seu ápice na vanguarda, encontra feições particulares nas várias dissoluções das formas artísticas que o Surrealismo põe em foco em suas tentativas de desatar os liames que unem a ação poética a um espaço literário institucional. Se este impulso é reatualizado em outro contexto e em outras condições de possibilidade, cabe sinalizar e explicitar os critérios destas ofensivas ao conjunto de práticas que se ligavam com usos institucionalizados da literatura.

Ao mostrar o caráter intertextual de sua confecção, a colagem exhibe sua condição de artefato no qual a escrita se faz ao mesmo tempo em que se expõe sua condição “colada”. Neste texto sem “cabeça”, sem discurso reitor, falha deliberadamente a tentativa de remissão do fragmento a qualquer totalidade. As citações e as referências funcionam como dispositivos intertextuais, frestas que dão espessura as múltiplas relações que o texto quer estabelecer. Se a escrita automática busca a revelação, tentando desvencilhar-se do significado através de uma prática de escritura corrida, capaz de antecipar-se à apreensão do sentido dado, a prática da colagem sabe que ali onde o signo é também uma colagem, uma aderência entre significante e significado, existe uma fresta e joga com ela. Corta-se, então, a própria matéria linguística e, muitas vezes, esta insistência manipulativa dissolve a unidade do signo. A exploração das possibilidades verbais através do deslocamento, da ambiguidade, da exploração musical, deste *bouleversement* ou reviravolta, nas palavras de Aragon, da matéria linguística, perfilam um campo estético de atuação empenhado na conquista de uma nova linguagem.

É a partir das ilustrações de folhetins do século XIX que Ernst recupera em suas colagens o poder de imagens desgastadas advindas da literatura popular. Este material, majoritariamente de baixa resolução e, deste modo, “pobre”, será explorado pelo viés do enigmático – alguns pertencem aos romances “passionais” da época e carregam um extremo tom melodramático; outros provêm de revistas de ciência populares francesas como *La Nature*, de 1873, que continha artigos ilustrados, descobertas, invenções e proezas da engenharia e da medicina. Breton ainda comenta a utilização de ilustrações de livros e periódicos infantis, populares na Paris da mesma época, e a recuperação de imagens para aqueles que mal sabiam ler, afirmando que estas eram “capazes de levar às lágrimas aqueles que podem dizer que já leram tudo” (Breton, 1970, p. 302).

Independentemente do cultivo da cultura, as imagens infantis comovem aquele sonhador definitivo que é o homem para o Surrealismo. Aquele que, submetido às necessidades práticas da vida do trabalho, já não encontra as razões para viver e cujas ideias faltam amplitude. Exilado do exercício livre da imaginação, este homem, entretanto, tem na infância o reduto de sua fantasia. Para Breton (2004), a única lucidez que pode restar a esse homem é a infância, sede que ainda guarda a memória dos encantos da imaginação. Mas é também ali, neste espaço solto à imaginação, que surgem os primeiros encontros com a literatura e as “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” (Breton, 2004). Se a colagem retorna a este “acervo” de primeiras imagens é porque sabe que sua potência é de uma ordem especial, potência na qual o controle racional não represava a imaginação nem a burocratização da vida havia exercido seu domínio.

Cortázar, do mesmo modo, retoma suas primeiras leituras formativas do almanaque infantil *El tesoro de la juventud* em suas colagens. Saúl Yurkievich dirá mesmo que: “*En cierta medida sus dos ‘tesoros de la juventud’ son La vuelta al día en ochenta mundos y Último round, a los cuales se les llamaba almanaques*” (Yurkievich, 2002, p. 65). Esta enciclopédia infantil, cuja primeira edição em espanhol data de 1915, informava sobre ciência e avanços científicos com tom didático

e ilustrações profusas. Cortázar usará o título da enciclopédia num texto de *Último round* no qual combinará suas imagens com a paródia do discurso científico, questionando, assim, a ideia de progresso. Os adventos tecnológicos também funcionam como ativadores de uma sensibilização especial à passagem do tempo, dada pelo corte temporal que a descoberta realiza. Reativar aquelas primeiras incursões à leitura significa também, em *La vuelta al día...*, trazer à tona as leituras de Júlio Verne, feitas pelo autor, a começar pelo título.

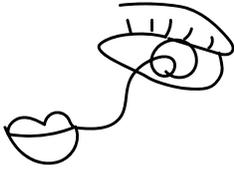
A palavra “*vuelta*” do título aponta o significado de passeio; “*dar una vuelta*”, em espanhol, é como “dar uma volta” em português. A proposta de Cortázar é a de significar exatamente “*vuelta*” como atividade banal e submeter, assim, a ideia de volta a um decréscimo de importância, “dar a volta ao mundo” é um grande feito, levado a cabo por sujeitos excepcionais, enquanto “dar uma volta” é uma atividade corriqueira. A proposta se aproxima, então, ao que pode ser feito por todos, a um efeito de cotidianidade. Ao parodiar o título do livro de Verne, Cortázar propõe uma inversão das coordenadas de tempo e espaço: a volta não será ao espaço e sim ao tempo, o dia, que pode conter muitos mundos. A simultaneidade arrasta consigo a quebra da concepção de tempo linear:

Este día tiene ochenta mundos, la cifra es para entenderse y porque le gustaba a mi tocayo, pero a lo mejor ayer eran cinco y esta tarde ciento veinte, nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta, sólo los burócratas del espíritu deciden que su día se compone de un día fijo de elementos, de patitas quitinosas que agitan con gran vivacidad para progresar en eso que se llama la línea recta del espíritu (Cortázar, 2010b, p. 187).

Como um interlocutor silencioso, a presença de Verne é convocada através de imagens – que não se circunscrevem somente ao livro parodiado, mas também abarcam livros como *Viagem ao Centro da Terra* e *Cinco Semanas em um Balão* –, das diversas citações, além da reprodução de um daguerreótipo do próprio escritor. A imagem que abre o livro é a de Passepartout, personagem de Verne no livro *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* e companheiro de Phileas Fogg em sua viagem. A razão do nome do personagem, que pode ser traduzido como “supera a vida”, indica sua versatilidade, sua capacidade

de metamorfose, assim como, a figura do camaleão que fecha o livro em *“Casilla del camaleón”*. Além disso, Passepartout também quer dizer “chave mestra”, tipo de chave capaz de abrir e fechar todas as fechaduras de uma casa, indicando, assim, a possibilidade de abertura do texto às várias dimensões da realidade, desdobramento que nos permite *“abrir la puerta para ir a jugar”* (Cortázar, 2010b, p. 349).

As gravuras e desenhos medievais também dão abertura e espessura temporal ao livro, são *“encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan”* (Cortázar, 2010b, p. 120). Assim, como nas colagens de Ernst, Cortázar evoca certo arcaísmo na introdução das imagens. Retoma-se, deste modo, a linhagem surrealista de livros híbridos, como *Nadja* (1928), de André Breton e *Une semaine de bonté* (1934), de Max Ernst, nas quais a relação antimimética entre as imagens e o texto posta em cena incita a imaginação pelos meios vanguardistas de desfamiliarização tanto das imagens comuns, os clichês, como a de uma maneira de se ler que busca equivalência entre texto e imagem.



Anacronias

Noticias del mes de mayo

Ahora estas noticias
este collage de recuerdos
Igual que lo que cuentan
son obra anónima: la lucha
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.
Manos livianas las trazaron
con la tiza que inventa la poesía en la calle,
con el color que asalta los grises anfiteatros.
Aquí prosigue la tarea
De escribir en los muros de la Tierra:
EL SUEÑO ES REALIDAD.

EXAGERAR ES YA UN COMIENZO DE INVENCIÓN
(Inscripción en la Facultad de Letras de París, mayo de
1968)

Como esto durará tan sólo un día,
como esto durará tan sólo un tiempo o dos,
como esto o lo demás se acaba, le guste o no al Estado
o al Individuo (este pequeño Estado) esto se acaba
porque
ya está naciendo el tiempo abierto el tiempo esponja
(Cortázar, 2010b, p. 104).

Os blocos vermelhos, desarrumados, de Roma. A explosão do ocre. Roma, enorme colagem de estilos. Muros inspirados em gravuras de Piranesi, onde topamos fragmentos de Césares togados, santos crucificados de cabeça para baixo, mitras descosidas, lápides ornando o tempo, fotografias de La dolce vita e dos peitos da soberba Loren, pedaços de jornal transformados em colagens de Rotella, cartazes gritantes do PCI, do PSI e do PSIUP concitando os cidadãos à greve e ao inconformismo; da DC, ao semiconformismo; do MSI à galvanização do fascismo, *ahimé!* (Mendes, 1994, p. 1020).

Em *Noticias del mes de mayo*, Cortázar registra e dispõe os grafites e *slogans* das rebeliões estudantis de Paris de 1968, incorporando à sua escrita as vozes que compõem um poema anônimo. A voracidade e a aleatoriedade destes escritos urbanos instalam o tempo do “agora”, porque “*esto se acaba*” é que já se sabe que o que se faz é um “*collage de recuerdos*”. A colagem, então, exagera o arrebatamento do que vem de fora, o espaço do livro quer albergar os reclames da rua, pede invasão, a escrita busca o que palpita no mundo. A cena análoga que propõe Murilo exhibe a conexão entre colagem e recordação e colagem e notícia, expondo os vínculos entre escrita e memória e escrita e fugacidade. Cada fragmento, portador de uma história, é posto lado a lado com os fatos novos que surgem. O que fica como ruína se alia ao que recentemente desponta. Como os signos da cidade, que se aglomeram caoticamente, deixando ver a passagem do tempo, a escrita muriliana também se faz do acréscimo, do acúmulo de imagens desordenadas, do ritmo acelerado que suprime qualquer coordenação entre os diversos fragmentos do texto.

As convivências temporais nos trazem o comentário de Breton em seu prólogo a *La femme 100 têtes*, de Max Ernst. Ali o escritor identifica a produção de um “reconhecimento verdadeiro” nos “cortes no tempo” e na descontextualização que a colagem opera (Breton, 1992b). O entrecruzamento dos feixes diversos da memória estalam um compósito de temporalidades heterogêneas; há simultaneamente um retorno ao obsoleto e um interesse pelo presente cotidiano, pelas notícias que povoam o espaço urbano. A consciência da rápida transformação dos objetos e dos fatos atravessa o gesto de quem cola, contraponto a esta consumação irreversível das coisas:

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura. Da ditadura que de vez em quando toma férias, engordando para voltar à carga. Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomon-tamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM (Mendes, 1994, p. 1020).

A possibilidade de recuperação do obsoleto remete diretamente às experiências surrealistas no mercado de pulgas onde encontra-

vam objetos velhos ou inúteis que poderiam servir às associações estéticas presentes ou futuras. Breton narra o passeio com Giacometti por um mercado onde cada um deles diz ter a atenção capturada por um objeto sem utilidade imediata. O objeto, entretanto, revelaria sua real destinação não no tempo de seu encontro, mas, assim como o sonho, poderia servir como forma de liberação de algo que o paralisa.

Cortázar se atrai não só pelo universo dos objetos sem uso, como também pelo dos gestos:

Pienso en los gestos olvidados, en los múltiples ademanes y palabras de los abuelos, poco a poco perdidos, no heredados, caídos uno tras otro del árbol del tiempo [...] Como las palabras perdidas de la infancia, escuchadas por última vez a los viejos que se iban muriendo. En mi casa ya nadie dice “la cómoda de alcanfor”, ya nadie habla de “las trebes” —las trébedes—. Como las músicas del momento, los vales del año veinte, las polkas que enternecían a los abuelos.

Pienso en esos objetos, esas cajas, esos utensilios que aparecen a veces en graneros, cocinas y escondrijos, y cuyo uso ya nadie es capaz de explicar. Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo: él entierra sus muertos y guarda las llaves. Sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos (Cortázar, 1996, p. 342).

Retomar antigos modos e as palavras que ficaram “velhas”, trazer à superfície o que o tempo soterrou significa instalar uma confluência de fluxos e refluxos que só o sonho, a poesia ou o jogo podem invocar. Mas o que ativa o sonho, a poesia e o jogo é, de modo privilegiado e como conjunto de práticas estéticas, o próprio Surrealismo. Erodido, obsoleto ele também, o Surrealismo é aquele “*andrajoso*” “*vivísimo muerto*” que Cortázar (2004b), ao recuperar o famoso verso do primeiro jogo surrealista – “O cadáver delicado beberá o vinho novo” –, reconhece o disfarce e o prenúncio de sua perigosa artimanha: o da falsa ausência. É o escritor que decide fazê-lo reviver à força de uma reconhecida anacronia, numa operação de memória:

Rodeado de chicos con tricotas y muchachas deliciosamente mugrientas bajo el vapor de los cafés crême de Saint-Germain-des-Prés, que leen a Durrell, a Beauvoir, a Duras, a Douassot, a Queneau, a Sarraute, estoy yo un argentino afrancesado (horror horror), ya fuera de la moda adolescente, del cool, con en las manos anacrónicamente *Etes-vous fous?* De René Crevel, con en la memoria todo el Surrealismo, en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las Ionisations de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso (pero parece que yo soy un Mondrian, me lo han dicho) (Cortázar, 1996, p. 49).

O diálogo com Crevel continua, “*de café a tumba, de aburrido a suicida*” (*idem*), no disparate do diálogo com um morto, mas não qualquer morto, um morto que exhibe o *démodé* de suas preferências, a anacronia que é a própria condição de possibilidade das releituras da vanguarda. Instalar uma confluência entre uma abordagem temporal da vanguarda e as formas estéticas da imagem surrealista e da colagem, então, se torna particularmente atrativo na medida em que estas indagam sobre os modelos de legibilidade com os quais se lê o próprio movimento. Deslocadas no tempo e no espaço latino-americanos, essas leituras exigem operações seletivas no tempo, uma intervenção que prefere determinados usos estéticos em prol de outros. No conjunto destas operações seletivas, os gestos de Man Ray e Duchamp são os que sinalizam esta postura eminentemente vanguardista na escrita dos livros almanaque, pelo menos é assim que Cortázar diz em *Así se empieza*:

Me divierte pensar este libro y algunos de sus previsibles efectos en la señora aludida, un poco como el cronopio Man Ray pensaba en su plancha con clavos y otros objetos padre cuando afirmaba: “De ninguna manera había que confundirlos con las pretensiones estéticas o el virtuosismo plástico que se espera en general de las obras de arte. Naturalmente –agregaba la lechucita anteojuda pensando en la señora que te dije [senhora Seriedad]-, los visitantes de mi exposición se quedaban perplejos y no se atrevían a divertirse, puesto que una galería de pintura es considerada como un santuario en el que no se bromea con el arte (Cortázar, 2010b, p. 9).

Este gesto conscientemente defasado, que se toma como estratégia de ataque a um alvo ainda atual, o do público que a “*señora Seriedad*” encarna, reatualiza aquela irrupção histórica das vanguardas no quadro de uma literatura de linguagem ainda empolada, como aparece denunciado no texto “*No hay peor sordo que el que*”. É ali que Cortázar afirmará que “*en el Río de la Plata están cada vez más Beethoven en materia de estilo*” (Cortázar, 2010b, p. 123), assertiva que condensa a crítica à “quitinizada” literatura rio-pratense ao tempo em que ancora a pertinência da proposta experimental que empreendia nos livros colagem.

Murilo, do mesmo modo, nos indica a crítica a certo ambiente avesso à compreensão dos gestos de vanguarda no Brasil. O visionarismo vanguardista aparece encarnado na figura divertida da girafa que “responde que sim as nossas perguntas, mesmo as absurdas” (Mendes, 1994, p. 984). A girafa aponta no horizonte do texto a possibilidade de um novo paradigma, a do real expandido em suas várias possibilidades e a do exercício pleno do imaginário sem a submissão às amarras da lógica racional e de qualquer convenção: “Somente os visionários-realistas (ou realistas-visionários) conseguem vê-la. De resto, mesmo depois de cumprida a visita regulamentar regressam à casa convencidos” (Mendes, 1994, p. 985). Tal como símbolo de uma utopia, aquela proclamada como eixo central da busca surrealista, o ponto em que o real e o irreal deixam de ser entendidos como opostos, a girafa aparece aqui como símbolo desta reversibilidade. Neste mesmo texto, Murilo critica a posição de Brasil e Portugal com relação à girafa: “Porque como é notório pelo menos em Portugal e no Brasil, a girafa não existe” (Mendes, 1994, p. 986). Na mesma direção está a crítica que Murilo faz ao Brasil em seu texto “Uruguai”, também presente em *Poliedro*:

O Uruguai

O Uruguai é um belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautrémont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle.

O país não tem oeste.

As principais produções do Uruguai são: Lautrémont, Laforgue, Supervielle.

O Uruguai conta três habitantes: Lautréamont, Laforgue, Supervielle, que formam um governo colegiado. Os outros habitantes acham-se exilados no Brasil visto não se darem nem com Lautréamont, nem com Laforgue, nem com Supervielle (Mendes, 1994, p. 1024).

Os poetas citados pertencem ao grupo de poetas capazes de verem a girafa. Visionários, Lautréamont, Laforgue e Supervielle se reúnem sob o mesmo signo de uma literatura rebelde que tenta, simultaneamente, agredir as práticas literárias tradicionais e construir um espaço literário insólito. Deste modo, vemos como Murilo reforça uma filiação, distanciando-se ao mesmo tempo do cenário cultural brasileiro, segundo o texto, avesso à contemplação da girafa:

Por minha parte acredito firmemente na existência da girafa. Mesmo porque, egresso da montanha, costumo passar longas horas no alto dela. Agarro-me ao seu pescoço, com medo da Bomba. Vou-me consolando das asperezas da existência no quadro da civilização técnico-industrial, que leva o homem ao cosmo mas não cura um resfriado; o puro clima de montanha da girafa protege-me os brônquios (Mendes, 1994, p. 985).

Tanto Cortázar como Murilo, fazem um uso das práticas vanguardistas que tensionam um contexto denunciadamente distante das propostas de ruptura e construção vinculadas ao Surrealismo. Há neste “retorno” uma pertinência indicada, uma violência direcionada. Neste sentido, é interessante pensar nas reflexões do crítico norte-americano Hal Foster (2001), para quem a neovanguarda se dá como ação diferida, que só pode ser registrada por uma operação de recodificação. Desta forma, se desestruturam as noções históricas lineares, já que tanto a vanguarda histórica como o que se chama neovanguarda seriam uma alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos, fora dos esquemas de causalidade. O próprio termo neovanguarda retém um aspecto histórico, que remete às vanguardas da década de vinte, ao mesmo tempo em que a distância temporal inclui um critério de discriminação entre o que será resgatado ou não. Segundo o crítico, a obra vanguardista nunca é historicamente eficaz ou plenamente significativa em seus momentos iniciais, já que aproximando-a à noção de trauma freudiano, ela seria como um furo simbólico de seu tempo, um acontecimento que não pode

ser absorvido pelo contexto em que irrompe. As diversas recuperações vanguardistas, deste modo, voltam a significar suas primeiras experiências.

Numa perspectiva psicanalítica destes retornos à vanguarda histórica, Hal Foster aborda o tema em termos de repressão e resistência: “*Para Freud, especialmente cuando se lo lee con lentes de Lacan, la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas; está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos*” (Foster, 2001, p. 31). O texto que alberga a hipótese exposta se intitula: “Quem Teme a Neovanguarda?” e chama a atenção para os diferentes tempos das releituras feitas, algumas rápidas, outras lentas e ainda outras que combinam os dois ritmos:

Estos movimientos encierran los retornos a finales de los años cincuenta y principio de los sesenta que podrían calificarse como radicales en el sentido anteriormente indicado [o de raíz]: los *readymades* del dadá duchampiano y las estructuras contingentes del constructivismo ruso, es decir, estructuras como contrarrelieves de Tatlin o las construcciones colgantes de Rodchenko, que se reflejan internamente en el material, la forma y la estructura, y externamente en el espacio, la luz y el contexto. Inmediatamente surgen dos preguntas: ¿Por qué, pues, estos retornos? ¿Y qué relación plantean entre los momentos de aparición y reaparición? ¿Son los momentos de posguerra repeticiones pasivas de los momentos prebélicos, o es que la neovanguardia *actúa* sobre la vanguardia histórica de un modo que únicamente ahora podemos apreciar? (Foster, 2001, p. 6).

Os questionamentos de Foster se fazem no desvio da clássica leitura de Peter Bürger. Para o crítico alemão, a neovanguarda institucionaliza a vanguarda sob incansáveis reedições. Perdida a capacidade de surpreender-se ante o choque vanguardista, o espectador da obra neovanguardista já observa de sobreaviso a estratégia de desfamiliarização reeditada, inviabilizando seu efeito inevitavelmente. Mais decisivo, entretanto, é constatar o fracasso da superação da autonomia da arte, o buscado retorno à chamada práxis vital, não realizado finalmente, uma vez que a vanguarda volta para seu lugar

institucional, o espaço artístico e se torna, assim, histórica (Bürger, 2008).

Foster, entretanto, se atém justamente a estudar tais repetições, invertendo o valor negativo que Bürger associa aos gestos da neo-avanguarda e encarando a questão como movimento que dá espessor de sentido às vanguardas históricas. Poderíamos, por outro lado, entender a questão do retorno e da anacronia como congeniais à própria experiência estética. Didi-Huberman, no livro *Diante do Tempo*, afasta a ideia de anacronismo do erro metodológico de história e o aproxima particularmente à temporalidade da obra de arte (Didi-Huberman, 2005). Ao pensar a anacronia das imagens na arte, o estudioso citou o Surrealismo como um dos exemplos desta intrusão de uma época em outra, sua temporalidade impura e a ruptura com a linearidade do relato histórico.

Se pensamos no contexto que nos toca, o latino-americano, uma confluência especial se nota, a ideia de refluxo, que é mesmo reconhecida neste momento como cume de “*una espécie de resurrección de la ruptura, una puesta en marcha de los paradigmas de la vanguardia bajo inflexiones diferentes, nuevas, acordes con los cambios que la historia de dos décadas trajera aparejados*” (Rufinelli apud Pizarro, 1995, p. 370). O arco ao passado que o crítico identifica como “*una reverberación tardía o bien una puesta a punto de aquel proyecto anterior históricamente inacabado*” (*idem*) nos traz o eco do que Foster identifica como uma volta ressignificava à vanguarda. Ainda se traz uma outra questão: a de que seria justamente este momento de retorno o do reconhecimento da “maturidade” da literatura latino-americana.¹³

No âmbito da obra dos autores, o tardio ou “maduro” conformam uma aliança com o menino experimental em Murilo e o “*niño*” que Cortázar diz levar ainda na vida adulta, condição que o escritor descreve como a de “não estar completamente” ou “*estar a medias*”.¹⁴ A

13 Ver: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). **América Latina en su literatura**. México: Siglo: XXI, UNESCO, 1972.

14 “*Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y nel mezzo del camin se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo*” (Cortázar, 2010b, p. 32).

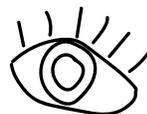
infância aparece como um espaço preservado a qualquer sistematização de saber ou conduta a que se contrapõe a passagem do tempo daquele que escreve um livro mobilizando sua memória, um livro: “*fond de cuisson, al que siguieron incorporándose carnes, vegetales y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo el sabor acumulado de una infinita cocción*” (Cortázar, 2010b, p. 83). É por isso que, através de outra voz, Cortázar começa “*La vuelta al día...*” perguntando-se:

De distancias llevadas a cabo, de resentimientos infieles, / de hereditarias esperanzas mezcladas con sombra, / de asistencias desgarradoramente dulces / y días de transparente veta y estatua floral, / qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto? (Neruda *apud* Cortázar, 2010b, p. 5).

A line art illustration in a light purple color on a dark purple background. It depicts several hands in various poses: one hand is raised with fingers spread, another is held palm up, and a third is shown in a more dynamic, reaching pose. The lines are simple and elegant, capturing the essence of human movement and gesture.

CAPÍTULO 2

DÍALOGOS IMAGINÁRIOS:
A MUÑECA ROTA E O COLAR DE ESTILHAÇOS



Lençóis desfeitos, travesseiros, uma boneca que, ao passar das fotos, vai mudando de posição, jogando com os lençóis, com o despir de uma calcinha e uma meia. Este pequeno corpo, que vai sendo desarticulado e mutilado, aparece sem braço, sem uma perna, com um braço entre as pernas e, já desfeito, acena sua quase ausência, mal podemos vê-la no último instantâneo.

A sequência fotográfica está presente em *Último round* (1969). O escritor sonda aqui as possibilidades do corpo, das desarticulações possíveis, numa lição de desanatomia. O corpo revirado, desdobrado, fragmentado, termina, por fim, sendo quase suprimido. Esse desaparecimento do corpo e da organicidade e a simultânea sugestão de sua eroticidade criam a aliança entre destruição, o sentido de morte e erotismo. A boneca seminua torna-se aqui vítima de um esquarteramento encenado. O avesso do corpo e o corpo despedaçado mostram a reviravolta da forma, tão buscada na linguagem cortazariana, através da repetição do gesto do artista alemão Hans Bellmer em “Variações sobre a Montagem de uma Menina Desarticulada”, cujas primeiras fotos aparecem publicadas na revista *Minotaure*. Mais do que a crítica ao culto do corpo perfeito da Alemanha nazista, as bonecas de Bellmer¹⁵ se direcionam a esta busca de ruptura dos limites da forma, na qual “o corpo é comparável a uma frase que nos convida a desarticulá-la para que ela recomponha, através de uma série infinita de anagramas, seus conteúdos verdadeiros” (Bellmer, 1979, p. 136).¹⁶

15 Em seu livro *Belleza compulsiva*, Foster também recupera as cenas das *poupées*, as bonecas de Hans Bellmer, que, segundo o crítico, foram deixadas de lado no quadro geral de leituras do movimento. Para ele, estas cenas traumáticas e eróticas nos revelariam os principais núcleos de debate que o Surrealismo põe em cena, sua “*construcción como desmembración*” (Krauss, 1985, p. 86), nos termos de Rosalind Krauss.

16 É, ainda, numa passagem de *El libro de Manuel* suprimida e publicada na antologia póstuma “*Papeles inesperados*” (2009) que Cortázar, outra vez, menciona as bonecas de Bellmer: “*Escuchame, chiquita, escuchame con algo más que esas orejas bonitas, también vos sos las muñecas de Bellmer, tentación y posibilidad de la metamorfosis por el amor, de la verdad por un placer capaz de violar reductos, de negarle límites a la ciudad del hombre occidental, un camino [...] Bellmer que era todo invitación al salto y que esa noche su cuerpo como el cuerpo de las muñecas de Bellmer era anagrama, frase de carne y piel y perfume que había que*

O prazer da violação funciona como uma via de sondagem dos limites do humano, a negação radical do que Cortázar chama de “verdade do homem ocidental”. A referência elogiosa a Bellmer aparece diretamente, outra vez, no ensaio “*que sepa abrir la puerta para ir a jugar*”, no qual Cortázar critica o pudor latino-americano e o verdadeiro vazio de uma literatura erótica. Mas o que seria uma literatura verdadeiramente erótica? O escritor nos deixa a pista através da crítica à “*parálisis de la escritura*”, seu temor ao risco do experimental, atribuído à literatura latino-americana. Antípoda da desarticulação que torna móvel as partes da boneca fragmentada, esta literatura não ousa a erótica de ruptura das articulações da linguagem que as bonecas encenam.

Também Murilo Mendes fotografa com sua linguagem a figura de Marilyn Monroe. O escritor anuncia um tema sobre o qual o que segue variará, a modo musical:

MARILYN

TEMA: A IDÉIA DE FIXAR QUALQUER COISA ME IMPELE, ME FASCINA, ME ESPAVENTA.

Guarda uma tal figura que súbito sumirá, já sumiu, sem auréola;

Frágil-formidável no sexo, paisagem da coxa ao seio, do ventre ao lábio debruado;

Guarda rápido a épica da feminilidade inserida no écran que é próxima poeira signo de morte preto e branco ou tecnicolor já consumido antes da morte;

o écran, batistério, magistério e cemitério de Marilyn desdobrando-se em mil cópias a consolar num *barlume*, autodesconsolada.

Aquela que estendia o corpo público a tantos olhos erécteis – mesmo escondendo-lhes l’immortel pubis;

Alas poor Marilyn que foste e já não és, voluntariamente subtraída à bomba.

Madame se meurt, Madame est morte. Bossuet (Mendes, 1994, p. 1024).

A linguagem quer-se simultaneamente preênsil e afiada; do sumiço “sem auréola” ao esquarteramento erótico, o poeta corta e cola os pedaços de Marilyn: “[...] paisagem da coxa ao seio, do ventre ao

desarticular y recomponer [...] (Cortázar, 2009, p. 123).

lábio debruado” (Mendes, 1994, p. 1024). Ainda que unidos pela prática de decomposição do corpo – presente como simulacro ou imagem –, os escritores procedem inversamente. Cortázar despedaça a boneca até o desaparecimento enquanto Murilo inverte a ordem, nos precavê de entrada: trata-se de fixar uma ideia e anunciar uma figura que já sumiu e retorna, por partes. Entretanto, Marilyn, pré-consumida e antes submetida à morte, tal como as bonecas de Cortázar, aparece e desaparece reversivelmente pelo corte da linguagem e pelo exercício de escrita que se compraz na destruição erótica do corpo. A assunção do corte faz com que a linguagem trabalhe no tempo do instante, do assalto do “olho armado”, como nos diz Murilo.

Seu caráter de captura aparece em Cortázar pelo flagra da lente fotográfica, em certo tom forense que permeia sua sequência de fotos e que está presente em Murilo pela ambivalente reificação do corpo de Marilyn, feito objeto e vulto. O inanimado aparece, assim, em tatilidade, no caso das bonecas, e em imagem espectralizada, no caso de Marilyn.¹⁷ Entretanto, se a operação de Cortázar confabula com o sinistro,¹⁸ a de Marilyn, quase aurática, volatiliza o caráter obscuro da morte. Tanto num caso como no outro, a intensa manipulação do corpo revela-se na insolúvel união erótico-tanática: a imagem virtual de Marilyn no écran tornado cemitério e a boneca, corpo infantil desfigurado e despedaçado.

17 Também Barthes – quem, para Hal Foster, desenvolve uma teoria implicitamente surrealista da fotografia – sinaliza a lógica de pulsão de morte da fotografia em duas frentes: pelo choque, denominado *punctum*, e pelo tempo, o futuro anterior da foto, tal como Murilo antevê Marilyn. Barthes escreve que ante a câmara: “Não sou nem sujeito nem objeto, senão um sujeito que sente que está convertendo-se em objeto, logo experimento uma microversão da morte (de parêntese): realmente estou convertendo-me em um fantasma” (Barthes, 2012, p. 35). Murilo ilustra este processo através da colagem da citação de Bossuet: “*A Madame está morrendo, a madame morreu*” (Mendes, 1994, tradução do autor).

18 Podemos tomar aqui o conceito do sinistro ou inquietante de Freud que, como se sabe, involucrava o retorno de algum fenômeno familiar que se torna estranho. Freud rastreia o processo que torna estranho o familiar através do estudo etimológico da palavra *unheimlich*, que provê de *heimlich* (familiar, *hogareño*). Segundo Freud: “Quando acontece algo em nossa vida que parece trazer alguma confirmação às velhas convicções abandonadas, temos a sensação do inquietante [...]” (Freud, 2010, p. 369). O caso da boneca aqui tratado retoma um objeto classicamente inquietante do repertório surrealista.

Murilo e Cortázar aliam o erótico ao transtorno da unidade do objeto e da ruptura da malha textual numa operação que ecoa o pensamento do dissidente surrealista Georges Bataille. A referência explícita de Cortázar e a menos explícita de Murilo que, entretanto, o leu,¹⁹ mostram a recepção ativa de uma questão central para o Surrealismo: a diluição das fronteiras entre o eu e o outro,²⁰ aqui expressa na manipulação erótica e sinistra do corpo. O excesso da destruição da unidade do corpo aparece como operação de linguagem cuja fragmentação possibilita sua combinatória. A linguagem erótica quebra as articulações lógicas que organizam a linguagem cotidiana, constituindo uma trama textual que se desdobra. Para Bataille, o excesso e as demandas do gasto respondem ao princípio de insuficiência do sujeito e do sentido: “*La imposibilidad de fijar la existencia en un ipse cualquiera*” (Bataille, 2008a, p. 218).

A forma desta dispersão é dada pela colagem de fragmentos heterogêneos que não se submetem a um discurso lógico regente, nem às coordenadas cartesianas de tempo e espaço. Liberar os fragmentos do jugo da totalidade é configurar uma escritura acéfala na qual as partes se libertam do todo e estabelecem relações imprevistas. Em Bataille, o vínculo entre a destruição e a ruína do princípio de identidade gera uma defesa do transtorno do objeto como caminho de desestabilização do próprio sujeito:²¹

el trastorno del objeto –la destrucción– no tiene valor sino en la medida en que nos trastorna, en que trastorna al mismo tiempo el sujeto. No podemos sacar directamente de nosotros mismos (el sujeto) el obstáculo que nos “separa”. Pero si eliminamos el obstáculo que separa al objeto (la víctima del sacrificio), podemos participar de esa negación de toda separación. Por así

19 Constam na biblioteca pessoal do autor os títulos: BATAILLE, Georges. **L'impossible, histoire des rats**. Paris: Les Editions de Minuit, 1962 e BATAILLE, Georges. **L'expérience intérieure**. Paris: Gallimard, 1954.

20 “Todas as práticas lúdicas, finalmente, tenderam, no Surrealismo, a perturbar a ordenação do sujeito questionando a sua relação com o outro e, pelo apelo ao prazer e à sua dor, fazer-lhe encontrar o caminho de seu desejo” (Chénieux-Gendron, 1992, p. 136).

21 Cortázar defende tal prática através do que ele chamou de “conhecimento osmótico”, via de conhecimento que, contrária à postura hostil do homem racional, calcada na diferença entre o eu e o mundo, se baseia exatamente na suspensão da diferença, recuperando, assim, o “*Je est un autre*” rimbaudiano.

decir, lo que nos atrae en el objeto destruido (en el momento mismo de la destrucción) es que tiene la capacidad de revocar –y arruinar– la solidez del sujeto (Bataille, 2008a, p. 123).

No mesmo texto, intitulado “*El arte, ejercicio de crueldad*”, Bataille ainda celebra o aspecto efêmero da destruição: “*La fiesta infinita de las obras de arte existe para decirnos, a pesar de una voluntad resuelta a no darle valor a lo que perdura, que se le promete un triunfo a quien salte en la resolución del instante*” (Bataille, 2008a, p. 123). A arte aparece como o próprio espaço do mal, identificado com o gasto, com o improdutivo e com a morte. O terreno do instante, vinculado ao reino da infância, nos leva outra vez à boneca, objeto que conjuga o lúdico e o erótico, mas que também cria uma incomodidade por localizar no seio deste tempo primordial fantasias eróticas “perversas”, como nos diz Cortázar.

Desarticular, romper, é, antes de mais nada, exercício de escritura, de produção de uma textura particular de “*alfombra abigarrada*” (Cortázar, 2010b, p. 34) cujos fragmentos resistem a uma classificação genérica. A imagem da “*muñeca rota*” volta, então, no título de um texto em que Cortázar defende uma escritura “*texture not text*”: “*La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio*” (Cortázar, 2010b, p. 78). O escritor recupera o motivo de sua sequência fotográfica sem título para reiterar aqui, num ensaio sobre sua escritura, a ideia de um corpo quebrado, rompido em seus “ligamentos” textuais, suas conjunções previsíveis. Esta “*exploración de lo exploratorio, experimento de la experimentación*” (Cortázar, 2010b, p. 260), essa perseguição contínua do que não está, do que não se sabe ainda,²² aparece nas entranhas de um texto que constantemente busca seu fora. A desarticulação do corpo se assoma, então, não como uma desfiguração definitiva, mas como um princípio ativo de conjunções imprevistas, de procura da labilidade.

Em Murilo Mendes, o corte e a violência produzem um vasto repertório de objetos que encenam o gesto de revolta e dão força sub-

22 A “lição” vem de Felisberto Hernández e é citada neste mesmo texto: “*No creo que solamente deba escribir lo que sé; decía Felisberto, ‘sino también lo otro’*” (Cortázar, 2010b, p. 108).

versiva ao texto. Murilo, como menino experimental: “Sabe escolher seus objetos. Adora a corda, o revólver, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês. Dança com eles. Conversa-os” (Mendes, 1994, p. 1013). Na maioria das vezes, estes objetos aparecem atacando a organicidade do corpo e disseminando uma rede de significação ácida e irônica, como podemos ver no texto “Estilhaços”:

Detesto estilhaços de vidro. Quando irrompem de qualquer parte, atacam-me a pele, a vista, os ouvidos, a planificação do texto; *sournois*.

Insistem, o que é grave. São merdinhas de diamante a gritar.

Eu ofereceria a uma nazista (mas felizmente não conheço nenhuma) um colar de estilhaços de vidro giratórios, movidos por um dispositivo mecânico especial, o que lhe permitiria roer-lhe o pescoço dia e noite (Mendes, 1994, p. 996).

A miudeza do estilhaço dá o requinte da tortura que machuca a pele, a vista, os ouvidos e, por fim, a organização do texto, potencializado, ainda, pela confecção imaginária de um mecanismo giratório. Mas a disseminação que lhe é própria o torna particularmente eficaz e aparece como um modo de operação da composição textual, seu impulso de estilhaçar o sentido. É frequente encontrar-se com estes pedaços por aí, recompô-los *a posteriori*, relacioná-los com imagens presentes inclusive em outros livros. Aqui, Murilo ataca o corpo tanto em sua superfície como em percepções – não casualmente privilegia o olho – e, ciente da desarticulação que maneja, fere a planificação, ora comemorada, ora destruída. Os recursos da tortura e da crueldade ainda funcionam como uma negação incisiva, um espaço de rejeição à racionalidade absoluta.

Apresentado como filho do serrote e da Górgone, Murilo enlaça Artaud à fileira de símbolos torcitários que percorrem todo o texto de *Poliedro*: a tesoura, o serrote, os estilhaços, a Górgone e Átropos. Nessa constelação maligna, a figura da Górgone aparece em sua qualidade “fotográfica invertida”, por assim dizer, pois dentro da mitologia grega ela é a criatura monstruosa que tinha o poder de transformar em pedra quem a olhasse. Outra figura mitológica relacionada ao aspecto da violência que percorre todo o texto é Átropos, ser respon-

sável por cortar o fio da vida. Entre os atributos de Átropos aparece a tesoura tão valorizada por Murilo. O corte de Átropos ambigualmente une a morte e o avanço do tempo, serve para “descamar” a realidade e, assim, mostrar sua multiplicidade em tempo e espaço: “A tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: Átropos” (Mendes, 1994, p. 1033). A operação do corte aciona o desdobramento do mundo e do texto, impedindo que este se feche.

A presença repetida de Artaud²³ veicula a violência da rebelião permanente como questão da linguagem e de sua destruição: “Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo, pai de Antonin Artaud, cuja mãe é uma das Górgones” (Mendes, 1994, p. 995). Sua intensidade extrema se liga à violência de uma busca dilacerada que nega a importância da escrita, tida como uma “superstição de textos” e defende que “Sob a poesia dos textos existe uma poesia pura e simplesmente, sem forma e sem texto” (Artaud, 2011, p. 72). Contra a sintaxe e as articulações discursivas, Artaud defende uma língua que destrua os enlaces lógicos, “máquina de quebrar as ligações do ser” (Artaud *apud* Grossman, 1996, p. 246, tradução nossa).²⁴ Para Evelyne Grossman, isso não significa que Artaud queira inventar uma linguagem sem articulações – nada mais repugnante, para o artista, que o mundo invertebrado (Artaud *apud* Grossman, 1996, tradução nossa) – ao contrário, o que se busca é um corpo desarticulado cujos movimentos se dão num jogo de articulações liberadas no espaço.²⁵ Mas, aqui, importa assinalar que este corpo de conjunções é também um

23 Antonin Artaud (1896-1948) em 1920 publicou poemas simbolistas e teve formação teatral. Tendo participado das primeiras atividades de pesquisa surrealistas, integrará o *Bureau de Recherches Surréalistes* e pouco depois irá dirigir este órgão que teve o objetivo de “recoger todos los datos posibles en lo que concierne a las formas que puede adoptar la actividad inconsciente del espíritu” (Artaud, 2012, p. 56). Seus textos, impregnados pelo furor que lhe atribuiu Breton, também aparecerão nos números da revista “*La Révolution Surréaliste*”.

24 No original “machiner à briser les liaisons de l’être” (Artaud *apud* Grossman, 1996, p. 246).

25 Artaud defende a ideia de um corpo sem órgãos: “[...] o corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades” (Artaud, 2011, p. 85). A desfiguração exacerbada que esta imagem apela aponta para a liberdade de um corpo “libertado de seus automatismos” (Artaud, 2011, p. 86).

corpo de rotações. O trabalho de Artaud e sua recuperação no texto resgata a desfiguração como trabalho das formas e meio de sua “desidentidade”.

Já em Cortázar, o impacto da leitura de Artaud aparece num de seus primeiros textos sobre o movimento ainda em seus anos formadores. Em “*Muerte de Antonin Artaud*” (1948), o escritor aponta para o núcleo de sua concepção poética: a tentativa de liberar a atividade literária de seu espaço institucional:

es cierto que Artaud no es ni muy ni bien leído en ninguna parte, desde que su significación ya definitiva es la del Surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad: un Surrealismo no literario, anti y extraliterario; y que no se puede pedir a todo el mundo que revise sus ideas sobre la literatura, la función del escritor, etc (Cortázar, 2004a, p. 48).

Retoma-se, assim, o ataque a certa atitude literária que entende o livro como finalidade do processo de criação, como fica explícito em “Acabar com as Obras-Primas”: “Devemos acabar com a superstição dos textos e da poesia escrita. A poesia escrita vale por uma vez e que seja destruída em seguida”²⁶ (Artaud, 2006, p. 87). A defesa da busca de uma poesia “sem forma e sem texto” leva a uma contradição indissolúvel: ao mesmo tempo em que as poéticas em foco se insurgem contra a fixação e a conformação do imaginário no espaço da obra, é este mesmo ato de fixação que lhe dá existência e que cobra importância como impulso que origina o desejo de escrita. Para tornar presente a poesia, a obra de arte assume o risco da rigidez da forma. O jogo permanente com a matéria linguística aparece aqui, de diferentes modos, como o antídoto a essa petrificação. As referências à Artaud chamam a atenção para a manutenção da força subversiva da palavra que “escarnece da razão, que retira dos sentidos suas ima-

26 Maurice Blanchot tratará, em *O Livro por Vir*, do livro como acontecimento comum, já não elevado ao sentido definitivo, senão que sempre por vir. Artaud aparece como a figura que aponta a este combate entre o vazio que sua obra pretende exaltar e denunciar: “Sou aquele que melhor sentiu a estupefaciente perturbação da língua, em suas relações com o pensamento... Na verdade, perco-me em meu pensamento como quem sonha, como quem volta subitamente para dentro de seu pensamento. Sou aquele que conhece os recantos da perda” (Artaud *apud* Blanchot, 2005, p. 49).

gens para restituí-las ao seu sentido mais profundo” (Artaud, 2006, p. 89). A potência destrutiva que a sua figura encarna alicerça uma desconfiança extrema em relação à linguagem, um trabalho poético voltado para o embate, para uma luta expressiva visceral. Distantes criticamente da entrega ao inconsciente e da produção de uma linguagem “sem peias”, os autores privilegiam uma recepção atenta à radicalidade que a figura de Artaud manterá presente.



Diálogo Portátil: leituras cruzadas

É com a qualidade de “franco-atirador” que Murilo Mendes (1996) preserva sua distância tanto em relação à vanguarda modernista como em relação ao Surrealismo. Esquivando-se dos manifestos e dos programas, na defesa de um suposto “Surrealismo à moda brasileira”, a biblioteca que Murilo ativa em sua criação revela suas leituras marginais para o contexto da época, o que levaria a crítica a designar sua voz como “solitária e insólita” (Merquior, 1983, p. 234) e a denominar seu Modernismo de desarticulado:

O poeta descobre que a conspiração é sua atmosfera, que a invenção verbal não é o mero “cerebralismo” de que foi tantas vezes acusado, mas uma atitude apaixonada diante da palavra, como denúncia do desajustamento da lógica ortodoxa com o imprevisto do espírito, lugar de angústias e contradições em que a técnica deve confluir com a violentação das ideias (Araújo, 1990, p. 78).

Da citação, nos interessam prioritariamente as palavras “passional” e “conspiração”. Deslocando a visão “cerebral” de sua poética, Araújo sublinha sua visceralidade, o trabalho de corpo com a linguagem que viola sua materialidade e que conspira na medida em que recua permanentemente a um sentido fixo, sempre na espreita de outro possível assalto à palavra. Mas Murilo também conspira em relação ao seu próprio meio: o impulso destrutivo e a potência do caos operam o desvio, realizam-se à margem das reivindicações modernistas. De fato, o poeta se queixa: “O que vem caracterizando os chamados poetas modernos é a ausência total de poesia que se observa na vida e na obra deles” (Mendes *apud* Araújo, 1990). Mas à que poesia Murilo se refere? O que desarticula em seu “Modernismo”?

Com Ismael Nery, Murilo compartilha e aprende a experiência dos lindes, do transbordamento da personalidade que assume a

“infinidade de potências descontínuas do mundo – não tenho temperamento, ou por outro, tenho vários temperamentos. Acordo padre, amanheço moleque” (Mendes, 1994, p. 82). Desta instabilidade do sujeito, nasce uma poética que incessantemente se destrói e encontra, no sacrifício da unidade do eu e de uma identidade estável, o motor da metamorfose e de seu dinamismo particular. A linguagem poética, então, ganha contágio, disseminação, descontrole.²⁷ Nos interessa, especificamente, pensar num determinado centro de força da comparsa entre Ismael Nery e Murilo Mendes: a insuficiência do sujeito uno e a busca passional, matriz que sustenta o trabalho de intensidades de sua linguagem e revela uma face potente de sua leitura do Surrealismo.

Esta atitude revulsiva muitas vezes é paradoxalmente dada na aparência de uma certa inoperância: a “classe dos que não constroem nem destroem, mas que dão razão de toda construção e de toda destruição” (Nery *apud* Mattar, 2000, p. 53). Entretanto, no contexto em que se produz, a negativa ao ato se torna signo de uma insolência incômoda no seio de um ambiente intelectual cujas perspectivas formadoras e identitárias apareciam na ordem do dia.

27 O impulso passional está no cerne das propostas estéticas surrealistas e se acentua e teoriza nos discursos principalmente de Leiris e Bataille: “*Me dan pena los hombres que, una vez en su vida por lo menos, no han soñado que se convertían en uno cualquiera de esos objetos próximos: una mesa, una silla, animal, trono, hoja de papel... No tienen deseo alguno de salir de su piel, y esa conformidad somnolienta, que ninguna curiosidad viene a turbar, es un signo tangible de esa suficiencia insoportable que es lo propio de la mayoría de los seres humanos. [...] Dejando a un lado los artificios mágicos que permitían llevar a bien realmente (sólo por un tiempo determinado) esa metamorfosis, no cabe duda de que nada merece la pena excepto si auténticamente puede poner a un hombre fuera de sí*” (Leiris *apud* Bataille, 2008b, p. 134).

Inexistência e morte

Rechazar todas cualidades de mi yo, que llevan con demasiada evidencia su carácter de circunstancial. Sólo en lo no perceptible y en lo no concebible veo yo cualidades eternas del ser. En el extremo último de este camino encuentro la única cualidad no transitoria de mi ser que es la INEXISTENCIA.

El fondo real de mi ser es la inexistencia.

Yo persisto como inexistencia.

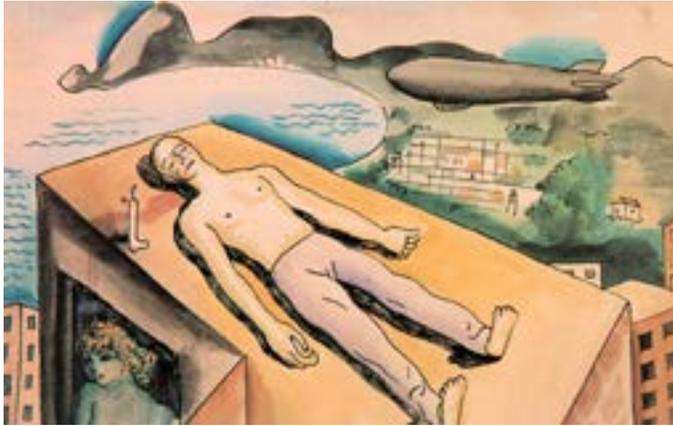
Aldo Este (seud.Aldo Pellegrini), *Qué*, 1928 (Pellegrini, 1928, p. 3).

Se a presença de Ismael Nery na história das artes e da literatura brasileiras se salva, principalmente, pela negativa do amigo à destruição de suas obras, a condenação ao desaparecimento físico de seu trabalho aponta à lição maior que o artista quis legar: o apelo à vivência da poesia.²⁸ A articulação entre esta e o questionamento da obra artística, ponto radical que malditos, como Artaud, tocaram, aparece única no contexto em que viveu, marcando sua dissonância. Junto a certo desprezo à posteridade de seu trabalho, está a encenação constante de sua morte. A doença que o leva ao falecimento, prematuro, aos 34 anos, aparece em seus trabalhos como a vivência da desintegração na própria pele e se torna verdadeiro laboratório estético:

À medida que o tempo avança e a tuberculose se agrava – e ele tendo acrescente consciência da degradação do próprio corpo –, Ismael Nery olha cada vez mais para dentro de si e deixa fluir a angústia numa pintura trágica e literalmente visceral. Pinta corpos abertos, pulmões, cérebros, veias à mostra, pedaços de membros, figuras transparentes cujas auras as envolvem. Constituem as primeiras e impressionantes manifestações, na arte moderna brasileira, da morte como tema (Museu de Arte de São Paulo, 2000, p. 32).

28 Há certa consagração da morte como revelatória: “Comecei a perceber que coisas terríveis me esperavam. Isto me era indicado pela minha tão próxima participação afetiva nos sofrimentos e na morte de Ismael Nery. Ninguém pode ser amigo íntimo de um homem de tal categoria, ninguém pode assistir ao que eu assisti, sem que o mundo assumira uma nova significação, sem que a vida se transforme. [...] ‘O que eu faço, tu não entendes, mas depois compreenderás [...]’. Ismael Nery preparava-me desde muito o caminho” (Mendes, 1994, p. 150).

Figura 1 – Morte de Ismael Nery, Ismael Nery, 1932.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1362/morte-de-ismael-nery>

A encenação do próprio corpo morto e a escrita de um testamento espiritual mostram, além de sua possível revelação profética, certa frequência da ideia de morte. Esta atribui aos fatos vividos a marca decidida de eventos únicos, de antemão marcados pela especial singularidade que lhes dá a experiência limítrofe e eminente.²⁹ Ataque último à unidade do indivíduo, a morte marcará a relação particular de Nery com o corpo, justamente presente nas séries intituladas “Composições Surrealistas”.

29 A contemplação da morte está muito presente no pensamento de Bataille: *“Aquel que contempla la muerte y se recocija ya no es más el individuo destinado a la putrefacción del cuerpo, puesto que la mera puesta en juego de la muerte lo había proyectado ya fuera de sí mismo, riéndose de todas las miserias [...]”* (Bataille, 2008a, p. 8).

Figura 2 – Composição Surrealista, Ismael Nery.



Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18268>

O pintor descama o corpo humano, recorta-o e, com este traço, quase rabisco, faz nascer de uma metade do corpo, um rosto, que lembraria o de um Deus, aparição para o personagem que o observa. Uma caveira presentifica a morte. Como se materialidade dos corpos nus³⁰ coexistisse com certa espectralidade, a desarticulação do orgânico indica o princípio ativo de destruição como procura de labilidade. O apreço ao corpo despedaçado eleva o fragmento ao nível da existência, opondo-se à visão cientificista do positivismo. É Antonio Bento quem chama a atenção:

Parece-me indubitável que seus trabalhos surrealistas guardam algumas características próprias, que os distinguem das obras dos pintores europeus da mesma corrente. Várias de suas pinturas dessa tendência têm em vista também metamorfoses de ordem plástica ou visual – giram igualmente em torno de invenções ou

30 Pedrosa comenta sobre Ismael: “De um paganismo caloroso, feito de enraizado amor ao corpo, ao corpo humano, como vivência e como forma absoluta, decorria esse sensualismo profundo, essencialista, uma dialética em que tinha de terçar armas com as noções mais idealistas e abstratas do ideário católico” (Pedrosa, 2005, p. 198).

decomposições de forma. Fundem ou associam imagens poéticas de origem oníricas a volumes provenientes da plástica peculiar do cubismo (Bento, 1973, p. 55).

Se o comentário de Bento acerta na medida em que reconhece o ponto central da recepção surrealista de Nery, por outro lado deixa ver o equívoco de que o que para ele é fator diferencial, na verdade, é central no repertório estético do movimento: a decomposição. A partir da década de 1930, tanto Bataille como Breton exploraram as representações do “mal”. Nesta época, a revista *Documents* divulga uma iconografia de violência extrema – corpos mutilados, cenas de rituais de sacrifício, restos de animais abatidos em matadouros; a *Minotaure*, seguindo o exemplo de *Le Surrealisme au Service de la Révolution*, também traz imagens como as caveiras da arte popular mexicana, os retratos de criminosos e de vítimas assassinadas ou os massacres dos desenhos de André Masson. Há uma especial atenção pela ideia do crime, o sacrifício, a tortura, o assassinato e, especialmente, a do cadáver. Basta lembrar a célebre passagem do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, no qual o ato surrealista mais simples aparece como ir para rua de revólver em punho e atirar na multidão (Breton, 2004), imagem que condessaria a intensidade da insubmissão proposta.

O processo de morte, a agonia, essa morte em movimento, propicia o descamamento, impossível de ser pensado na morte fatal. Diferentemente desta, a agonia permite o reconhecimento gradual de pequenas mortes. A paixão aparece em duplo sentido e se torna uma via de acesso ao que em nós nos excede e nos leva ao fora da identidade. É forçando este ponto de inflexão do eu que expomos não só nossa falta de autarquia, como seu acento e desejo. Há algo que só tal destruição torna visível:

Figura 3 – Visão interna – Agonia, Ismael Nery, 1931.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1350/visao-interna-agonia>.

O vermelho da carne viva contrasta com a figura branca na qual se insere um círculo negro (ponto de fuga? visão interna?). Uma mão sustenta e recolhe a figura opaca e o entramado de nervos e veias separados, que poderiam lembrar-nos as duas partes do coração. A mão isolada do corpo aparece também em seu texto “Os Entes dos Entes”, de 1933: “A minha mão gigante rasgou o céu e apareceu a figura do Ente dos Entes” (Nery *apud* Mattar, 2000, p. 75), e na foto que Ismael Nery faz da própria mão, com a seguinte legenda: “A mão que fez os desenhos. Cópia em papel prussiato”. Segundo Tadeu Chiarelli (2003), a experiência pode ser relacionada aos fotogramas de Man Ray, nos quais o artista experimenta a fixação do movimento. A mão deixa o rastro de seu deslocamento sobre o papel, como um indício de sua presença. Nesta técnica, o artista coloca o objeto sobre o pa-

pel fotográfico e produz, assim, uma captura tanto do objeto como da sombra que ele deixa. Se os desenhos são o que fica de seu movimento, o artista volta a este instante incapturável por trás de toda obra – o de sua produção.

Nas fotomontagens de Jorge de Lima, a presença das mãos isoladas é constante, assim como nas colagens de Max Ernst. Muitas vezes a presença leve e delicada da mão contrasta com uma atmosfera mais concreta, de paisagens amplas e solitárias de portos e ruínas, criando um contraste entre a densidade das imagens. A mão recolhe, mede, sustenta e, devido sua presença ligeira e discreta, também aparece ligada ao crime em Murilo. Por fim, as mãos ainda marcam de modo insistente a manipulação, a seleção da colagem antes da criação, o rearranjo do artista com material preexistente e a reafirmação de sua atividade eminentemente combinatória.

A mão concentra poderes de intervenção, une e rasga. Curiosa é, então, a marca de leitura muriliana ao lado dos versos de um poema de Aldo Pellegrini:³¹ “*Sólo eres la sombra de la idea de ser / pero con el hueco de tu mano ves todo / por el hueco de tu mano te derramas*” (Pellegrini, 1963, p. 34). A leitura que Murilo faz dos surrealistas argentinos encontra um ponto de convergência justamente entre a destruição do corpo e a visão, *hueco* pelo qual se pode derramar e *ver todo*. O ato de destruir revela, serve a uma pesquisa da própria matéria e acaba por ganhar estatuto estético. Pellegrini defenderá uma “estética da destruição”. Segundo o escritor,

Los objetos rompen o destruyen siguiendo leyes internas de la materia que los compone: su destrucción revela el secreto de su estructura esencial. Al actuar sobre las cosas el hombre utiliza un material prefabricado, al destruir, se subordina a las leyes secretas de ese material (Pellegrini *apud* Cippolini, 2003, p. 34).

31 O exemplar consultado em seu acervo corresponde à “*Poesía argentina*”, organizada pelo Instituto Torcuato di Tella. Muitos dos poetas que figuram na antologia são vinculados ao Surrealismo na Argentina: Raúl Aguirre, Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Alberto Girri, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Enrique Molina, H. A. Murena, Olga Orozco e Aldo Pellegrini.

Desde o verso que figurava em “*Qué*” até os textos acima, pertencentes já aos anos 1950, a destruição aparece como princípio criativo que sustenta o aspecto convulsivo da linguagem. Neste sentido, Raúl Antelo irá comentar a série de revistas surrealistas argentinas que dirige Pellegrini, afirmando: “*El dispositivo que se arma, de Qué a Ciclo, es una auténtica teoría de la imagen y del yo*” (Antelo, 2004a, p. 38). A teoria da imagem e do eu aparecerão na busca de uma palavra “revirada”, na qual a combinatória dos fragmentos implica o transtorno de qualquer conformação estática de identidade.

O trabalho plástico de Ismael Nery, na mesma direção, retira das coisas sua superfície e, então, aparecem válvulas, vasos, o que circula sub-repticiamente. Murilo não deixará de salientar o interesse do pintor pelo aspecto interior das formas, em particular pela cirurgia:³² “Ismael folheava a Bíblia e livros de medicina, tendo tido sempre forte atração pelos tratados de anatomia. [...] Quanto ao cirurgião, admirava seu poder intervencionista, que o torna um colaborador muito próximo da obra divina” (Mendes, 1994, p. 92). Inevitável, assim, a associação à colagem de Max Ernst que se encontra no acervo de Murilo Mendes.

Intitulado “*Deshabillés*”, de 1920, a imagem exhibe duas gravuras a modo das representações do corpo de tratados de anatomia, nas quais se podem ver nervos e zonas numeradas. Aparentemente idênticas, as figuras se diferenciam pelo que portam. Uma figura que lembra a de um cérebro aparece fora do corpo, isolado no canto esquerdo na colagem, que, por sua vez, parece se compor de vários corpos dobrados em analogia ao aspecto do cérebro. O título ainda contribui à estranheza do conjunto – em francês, “*deshabillés*” significa “despidos”, tal como a figura que segura um pano na mão poderia indicar. Mas este corpo que se desveste, mostrando, no desvelar, o véu, é repetido e duplicado. Chama, ainda, à lembrança o título de um dos primeiros livros de colagens surrealistas, o de Max Ernst e Paul Éluard, também da mesma época, *Répétitions* (1921), já comentado. O título não só aponta às duplicações, como também ao signi-

32 “O grande e saudoso cirurgião brasileiro, dr. Maurity Santos [*sic*], seu amigo fiel, disse-me que ele 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” (Mendes, 1994, p. 33).

ficado musical de “ensaio”, criação sempre inacabada e em processo que a colagem surrealista põe em cena. A imagem que aparece na capa mostra uma multiplicação de mãos e um fio que atravessa um olho suspenso e nucleado, sustentado pelas mãos. Uma outra mão no canto superior retira algo do interior de um braço sem corpo. Tudo na cena parece trazer a ideia de uma crueldade fina que a delicadeza das mãos e o fio enfatizam.

Em Ismael e Murilo, a destruição é a própria ação do tempo sobre as coisas que o artista põe em funcionamento em sua linguagem. A leitura comum de Dubuffet em Murilo Mendes e Aldo Pellegrini converge para a recepção ativa da decomposição também observada na leitura da chamada arte bruta, na qual o processo criativo desatende métodos ou tradições culturais para basear-se na valorização da arte dos loucos e das pessoas que não tiveram contato com a cultura artística. Em contraposição à “arte cultural”, a arte bruta anseia resgatar o impulso artístico em sua forma instintiva, livre das tradições e códigos que regem o sistema da Arte.

Trata-se aqui de valorizar simultaneamente o espontâneo e a textura descontínua que sua irrupção oferece. No texto que Murilo lhe dedica, presente em *Papiers (1931-1974)*, o escritor converte mesmo o trabalho artístico em objeto de resistência contra a face racionalizadora da ciência. Aqui a Arte é também amuleto, objeto ritual: “Amuleto contra a máquina. Amuleto contra a alienação. Autobarba. Amuleto contra o raio” (Mendes, 1994, p. 1588, tradução nossa),³³ assim como Pellegrini defenderá o desagradável como antídoto ao estandarizado em “Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable”, publicado na revista “*etra y Línea*”:

Poner en escena lo despreciado, lo residual es un gesto que supone, en contrapunto, el agobio de una estandarización poética cada vez más banalizada como doxa. Frente a esa situación de agotamiento, el azar juega, un papel vital. Pero este azar es, a su vez, producido por la aplicación de un principio de construcción que da lugar a un imprevisto, un desvío o error que alimenta esa experiencia estética que busca transgredir la estrecha

33 “*Amulette contre la machine. Amulette contre l’alienation. Autobarbe. Amulette contre la foudre*” (Mendes, 1994, p. 1588).

y sosa vereda de lo dado dentro de una práctica profesionalizada (Pellegrini *apud* Cippolini, 2003, p. 57).

O residual, o aspecto aparentemente morto ou inútil das coisas é recuperado em seu valor estético, lugar insuspeito de onde podem surgir outros espaços de significação. Como parte da destruição, produzida pelo acaso ou pelo tempo, o residual resiste à utilidade. No espaço literário, mais especificamente o do livro, o residual pode ser visto como tudo aquilo que não “encaixa”, como peças que se acumulam e não podem nos dar um todo coerente, ao mesmo tempo em que trazem, como uma sorte de afirmação contra a fixação da escrita, a virtude da portabilidade. Contra o aspecto depurativo que também indica o corte, a sobra adquire a potência do imprevisto e do desvio.

A ideia de colagem no contato com outras vanguardas apresenta uma intensificação em direção ao tratamento material e textual do “resto”. No percurso de sua utilização criativa e de reflexão sobre suas possibilidades, os conceitos iniciais de acaso e desarticulação dialogam com uma perspectiva teórica sobre a organização dos materiais. A definição que Ernst (1970) fazia de sua prática já continha o germe destas tensões exploradas mais tarde – as aproximações inesperadas da colagem são feitas tanto por uma vontade dirigida como pelo acaso. Os efeitos desta produção, em ambos os casos, seu “composto alquímico”, atuam para a confusão dos sentidos.

A minimalist line drawing in white on a dark purple background. It depicts several hands in various poses: one at the top left with fingers slightly curled, one in the center with fingers spread, and one at the bottom with fingers pointing downwards. The lines are simple and elegant, capturing the essence of human hands.

CAPÍTULO 3

O TEXTO SOB INCISÃO: A COLAGEM SURREALISTA E A DESTRU-
ÇÃO DO LIVRO EM MURILO MENDES E JULIO CORTÁZAR



Confesso-lhe o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento de minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens *La Femme 100 Têtes*, só comparável, no plano literário, à do texto de *Les Illuminations*. De resto, creio que Max Ernst descende de Rimbaud pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro De Chirico). É um vidente. Perguntaram-lhe um dia qual sua ocupação preferida. Resposta: desde menino olhar (Mendes, 1994, p. 1248).

O estranhamento sistemático aguça o olho, o desarticula, faz com que ele seja “selvagem” no sentido de ser “solicitado a abandonar o maior número possível de códigos, a fim de empregar sua sensibilidade sem reserva” (Chénieux-Gendron, 1992, p. 93). A origem da prática da colagem está, deste modo, justamente num certo modo de olhar que, retomamos, aposta “na intensificação súbita das capacidades visionárias” (Ernst *apud* Lima, 1984, p. 24), numa certa percepção do mundo atenta aos desníveis. A ênfase na percepção chega ao extremo de identificar-se ela mesma com a criação, a “imagem objetiva”, criando um certo realismo do imaginário. Do mesmo modo, em “*Sur-réalisme et la Peinture*”, Breton (1992b) também reforça o aspecto espontâneo dos elementos que constituem a colagem, previamente desqualificados e abandonados ao acaso.

Entretanto, segundo Elsa Adamowicz, o imediatismo, ainda que ilusório, do automatismo ou do “pensamento falado” contrastaria efetivamente com o discurso mediado da colagem. Para a estudiosa, enquanto o material da escrita automática é o código linguístico (*langue*) ou o impulso gráfico, o material da colagem envolve a reciclagem de mensagens prontas, sejam entidades linguísticas pré-formadas (*parole*) ou fragmentos iconográficos. A fluidez da primeira atividade contrastaria com a “aridez” do processo da colagem (Adamowicz, 2005).

A descontínua trama da colagem, oposta à fluidez da automática, proporciona, entretanto, a possibilidade da *trouvaille* surrealista justamente por seu caráter desconexo e azaroso. Sua linguagem privi-

legia a “desambientação” e o isolamento do texto ou da imagem poética que passam a valer por si. A preferência por títulos e aforismas em Murilo, ou a justaposição aleatória dos textos em Cortázar aponta para esta configuração paratática que ambiciona explorar uma zona de indeterminação do sentido. Trata-se de cavar na linguagem uma disponibilidade insuspeita através da qual relações imprevistas podem despontar na leitura.

Seria equivocados, entretanto, cindir taxativamente as experiências surrealistas entre as duas opções: colagem e automatismo. É, neste sentido, relevante pensar os debates internos e as clivagens que existem dentro do movimento francês e, em particular, o posicionamento que assume Aragon em *Tratado do Estilo*, de 1928. Aqui o escritor francês defende que no Surrealismo “tudo é rigor” (Aragon, 2010, p. 119) e afirma que “Se alguém escrever segundo o método surrealista, triste asneiras, o resultado há-de pôr força consistir em tristes asneiras” (Aragon, 2010, p. 120). Debochadamente, declara:

Antigamente toda a gente pensava escrever em verso, ora, é tão fácil, meu chapéu rima com cú ao léu, e agora toda a gente, depois de ter declamado um poema dadá, ora vejam só mais simples não há, ouçam, ouçam, o balde do carvão rebuçados chupa-chupa mai-la marmelada, grita o Surrealismo também sou: as coxas horizontais obsoletas... (porque estes acrobatas naturalmente acham que Surrealismo é confusão e casa das putas). [...] Na experiência surrealista propriamente dita, muito pelo contrário, é como se a linha curva de um elemento móvel, de que nada sabemos, se viesse nela inscrever. Os seus altos e baixos valem por aquilo que exprimem e é desconhecido. [...] Estes materiais constituem os elementos duma hipótese futura, são os monumentos duma hipótese passada. Merecem e exigem certa severidade, a recusa de considerarmos como sendo seus partidos falsificações mais ou menos hábeis (Aragon, 2010, p. 122).

Se o visionarismo da colagem propõe uma imagem, provoca o olhar em determinada direção, é a prática combinatória a responsável pela instauração da “realidade poética”. A tática de confronto que Murilo sublinha e seu investimento nos materiais “desqualificados”, como os caracteriza Breton, demanda, em seu desbaratamento dos

códigos, reorganizações que abrem espaço à certo rigor, já que aqui o apelo à combinatória dá espaço às intervenções que os textos programáticos da escrita automática rejeitavam. Considerando a questão do artifício, podemos, inclusive, reconhecer na perspectiva bretoniana certa posição orgânica, já que qualquer intervenção autorreflexiva macularia o resultado da escrita automática. As ideias de artifício e produto, jogados por terra na colagem, se preservam nos textos automáticos como valor documental autêntico do inconsciente. O caráter experimental da colagem, tanto no que tange à configuração do livro quanto da escrita, em contraposição com a atividade da escrita automática, não comporta uma atitude crédula perante seus materiais.³⁴

No que tange à reorganização textual que estas considerações implicam, se torna pertinente trazer ao diálogo a tipologia do livro que propõe Barthes, na qual antagoniza o Livro e o Álbum – o primeiro, “arquitetônico e premeditado”, “um livro que seja um livro” ou “o Livro, persuadido de que, no fundo, não há mais do que um, tentado inconscientemente por qualquer pessoa que escreve”, e o Álbum, “coletânea das inspirações casuais”, “recolha de circunstâncias”, “descontínuo: quer o dia a dia, quer a disseminação antológica das peças, pois é um conjunto factício de elementos cuja ordem presença ou ausência são arbitrárias” (Barthes, 2005, p. 123). Pensar neste binômio no contexto que nos interpela nos conduz a um pon-

34 A distinção que propõe Bürger entre arte vanguardista e clássica problematiza a diferença na lida com o material linguístico na colagem e na escrita automática: “O artista que produz uma obra de arte orgânica (passaremos a denominá-lo ‘clássico’, sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a ‘vida’ do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. [...] Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o. Assim como é distinta a postura frente ao material, a constituição da obra também o é. O clássico produz sua obra com intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. [...] O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção de atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos” (Bürger, 2008, p. 144). Se pensamos na posição de Aragon em relação ao rigor da escrita surrealista e o caráter autorreflexivo da colagem, vemos como a prática combinatória e de manipulação da linguagem desloca a ideia de autenticidade do material linguístico presente nas primeiras instruções da escrita automática.

to fundamental da estética surrealista: a tensão entre o instantâneo, a fixação em fragmentos, a composição desconexa e o disparo das imagens em intenção de vertigem e a arquitetura de um livro planejado, construído com os restos de uma linguagem de comunicação, em intenção subversiva. As duas opções se apresentam na rivalidade, ainda que Barthes assuma que a segunda acaba por vencer, pois o Álbum também seria o futuro do Livro, seus restos, o que permanece da leitura.

“*La Crisis del Culto al Libro*”, parte do ensaio que Cortázar escreve em 1941, já conteria o germe da distinção entre as atitudes dos escritores que “*escriben para existir*” e o do grupo para quem “*el universo culmina en el Libro*” (Cortázar, 2004a, p. 45). Esta postura do jovem escritor Cortázar, insistentemente contrária ao fetichismo do Livro “*entendido y ejecutado para durar*” (Cortázar, 2004a, p. 45), se verá de maneira mais radical nestas colagens heterogêneas e assumidamente experimentais. Próximo à tipologia de Barthes, Cortázar afirmará que se trata do “*libro destinado a acoger la instantaneidad de una conciencia en el tiempo de la creación, el libro-segundo, el libro-minuto, el libro del mes, el libro que sólo tiene valor intermediario entre una intención y sus efectos en quien la recibe como lector [...]*” (Cortázar, 2004a, p. 139).

Esta ida em direção ao atual, através da inclusão dos fragmentos de cartazes e escritos em muros, esta recolha do que acontece no mundo, acentuada em *Último round*, retoma com vigor, então, nos fins dos anos 1960, as primeiras reflexões em torno do livro realizadas nos anos 1940. Tudo parece indicar que persistem na literatura aquelas mesmas superstições que os surrealistas atacavam. O literário, agredido em seus pilares, nos valores que se confere à produção artística em suas diversas instâncias – do autor, do livro, do ato da leitura em sua continuidade e do leitor –, aparece como motor do processo de escrita. É, deste modo, que se mantêm em atividade as mesmas preocupações que concerniam às práticas surrealistas que, segundo Ernst, teriam perseguido o “Fim da velha noção de talento, o fim da divinização do herói, da fábula agradável aos lúbricos da admiração em que se elogia a fecundidade do artista que põe três ovos hoje, dois amanhã, nenhum no domingo” (Ernst *apud* Arbex, 1998, p. 220). Como todos os homens, o artista carregaria imagens

“enterradas no seu subconsciente” (Ernst *apud* Arbex, 1998, p. 220) e a ativação destas exigiria somente uma questão de coragem, a de ativar estas imagens que “não se descoloriram sob o controle da razão” (Ernst *apud* Arbex, 1998, p.220). Por outro lado, as “lembranças petrificadas” (Ernst *apud* Arbex, 1998, p. 220) de nossa memória também ganhariam uma possibilidade de sobrevivência, possibilitada pela combinatória da colagem.

Se os textos em foco problematizam a passividade e a exigência somente de “coragem” na criação, por outro lado revelam a tensão posta entre a produtividade destas buscas e as exigências de tratamento deste material. Em “*Cristal con una Rosa Dentro*”, em *Último round*, Cortázar diferencia os tipos de “distração” que permitem que esta recepção ou produção aconteça:

Suele señalarse también que la imagen poética es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra. La diferencia estriba en que el poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado de esos elementos (intuir la nueva articulación, escribir la imagen), mientras que en la vivencia del papador de moscas la entrevisión se da pasiva y fatalmente: la puerta se golpea, alguien sonríe, y el sujeto padece un extrañamiento instantáneo. [...] El deslizamiento ocurre un poco como en el fenómeno del *déjà vu*: apenas iniciada la serie, digamos: puerta – sonrisa –, lo que sigue (Antibes – rosa –) pasa a ser parte de la figura total y cesa de valer en tanto que “Antibes” y “rosa”, a la vez que los elementos desencadenantes (puerta – sonrisa) se integran en la figura cumplida. En realidad todo ocurre (es) a la vez: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer (Cortázar, 2010b, p. 128).

A diferença entre a disponibilidade compartilhada tanto pelo poeta como pelo *papamoscas* reside, então, na voluntariedade do primeiro, sempre disposto a experimentar e produzir esta convergência heterogênea. A tensão se cria, deste modo, entre a espontaneidade e a forma que esta assume: a imagem do cristal que reúne em transparência, mas também em rigidez, a experiência de escrita. Como

contrapeso à imagem mineral fulgura a do relâmpago, como frequentemente em Murilo e de acordo com a célebre citação de Breton: “o valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores” (Breton, 2002, p. 53). As incongruências que gerariam o choque, entretanto, não surgem de um processo criativo controlado, a distração parece ser uma rota de escape possível.

O favorecimento do acaso direcionado por uma vontade aparece também numa das frases que Cortázar retira do muro da Faculdade de Letras em Paris e cola em *Último round*: “*Hay que explorar sistemáticamente el azar*” (Cortázar, 2010c, p. 116). É somente através da aposta deliberada no descamamento do texto, na impossibilidade de um sentido único, que se deixa aberta a porta pela qual o acaso poderá entrar. Ainda que se vejam os esforços de organização de uma textura aberta, se pensamos em cotejo com a poética muriliana, em Cortázar fica evidente um acento no “deslize” a que se referiu no texto anteriormente citado. A busca dos interstícios se evidencia numa armação textual da “*frágil geometría de los piolines*” (Cortázar, 1996, p. 58), enquanto Murilo mantém o “nervo” da palavra e da organização poliédrica em rédea mais curta. Ainda assim, a geometrização de Murilo pode ser pensada através do título de *Poliedro*, como uma tentativa de oferecer múltiplos planos textuais e, neste sentido, planificar o texto, sem, entretanto, estabelecer uma figura definitiva com uma quantidade certa de faces.

É, deste modo, que as diferentes texturas obedecem aos diferentes tratamentos dispensados aos fragmentos. Se a leitura de um *volumen* obriga o percurso tanto pela “casa de mil salas paralelas” como pela “*alfombra abigarrada*”,³⁵ é possível perceber a espacialização do texto em direção “arquitetônica” na primeira imagem e o convite à passagem sobre uma disparatada superfície textual na segunda. Pela valorização do movimento de deslocamento em Cortázar, a sensibilidade às arestas que nos acomete na leitura do texto

35 O texto de Murilo se desdobra como “a casa de mil salas paralelas” onde o poeta diz estar: “No meio de qualquer destas salas encontrareis uma mulher com um livro na mão: todas se preparam a contar-me uma história que se desdobra, se prolonga sempre: *la suite au prochain numéro*” (Mendes, 1994, p. 984). Em “*Casilla del Camaleón*”, Cortázar afirma que “*muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada*” (Cortázar, 2010b, p. 193).

muriliano é amortecida, pois enquanto Murilo nos oferece um texto em estilhaços, cacos que se reúnem num mosaico, o texto de Cortázar aponta a um movimento de jogo e passagens afim à imagem do malabarista que ilustra a capa do livro em sua segunda edição.



A palavra em exuberância, exercícios do aleatório

Murilo nos mostra um olho subtrativo, que lida com a palavra tirando dela o que a faz dicionarizável, pertencente a uma convenção. Subtrair o que há de convencional na palavra significa violar seu sentido, no desvio ou no quase extravio. No desvio, trata-se de criar imagens sempre recém-nascidas, na tentativa de livrar parcialmente a linguagem verbal do peso de sua história. No extravio, a materialidade da palavra se entrega à musicalidade no jogo de contágio fonético. O aleatório aparece em forma musical e visual:

Tiro do bolso examino
Certas figuras de gramática
de retórica
de poética
Considero-as na sua forma visual
Fora de função / no seu peso específico
& som próprio
de palavras isoladas:
Oxímoron; anáclase. sinérese
Sinédoque. anacoluto. metáfora
Hipérbato. hipérbole. hipálage
Assíndeto [cf sinais de pontuação]
(Mendes, 1994, p. 76).

A subtração busca, então, descobrir na palavra sua substância de imagem e som. A colagem opera no nível da palavra e funciona tanto como uma acumulação, uma fulguração visual, como também permite uma “destruição musical”, a exploração de novos ritmos e sons, tal como uma erótica verbal:

As válvulas

As válvulas da valva. As válvulas da vulva.
As válvulas da viola. As válvulas do vulgo.
As válvulas do povo. As válvulas do polvo.

As válvulas da valsa. As válvulas da viúva (Mendes, 1994, p. 1023).

O visual, por sua vez, é instigado pela atenção às formas e cores das coisas, numa constante geometrização do espaço: “A cabra circular, tóteme / A luz de leite. Um grande copo d’água. / Maria Callas: A túnica vermelha de Clitenestra apertada com tenazes” (Mendes, 1994, p. 1024). Tanto o aspecto visual como o musical da linguagem anseiam um espaço *outro* de significação, mpo de exploração máxima da tentativa de recuo ao sentido pela preponderância do enigma. A estratégia pode ser lida na chave do conceito de “parataxis” que o filósofo alemão Theodor Adorno estuda ao analisar a lírica tardia de Hölderlin e cuja função linguística se baseia na sequência de frases justapostas sem conjunção coordenativa. Tal modo de composição teria a virtude de “esquivar-se à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa” (Adorno, 1991, p. 99). Nesta perspectiva, atuam no texto não só a constância da parataxe como recurso sintático de escrita, mas também a paronomásia, o trocadilho motivado por semelhanças fonéticas que desbarata o texto, como se sua substância musical se revelasse: “O cérebro do cérbero, caos latindo.” (Mendes, 1994, p. 1443), “De Elééia a flechadéia a pura semidéia a flechadéia...” (Mendes, 1994, p. 146).

Contrapondo a música e a poesia, Adorno põe em evidência o combate travado pela segunda contra seu próprio meio: a linguagem. Enquanto “síntese não-conceitual, imagem originária da poesia” (Adorno, 1991, p. 106), a música não traria os problemas que o *medium* do poeta traz, pois a linguagem, “Em sua qualidade conceitual e predicativa, [...] se opõe à expressão subjetiva, nivela – devido à sua universalidade – o fato a ser expresso para um previamente já dado e conhecido. É contra isso que os poetas se revoltam” (Adorno, 1991, p. 106). Na luta de braço com o “já dado”, Adorno mostra, através da poética hölderliniana, o esquivamento ao caráter conceitual da linguagem, nem sempre logrado, através da parataxe. A menção constante a Hölderlin em “Setor Texto Déléfco”, dentro deste contexto, torna-se significativa: “(Delfos, Hölderlin.) / Os trinta anos, de Hölderlin, passados em Tubingue, à mão do carpinteiro, na ode, trancada, no eclipse da laranja, com janelas de ferro-vidro, a medusa portátil, as letras regressivas, o serrote, a plaina; [...] Não sabia de nada de

Hölderlin, mas já sabia e lera muitas letras sobre Delfos” (Mendes, 1994, p. 1036).

Num texto que quer esquivar-se ao aprisionamento do sentido, a imagem do voo dá força não só à potência da liberdade – “Não se habituando ao novo modelo de vento, aquele pássaro resolve emigrar” (Mendes, 1994, p. 1047) –, mas também à da fuga da palavra do que ela mesma contém, o *tropos*, a figura do pensamento. Aqui, o sentido de Átropos se enriquece, já que a negação da figura do pensamento, da matéria conceitual da linguagem, desponta de quando em quando no texto. O corte de Átropos, empregado em todos os níveis textuais, acaba por atingir a própria palavra, incidindo contra sua aparente síntese formadora. Como escapar ao *logos* se a matéria mesma do poema, a linguagem, não pode se desvencilhar dele? As palavras, “ermas de melodia e conceito”, atrapam àquele que lhe impõe a tesourada final, o corte mais tenso e ambicioso: o da palavra mesma. Neste sentido, o poeta volta seu olhar ao tempo original da linguagem: “(Vico) Primeiros tempos do mundo. O silêncio desdorme, gera filhos explosivos do silêncio, a metáfora, a onomatopeia”³⁶ (Mendes, 1994, p. 1035).

Na leitura do oráculo algo sempre permanece à deriva do sentido:

Aristóteles Platão pássaros possantes polêmicos paralelos contrastantes inquietantes oficinas volantes passai passai não passeis parai liberais os pontos de interrogação parai o passo a página tocai-vos nunca mais nunca mais me encontrareis a outro voltareis para o passo a página: a outros instruireis a outros legareis
O trabalhado canto.

*

Além do além além do paralém alô a dupla flecha alada voa além do álamo, da lâmpada, além de Alá, além de Elêusis... além de Belém além de Belém do Pará além

36 Segundo Bosí, Vico “foi o pensador que viu de maneira dinâmica não só as *diferenças* entre modos de se enfrentarem palavra e realidade, mas, e sobretudo, o seu tenso *convívio*” (Bosí, 1977, p. 7). Para Vico, há três fases da linguagem humana: a primeira, divina, seria a fase mimética, na qual o gestual e o silêncio prevaleceriam, em que o *logos* não substitui o referente. A segunda fase, a heroica, seria analógica, em que a relação da linguagem com o referente ainda não estaria mediada por uma rede de categorias convencionais. A terceira, a humana, é a fase racional de “universais lógicos”, “quase toda articulada” (Bosí, 1977, p. 8), em que conceito e palavra não se distinguem.

de Delfos o movimento alado voa alódola tangendo os deuses para além dos deuses amém e além do amém anti-Zenão de Eléia a flechaidéia a pura semidéia a flechaidéia voa amém além do amém, do santiâmen ou do santiamém, âmem além do amar o além do paralém além do amém, âmem.

*

Bebi da vida. Suportei dos deuses. Acrescento-me da morte (Mendes, 1994, p. 1049).

Ao mesmo tempo em que o manuseio constante do texto e o esforço intelectual logram, parcialmente, o desvendamento do significado de certos enigmas, o texto não se abre ao deciframento total; o que permanece “paralém” do sentido é a sensação do voo. De fluxo musical, nos derradeiros fragmentos do “Setor Texto Déléfco”, o uso quase ausente da vírgula estetiza o voo, a continuidade exigida ao movimento. Entretanto, a presença do “trabalhado canto”, em destaque, fora do espesso corpo de texto anterior, traz a lembrança, agora quase já ausente pelo fluxo da leitura, da impressão do trabalho, do esforço intelectual sobre a linguagem. Como corte ao fluir do transe, o “trabalhado canto” estaciona o ritmo de um voo, que ressurge no fragmento seguinte, mostrando a ambiguidade do fazer poético no limiar da revelação e da disciplina.

Também Cortázar planifica o aleatório num exercício de acumulação de fragmentos que, de repente, poderia, como indicava Morelli, cristalizar uma “realidade total”. Em *Poesía Permutante*, Cortázar explicita seu projeto:

Escribir textos cuya unidad básica pueda ser permutada hasta el límite del interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades, se originan diferentes combinaciones; a su turno, cada una de éstas puede ser leída desde cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido (Cortázar, 1984, p. 56).

A preocupação em “*cerrar el círculo en uno u otro sentido*” (Cortázar, 1984, p. 56) explicita o objetivo da síntese enquanto o caráter aberto da “dispersão programada” ambiciona garantir a multiplicidade dos papéis que não se fecham à dimensão circular do senti-

do. *Poesía Permutante*, entretanto, através da defesa de seu caráter ilimitado, deixa uma margem de não funcionamento da máquina, preservando um lugar de instabilidade que resiste a operação da síntese e preserva a surpresa antes que o enigma. Isso porque talvez as condições para a confecção do enigma sejam mais estritas e beirem o hermetismo enquanto o inesperado pode acontecer na leitura do “papamoscas” (Cortázar, 2010b, p. 57) de uma coleção de papéis “despreocupada”. Parecem conviver, assim, certa descostura na composição dos textos, certo caráter frouxo de amarração de *pio-lines*, com uma preocupação de orientar a escritura de modo que esta pudesse submeter-se à observação de um olho lúcido. Pela boca de Morelli, Cortázar precisa:

[Morelli] parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley (Cortázar, 1996, p. 386).

A ida ao mínimo – como também aparece em Murilo, através de seus textos “horizontes portáteis”, “conversas portáteis” – também pode ser vista nos poemas de “bolsillo”, como denomina Cortázar seus “instantâneos” poéticos, que, tão logo surgem, são registrados, para depois serem guardados e esquecidos. Como um impulso de uma outra ordem mais sentimental, estes instantâneos parecem não receber o mesmo tratamento formal dos outros textos, afinando-se pela ideia da arte “efêmera” da colagem. São poemas de “*rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables*” (Cortázar, 2004d, p. 63), poemas de percurso urbano, de irrupções sentimentais passageiras e fidelidade a uma necessidade íntima.



Maquinarias do aleatório: Cortázar lê Roussel

No texto *De Otra Máquina Célibe*, presente em *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Julio Cortázar tematiza a produção de uma série de maquinarias através do encontro imaginário entre Marcel Duchamp³⁷ e Raymond Roussel em Buenos Aires. Duchamp, que viaja a Argentina em 1918, não poderia embarcar em outro navio que não fosse o que também levava a bordo Roussel e sua trupe de personagens. Tecido de encontros imaginários, o texto de Cortázar, feito teia de aranha, nos enreda em seu mecanismo de articular e encadear coincidências, convencendo-nos repetidamente de que algo como uma corrente magnética as atravessa.

Polariza esta convergência inicial uma sucessão de outras, regidas pela “legislação do arbitrário”, segundo o autor. Como se a maquinaria de sua escrita pudesse, brincalhonamente, deixar no novelo de sua engrenagem a ponta solta de um encontro futuro: a de Juan Esteban Fassio, profícuo inventor de máquinas patafísicas em Buenos Aires e criador da máquina de ler *Nouvelle Impressions d’Afrique*, de Roussel, e Cortázar, quem simultaneamente em Paris, obsessivo com os trabalhos de Roussel e Duchamp, escrevia os monólogos de Persio,³⁸ apoiando-se no sistema de analogias fonéticas rousselianas. O mesmo Fassio inventará a máquina de ler *Rayuela* cujo esquema Cortázar nos mostra:

37 Em 1912, no Théâtre Antoine, em Paris, Marcel Duchamp, Francis Picabia e Apollinaire assistiam à peça “Impressões de África”, de Raymond Roussel. Entre os gritos de uma audiência indignada ante o que via, estes artistas de vanguarda testemunhavam estupefatos as cenas rousselianas, sem escutá-las. Este primeiro impacto exclusivamente visual lhes revelou, assim, toda a potência das imagens rousselianas.

38 Os monólogos de Persio estão em *Los Premios* (1960) e aparecem como uma voz poética densa em imagens que reelaboram reflexivamente a experiência narrativa. O personagem volta a aparecer, por exemplo, em *Territorios* (1978).

No hay que ser Werner Von Braun para imaginar lo que guardan las gavetas, pero el inventor ha tenido buen cuidado de agregar las instrucciones siguientes:

A – Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No.1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo, en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.

B – Cuando quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

C – Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con solo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

D – Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 corrido. Al cerrar la gaveta No.1 se abre la No.2, y así sucesivamente (Cortázar, 2010b, p. 134).

As gavetinhas sugerem a portabilidade dos textos e o manual espacializa a configuração do livro na máquina: o romance de Cortázar, célebre por configurar-se em pequenos capítulos que podem ser lidos tanto aleatoriamente como obedecendo a uma tabela que o antecede e sugere um percurso saltado de leitura. A comicidade da cena vem do desconcerto causado pelo confronto entre a intrínseca funcionalidade do objeto e sua disposição posta a serviço de um exercício inútil, exercício que alberga a cama e o mate ou a genebra e ambientam a cena de leitura distraída que Cortázar defenderá como condição ideal do *papamoscas*, estado propiciatório ao encontro entre elementos aparentemente distantes da realidade.

Raymond Roussel, objeto das citações de Foucault e Roger Vitrac que abrem o texto, é o grande inventor de máquinas de toda sorte, máquinas de ler, pintar, esgrimir etc., que Cortázar evoca para abertura de seu caracol de referências e textos. A de Roger Vitrac nos conta: “Não foi das Índias que Raymond Roussel enviou um aquecedor elétrico a um amigo que lhe pediu uma rara lembrança de lá?”³⁹ (tra-

39 “*N'est-ce pas des Indes que Raymond Roussel envoya un radiateur électrique à une amie qui lui demandait un souvenir rare de là-bas?*” (Vitrac apud Cortázar, 2010b, p. 132).

dução do autor Vitrac *apud* Cortázar, 2010b, p. 132). Este “caso”, contado em forma de pergunta, marca a assombro fundamental ante a máquina, base da atitude que tanto Cortázar como Fassio compartilham. Este não vem de outro lugar, de uma sobrenaturalidade ou do irreal, mas da experiência científica e tecnológica “naturalizada” na vida cotidiana. Sua invasão em nossa vida doméstica torna tangível aquele absurdo para o qual “*Ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer*” (Cortázar, 2010b, p. 34). É justamente aí que reside seu encanto. Filha da racionalidade pragmática, a máquina seduz justamente quando, avessa a seus fins, descontrola e infringe a planificação imposta. Seguindo a esteira de Júlio Verne, na obra rousseliana, a figura do científico e a do inventor combinam uma pretensa precisão científica com sua teatralização, confluência entre o homem laborioso e o homem inconsciente.⁴⁰

Em *Impressões de África*, Roussel narra a história de um grupo de europeus que naufragam numa ilha da costa da África na qual o imperador Talou VII os mantém prisioneiros. Formam-se grupos que planejam como podem impressionar o rei de modo a obter a liberdade. Cada um deles, então, forjam suas invenções. O tom histriônico e burlesco das descrições maquinicas mostra um funcionamento espetacular e desgovernado destas criações como, por exemplo, o da máquina de esgrimir, inventado pelo personagem Billaudière-Maisonial, também passageiro do navio que leva os escritores rumo a Buenos Aires. Entre o construtor da máquina e sua invenção, a relação que se estabelece acentua a autonomia da segunda e as múltiplas e ricas possibilidades que o acaso apresenta no desvio de seu funcionamento regular. A figura do construtor que manipula sua máquina, mas que ao final se surpreende ao ver o resultado que produz, admirado de sua independência, encena a derrota algo erótica do inventor ante sua invenção.

40 André Breton (1991), em seu texto sobre o autor, aponta esta distinção: “*Con Lautréamont, Roussel es el mayor magnetizador de los tiempos modernos. En él, el hombre consciente extremadamente laborioso (‘Sangro, dice, sobre cada frase’ confiesa a Michel Leiris que cada verso de las Nuevas impresiones de África le ha costado aproximadamente quince horas de trabajo) no cesa de enfrentarse con el hombre inconsciente extremadamente imperioso (es bastante sintomático que durante cerca de cuarenta años haya persistido, sin intentar modificarla o sustituirla por otra, en una técnica filosóficamente injustificable)*” (Breton, 1991, p. 255).

Há neste embate uma entrega prazerosa ao desencadeamento ininterrupto e a renúncia de intervenção que se repete na cena da máquina musical: *“Ebrio de armonía [...] en vez de dar muestras del más leve cansancio, se exaltaba cada vez más con el incesante contacto de los efluvios sonoros que él mismo desencadenaba”* (Roussel, 2003, p. 90). Em ambas as máquinas o poder controlador se retira e toma seu lugar a força do mecanismo acionado. Se o construtor planifica as máquinas e as põe em funcionamento, o automatismo do movimento maquínico destitui seu poder. Especularmente, a fantasia do autômato que se rebela contra o controle humano e contra seu próprio inventor se repete na relação entre escritor e a linguagem, como se esta, maquinaria através da qual se produz o sentido, fosse transtornada por dentro, fora da previsibilidade de seu negócio cotidiano, a própria comunicação. Há mesmo certo aspecto hipnótico e entorpecedor no fluir da máquina, dado por seu movimento contínuo.

Em *Comment j’ai écrit certains des mes livres*, ensaio que Roussel entrega a seu editor em 1933 com a indicação de que deveria ser publicado depois de sua morte, o escritor nos mostra e explica detalhadamente o *modus operandi* em questão, denominado por ele de “procedimento”: *“Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, billard (billar) y pillard (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas”* (Roussel, 2003, p. 23). A instituição de um início e um fim quase idênticos cria o contexto da repetição e manipulação de uma leve diferença, expondo o jogo linguístico das derivas semânticas e fonéticas.

A linguagem, assim, avança sobre sua própria circularidade, sempre matizada, esticando os limites impostos por sua própria natureza: a pobreza dos indicadores linguísticos em relação aos seus referentes, a assimetria entre a quantidade de palavras e a quantidade de coisas a indicar que Foucault leria, em seu magistral livro sobre o autor, como o próprio lugar de encontro das figuras do mundo mais afastadas. Neste ponto de choque dos seres e diferença, a linguagem se desdobra a partir de um núcleo simples, fazendo nascer, sem cessar, outras figuras. O enigma de Roussel é, assim, o da própria linguagem em sua polivalência; seu trabalho, ambigüamente, torna visível a opacidade que a constitui.

O hiato entre a linguagem e as coisas, sua miséria essencial segundo Foucault (1976), constitui a matéria prima do escritor que engenha e aciona a máquina de proliferar, repetir e transtornar sentidos em busca de outros. Na dança de cortejo com as coisas que a linguagem realiza, a distância que as separa, essa deficiência fundamental que a caracteriza, é simultaneamente espaço aberto de significação e origem de seu próprio movimento.

Ante tais máquinas, o espectador terá pelo menos algumas suspeitas: o que fabrica uma máquina de ler? O que pode facilitar? O que este artefato, intrinsecamente ligado à racionalidade-para-os fins, pode contribuir ao exercício de uma prática, em primeira instância, do ócio? Junto com a citação de Vitrac, Cortázar encabeça seu texto com a de Foucault que parece entregar-nos uma pista:

Fabricadas a partir del lenguaje, las máquinas son esta fabricación en acto; son su propio nacimiento repetido en ellas mismas; entre sus tubos, sus brazos, sus ruedas dentadas, sus sistemas metálicos, el ovillo de sus hilos, guardan el procedimiento dentro del cual están guardadas (Foucault, 1976, p. 47).

Entretanto, pela glosa, Foucault menos explica do que repete, mais atrai para o próprio jogo que define. Consagrando, na reescrita, a aliança lúdica entre segredo e reflexão crítica, o filósofo mantém o que do jogo pretende sigilo, ato de escrita que também é ato de uma leitura anterior. O jogo é de azar; o trabalho de escritura consiste em armar uma engenharia em que a semelhança é engodo e a repetição, diferença. O automático que aqui se produz torna reflexivo o ato criador, pois abre no seio da própria razão de ser da linguagem uma fenda, simultaneamente dobradura e ponto de fuga. Dito de outro modo, se a máquina funda um modo de produção repetitivo, monótono, mas extremamente eficaz, dada sua serialização, esta, uma vez transtornada, transforma sua potente produtividade em destruição continuada da linguagem cotidiana enquanto mecânica de sentidos cristalizados, recorrência do lugar comum que torna possível o funcionamento da comunicação. O procedimento rousseliano, então, é um “soltar” de cadeias que libera imagens extraordinárias. Fora da previsibilidade da linguagem comum, sua energia se converte em glória disparatada, soberania que se afirma além de toda referencialidade.

A contrapelo da gestão científica que ambiciona erradicar o acidental e o casual, a subversão do maquínico mostra não só que sua eliminação é impossível, senão que a mesma técnica inevitavelmente a produz. Não por acaso, o construtor da máquina de ler *Rayuela*” publicará o texto “*Alfred Jarry y el Colegio de ‘Patafísica’* [sic] no qual apresenta a ciência que fabrica artefatos inúteis e objetos que parodiam a funcionalidade das máquinas a partir de seu vazio utilitário.⁴¹ Tudo o que não cabe na regularidade da lei científica, tudo o que sobra e constitui sua contracara será matéria para “*la ciencia de las soluciones imaginarias*” (Jarry *apud* Fassio, 1975, p. 56). O desvio, o irregular, o que salta fora da lei, é o núcleo criativo que fundamenta a Patafísica. Não por acaso, o mesmo Fassio que inventa as máquinas de leitura formará parte do comitê de redação da revista *Letra y Línea*, dirigida por Aldo Pellegrini, no qual publicará o ensaio “*Alfred Jarry y el Colegio de ‘Patafísica’*”.

O que se põe em funcionamento, em última instância, não é só a capacidade devoradora desta linguagem maquínica, mas o que sua fome exhibe, o que em si é vazio e ânsia e também o nada. No roce do puro pastiche, este que quase esgota seu potencial crítico pela vizinhança estreita com a inutilidade, se descobre um cair no vazio, tática *ready made* que só se cumpre pela cumplicidade daquele que lê, a aceitação a participar de sua metalinguagem. Ao maquinar uma prática por excelência evanescente, o artefato de Fassio dirige-se, sobretudo, a uma cena de leitura: a imaginativa possibilidade de ler que coloca em questão a maneira como se lê, como se configura um livro, que caminhos percorremos quando o temos em mãos.

Há exatos cinquenta anos da publicação do romance que consagrou Cortázar e que marcaria uma forma de ler na qual se veja “*el reverso de la costura*” (Cortázar, 2010b, p. 23), a máquina que se fabrica para sua leitura põe em diálogo direto o patafísico, Raymond Roussel e Marcel Duchamp, inquietando-nos ante sua presença calada, infiltração técnica no seio de uma prática que busca dinamitar as bases da racionalidade que a funda e justifica. O paradoxo de uma máquina

41 Na primeira metade dos anos cinquenta, Fassio forma parte do comitê de redação da revista *Letra y Línea*, dirigida por Aldo Pellegrini. Também fará colagens que ilustrarão a segunda época da revista surrealista *A Partir de Cero*, de setembro de 1954.

que desativa os usos automáticos da linguagem, que trabalha a favor de uma automatização da desautomatização, encena o impasse da possibilidade de significação que se trava mediante a subversão da ideia de máquina como epítome da racionalidade pragmática. A disfuncionalidade dessas máquinas faz de seu uso um óbvio pastiche que, entretanto, usa a seu favor as ideias de processo, repetição e proliferação próprias do maquínico.

Entre o arbitrário e o deliberado, o automático e o planejado, a máquina resiste a uma explicação ao mesmo tempo em que dispara perguntas. Sua presença silenciosa é, entretanto, indagadora. Sua atividade nos fala, sobretudo, da margem de indeterminação própria a toda leitura, esta zona cega que faz do estético um processo inacessível ao absoluto, à compreensão total. Necessário desconcerto que o humor volatiliza, riso incerto daquele que no íntimo vacila e se pergunta se entendeu a piada, a máquina dá lugar ao irrisório e à surpresa. Certo caráter histriônico que possuem favorece, ainda, o fascínio de Cortázar:

Las máquinas y monumentos de Fassio me han entusiasmado, y espero que vayamos juntos a su casa cuando me toque darme una vuelta por el río color de león. Hablando de máquinas, nada me rogocijó más que un día en que asistí a una demostración de la máquina de pintar de Tinguély en una de las terrazas del Trocadero. Era domingo, y todas las viejas y los vagos del barrio estaban ahí muy asombrados mirando el artefacto que, además de pintar admirablemente sobre unas largas cintas de papel (tengo una autografiada) se desplazaba de un lado a otro dando unos saltitos positivamente maricianos. Lo extraordinario era que tanto los burgueses como los policías presentes al acto se retorcían de risa y hablaban del camelo del arte moderno, de la necesidad de meter en la cárcel a los fumistas, etc., pero al mismo tiempo se iban acercando a la máquina y cada vez que podían se apoderaban de uno de los pedazos de cinta de papel pintadas, los plegaban cuidadosamente y se los guardaban. Pero el momento más prodigioso se repetía cada diez minutos más o menos, y era que sin que nadie se diese cuenta, la máquina iba desarrollando una enorme vejiga por uno de sus lados, la cual reventaba con un estallido aterrador, dejando a todo el mundo estupefacto y en plena desbandada. A

todo esto Tinguely, serio y vestido de negro, presidía el acto y firmaba las pinturas. Cada uno se fue con la suya, y me pregunto si alguno no la tendrá colgada arriba de la mesa de luz (Cortázar, 2010b, p. 448).

A performática intervenção ironiza a figura do criador, assinante de papéis e presidente do “ato”, e enfoca a exposição de uma armação improdutiva. Tanto a máquina de ler Roussel como a de ler *Rayuela* ou a de pintar têm em comum uma mesma portabilidade, a possibilidade de transformar a leitura em fichas, gavetas ou um quadro em fitas de papel. A de Fassio retoma um espaço indefinidamente íntimo, o da gaveta, lugar onde todo escritor refugia seu fracasso ou sua esperança. O leitor imaginário de sua máquina agora também se apropria deste espaço e o transforma em lugar de coleção e frequência.

É, assim, que aqui parecem preencher-se vários dos “requisitos” vanguardistas: a crítica à instituição arte que coloca o artefato na rua, fora de qualquer ambiente artístico, sua inserção na vida cotidiana e a destituição do autor como criador. Sua mecânica ainda decanta um núcleo do debate estético surrealista que não parece ganhar relevo nas leituras estéticas que se fazem do movimento, sua própria concepção de beleza bretoniana: a “possibilidade de uma combinatória infinita” (Breton, 2002, p. 24) e seu viés compulsivo. O estrondoso estalo de violência que faz papezinhos voarem ou o pincel manchar desordenadamente⁴² uma tela em *La vuelta al día...* apontam as sucessivas reincursões nos gestos de ruptura e burla vanguardistas.

42 “¿Puedo terminar esta semblanza con una muestra de las teorías estéticas de Julio, que preferentemente no deberán leer las señoras? Un día en que hablábamos de las diferentes aproximaciones al dibujo, el gran cronopio perdió la paciencia y dijo de una vez para siempre: ‘Mirá, che, a la mano hay que dejarla hacer lo que se le da en las pelotas’” (Cortázar, 2010b, p. 88).



A engrenagem perturbável e os tranSES do olhar

Em artigo escrito ao jornal *La Opinión Cultural*, de 1975, Juan Esteban Fassio escreve sobre Duchamp um texto intitulado: “*Duchamp y la mirada imperturbable*”. Além das notícias biográficas do artista francês, sua passagem legendária por Buenos Aires, há um glossário que torna acessível algumas de suas ideias estéticas. Tomo a que tornou Duchamp célebre, a de *ready-made*:

Uno de los grandes aportes de Duchamp al arte moderno es el concepto de *ready-made*. Con estas palabras se designa en inglés al objeto de uso corriente fabricados en serie, Duchamp toma uno de esos objetos y lo separa de su medio, le da un uso diferente al que le es propio, lo modifica levemente o le agrega una leyenda. Luego la firma. El hecho artístico reside aquí, para Duchamp, en la elección del objeto. Una elección que, por otra parte, carece de toda connotación estética.

Cuando el *ready-made* no sufre alteración alguna, se trata de un *ready-made* natural, si se lo altera levemente será un *ready-made* ayudado, la alteración le es ajena al artista, es posible que sea un *ready-made* perturbado; si, por ejemplo se usa un Rembrandt como tabla de planchar, tendremos un *ready-made* recíproco... (Fassio, 1975, p. 4).

O transtorno da classificação inútil dos *ready-mades* parece outro exercício patafísico. Queda no vazio, no sem-sentido, esta “ciência das exceções”, apesar de um humor próximo ao do Surrealismo, se esquiva a qualquer utopia de transformação do mundo ou do sujeito. Seu fim termina no gesto. O deslocamento crítico que Duchamp promove não culmina naquela transfiguração dos seres e das coisas que a colagem almeja. Entretanto, Breton não hesita em usar o termo quando nos fala da colagem:

realidade *ready-made*, cuja destinação ingênua parece ter sido fixada de uma vez por todas (uma canoa), que, encontrando-se na presença de outra realidade dificilmente menos absurda (um aspirador de pó), num lugar onde ambos se sentem deslocados (uma floresta), escapará, por esse fato, de sua destinação ingênua e de sua identidade (Breton, 2002, p. 106).

Escapar de sua identidade e sua destinação primeira motiva a desambientação da colagem e a do *ready-made*, entretanto a primeira se relaciona ao desejo, ao fim dos limites entre mundo interior e exterior, entre a meditação e a ação, nas palavras de Ernst, e a segunda assume sua indiferença. De todos os modos, Duchamp realizará outras “perturbações” que nos aproximam àquela da colagem. Estas nos interessam na medida em que manipulam, outra vez, a linguagem e nos aproximam de algumas estratégias poéticas que se valem de suas fissuras.

Certas alterações do sentido surcam caminhos nos quais a velocidade – que aparecia na escrita automática e nos encontros “súbitos” que a colagem propicia – atinge a linguagem em seu ritmo, direcionando-se à ideia de simultaneidade. Tais alterações afetam a composição no que diz respeito à disposição dos fragmentos, mas ainda parecem tensionar com os “saltos” e os silêncios entre um texto e outro. Uma experiência duchampiana em que estas questões entre escrita e velocidade aparecem é a do filme “*Anémic cinema*”, de 1925, feito com Man Ray. O filme mostra dez discos, cada um com a imagem de uma espiral alternando com nove discos contendo cada um uma inscrição. Os discos são filmados alternadamente – espirais e inscrições, o que nos leva a crer que o objetivo era evidenciar o efeito tridimensional provocado pelo movimento das espirais e a visão em duas dimensões do disco plano com inscrição, como “*Rotative demi-sphère*”.

O trabalho sobre o movimento é uma constante na obra do artista francês, como se vê em *Nu descendant l’escalier*, de 1912, *Roue de bicyclette*, de 1913, ou os *Rotoreliefs*, de 1935. O movimento aparece também como capacidade hipnótica, tal como nas máquinas rousse-lianas nas quais a engrenagem e o contínuo são postos a serviço de uma alteração das faculdades de raciocínio lógico. O trabalho com o movimento na linguagem parece trazer uma perda, uma debilidade

conceitual, afins ao oráculo de Murilo no qual a repetição e aceleração atuam como eixos da diáspora dos sentidos convencionais da palavra. Outra vez, o mecanismo nos remete às experiências do automatismo e do sono e ainda do modo de ver e compor da colagem no enlace que conjuga a alteração da percepção com as retomadas das ideias de “furor” poético. Segundo Annateresa Fabris:

No âmbito do manifesto, a máquina configura-se como um modelo de comportamento artístico em oposição a alguns dos esteios da atitude realista. Se a descrição e a narração são as características principais da literatura realista, os surrealistas, ao contrário, são apresentados pelo autor como “modestos aparelhos registradores que não se hipnotizam com o desenho traçado”, visto estarem a serviço da “causa mais nobre” (Fabris, 2013, p. 21).

Mas, no próprio manifesto, estes “aparelhos registradores” que são os escritores, teriam a qualidade de escrever rapidamente, vinculando, assim, outra vez, automatismo e movimento. As frases giratórias dos discos de *Anémic cinema* se servem do paroxismo que alternam sentido e não sentido, transtornando o aspecto utilitário da palavra e deixando-nos apenas sua “casca”: “Há uma laboriosa transformação do material fornecido pela linguagem cotidiana de maneira a fazer surgir uma nova realidade, cuja significação encontra-se exclusivamente nessa mesma linguagem, sem referência e produtividade” (Arbex, 2001, p. 93). A recorrência dos jogos na obra de Duchamp se volta, principalmente, ao uso dos clichês, aforismos, provérbios e ditados populares na tentativa de explorar seu lado “não semântico”, como ainda aponta Arbex. O título do filme já brinca com o anagrama de cinema, num espelhamento que indica o caráter “anêmico” desta arte de imagens em movimento.⁴³

43 Cortázar não só explora as possibilidades da poesia permutante, como já estudamos, como teve em sua biblioteca o exemplar de *Discos visuales*, de Octavio Paz, no qual também se joga com vários discos com inscrições de poemas: “*Los cuatro objetos circulares realizados por Vicente Rojo son y no son propiamente dibujos ni diseños ni juguetes ni instrumentos conductores de poesía: forman parte de la materia misma del poema y para leerlos tenemos que ponerlos en acción: los discos superiores se hallan provistos de dos o más ventanas o aberturas; los discos inferiores contienen respectivamente cuatro poemas: Juventud, Concorde, Pasaje y Aspa. Al hacer girar el primer disco aparece por la ventana un fragmento*”

Murilo também recupera uma mecânica giratória, tal como os discos duchampianos, e escreve a rotação como motivo e método. A convivência entre a “a rotação da roda”, imagem dada, e imagens de difícil visualização, como “a rotação do som”, jogam com as possibilidades visuais, fonéticas e conceituais da linguagem, sem temor a justapô-las:

A rotação da roda. A rotação do tempo.
A rotação do pé. A rotação do vento.
A rotação de Cristo. A rotação da pedra.
A rotação do som. A rotação da terra.
A rotação do não. A rotação da sombra.
A rotação do som. A rotação da terra.
A rotação do não. A rotação da sombra.
A rotação do sim. A rotação da terra.
A rotação do não. A rotação da sombra.
A rotação do não. A rotação do sol.
A rotação da água. A rotação do grão.
A rotação do ar. A rotação do fogo.
A rotação da pena. A rotação da fome
(Mendes, 1994, p. 715).

Mas a ideia de engrenagem da rotação, engrenagem a qual se acoplam elementos rotativos ou não, se multiplica no trabalho de Murilo. Algo da ordem do circular rodeia e alterna a possibilidade de sentido com sua repetição, como vemos em outro texto: “O infinito peixe. Alfa e ômega dos bichos. O peixe finito. O peixe fluvial. O peixe marítimo. O peixe redondo. O peixe estilete. O peixe oblongo. O peixe lírico. O peixe dramático. O peixe épico, assaltador de homens e navios” (Mendes, 1994, p. 987).

Outra vez um núcleo é submetido a uma anexação de atributos, em curtas enunciações, que só se prolonga ao final. O primeiro adjetivo “infinito” instala o cerne do “descame” do peixe e do tempo, infinito em finitos, multiplicação que remete àquela miraculosa de Cristo, dada pela simbologia indicada. Cristo é o peixe, mas é também aquele que os multiplica, tal como a linguagem muriliana pretendo operar.

del texto; un nuevo giro hace brotar otro fragmento, y así sucesivamente” (Paz, 1968, p. 2).

A ênfase nas imagens visuais volta a nos fazer pensar que a percepção do olhar fantasia a possibilidade do imediato e engrena na linguagem um soltar as correias do verbo, no qual a dessemantização suspende o sentido. O autômata aparece modulado numa pesquisa diferente daquela da escrita automática que, entretanto, recupera a presença de uma força autônoma que tensiona a vontade consciente do escritor: “Pascal escrevera: *‘Nous sommes automate autant qu’esprit’*. Os revisionistas poderiam alterar a fórmula e dizer: *‘Nous sommes esprit autant qu’automate’*” (Mendes, 1994, p. 1255).



CAPÍTULO 4

POSSÍVEIS ROTEIROS DO SURREALISMO NA ARGENTINA:
DIÁLOGOS E DEBATES



No percurso de leitura daqueles textos que tratam sobre o Surrealismo na Argentina, é possível tropeçar em certos núcleos de força comuns ao redor dos quais se costuma organizar e tecer o discurso sobre o movimento no país. Talvez um dos mais recorrentes seja o da heterodoxia.⁴⁴ De mãos dadas com esta questão, atribuição complexa tendo em vista a necessária implicância de uma suposta ortodoxia para sua postulação, quase sempre identificada com a atividade bretoniana, poderia emparelhar-se a noção de “longa duração” ou, ainda na perspectiva de tratamento temporal, a ideia de um Surrealismo tardio.

Miguel Espejo, um dos poucos críticos que se ocupam do estudo do Surrealismo na literatura do país, apontará como característica fundamental da recepção surrealista a lassitude de seus limites espaciais e temporais, própria de todos os movimentos artísticos, mas especialmente visível aqui dado o contraste entre sua irrupção vanguardista histórica e os permanentes retornos e releituras feitos já à distância de seus primeiros manifestos. Esta contraposição se torna mais relevante na medida em que parece singularizar o Surrealismo entre as outras vanguardas como lugar ao qual se retorna constantemente e de modo diverso.

O leitor que se aproxima da maioria dos textos sobre o Surrealismo no país terá como dado inicial as atividades programáticas e traduções do grupo de estudantes de medicina que se nucleava em torno a Aldo Pellegrini. Graciela de Sola, em seu clássico e precursor livro *“Proyecciones del Surrealismo en la literatura argentina”* (1967), relembra o início do movimento que não é senão o do próprio contato de Pellegrini com as primeiras publicações surrealistas:

Fue exactamente en el año de su fundación. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí, la falta de pasión y el escepticismo barato de France me parecían la caricatu-

44 Segundo o crítico Miguel Espejo: “No fueron muchos los escritores de nuestro país que aceptaron que se los considerara exclusivamente surrealistas. La heterodoxia siempre fue más fuerte que la sujeción a una tendencia determinada” (Espejo apud Manzoni, 2009, p. 21).

ra del verdadero disconformismo. Por esa época me interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France denominado “Un cadavre”, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo que me mandara lo que tenían publicado (Pellegrini *apud* Sola, 1967, p. 64).

O trabalho de promoção surrealista de Pellegrini logo se fará notar na direção das revistas. A primeira delas, *Qué*, de 1928, aponta já no título a interrogação essencial e mínima que enseja o movimento de escrita reunido. *Qué* dirige sua força indagatória através de um deliberado ostracismo e sondagem introspectiva e “experimental” da linguagem cuja justificativa esclarece:

Justificación de nosotros: Seres atraídos hacia sí mismos por una extraordinaria fuerza centrípeta.

[...]

Justificación de nuestra expresión: Toda palabra está en el corazón mismo de los problemas del ser. Es decir, que para un hombre determinado, su misterio toma la forma de sus palabras (en un sentido más amplio: toma la forma de sus signos) (*Qué*, 1928, p. 1).

Inauguram as primeiras leituras criativas do Surrealismo a preocupação com a palavra em sua aliança indissolúvel com o sujeito. Trata-se de buscar uma via de conhecimento da “estrutura oculta” do ser cujo centro é o próprio sujeito ativamente introspectivo. Esta iniciativa, declaradamente “impráctica”: “*Aboga por la expropiación también, pero ante todo, del sentido común, de la rutina y de la mezquindad en el pensar y en la ensoñación*” (*Qué*, 1928, p. 6).

Se temos em conta a reivindicação de uma cultura nacional e formação de um novo público leitor que empreendia a revista de maior alcance do momento, a *Martín Fierro*, podemos imaginar certa imperitência do discurso da revista *Qué* em relação ao contexto da época. Aquela tentará a difícil união entre renovação artística e nacionalismo cultural, ida a uma tradição cultural preexistente, defesa do “caracteristicamente argentino” e um programa de intervenção que ansiava “*formar un ambiente y despertar la vida literária*” (Salas, 1995, p. 16). Sob direção de Evar Méndez, a revista incorpora escritores e

artistas plásticos que começavam a revolucionar o ambiente literário e cultural de então, entre eles Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Xul Solar e Macedonio Fernández, para citar alguns dos mais conhecidos. Sua circulação e intervenção na cena cultural argentina estará diretamente vinculada ao debate Florida-Boedo, que dividia os intelectuais entre o refinamento da rua Florida, onde se localizava a sede da revista, e Boedo, bairro de trabalhadores, que, por sua vez, tinha como órgão de difusão a revista *Los Pensadores*. A constituição de uma nova sensibilidade leitora fazia parte do ímpeto de renovação do grupo, ansioso por desvencilhar-se da retórica modernista, e com um público-alvo de antemão selecionado: os leitores capacitados por gosto (Martín Fierro, 1927).

O impulso formador e a restritiva do bom gosto que os animava estabelece um limite às suas reivindicações e à radicalidade própria da vanguarda, demarcando suas escolhas de leitura e a relação que estabelece com estas. Não há aqui o escândalo de um gesto vanguardista radical, destinado a questionar as formas artísticas e os modos de lê-las, o que leva a crítica Beatriz Sarlo (1997) a denominar a vanguarda argentina de moderada, adjetivo em si mesmo estranho à ideia de vanguarda. Para a estudiosa, há um obstáculo ideológico de base que impede a radicalização do movimento e promove certas obsessões, como a rejeição a qualquer niilismo e a preocupação com a linhagem cultural nacional. Ainda segundo a escritora, o Surrealismo, que para o escritor peruano José Mariátegui é a vanguarda por excelência, já que trava com a sociedade em que se insere uma tensão trágica e desesperada, é praticamente ignorado pela vanguarda argentina.

A comparação que Beatriz Sarlo estabelece com a recepção surrealista peruana ganha contundência pelo efeito de contraste, pois Mariátegui acolhe e segue de perto o movimento desde os primeiros manifestos, publicando uma série de artigos na revista *Variedades*: “*El grupo surrealista y Clarté*”, de 1926, “*El balance del suprarrealismo*”, “*El superrealismo y el amor*” e “*Nadja*, de André Breton”, de 1930.⁴⁵ O escritor reconhece no antirracionalismo e no seu espírito de ação surrealista um novo Romantismo que não se esgota histo-

45 Os ensaios foram recolhidos no livro: MARIÁTEGUI, José. **El artista y la época**. Lima: Biblioteca Amauta, 1973.

ricamente como uma escola de vanguarda, mas se desenvolve num processo que começa em Dadá e se direciona à ação social e política. Ao exercer seu periódico “exame de consciência” e mostrar sempre uma “interrogação nova”, uma “penosa disciplina” (Mariátegui, 1973, p. 48), Mariátegui afirma a vitalidade do movimento que não entra, como o citado exemplo do Futurismo, na ordem e no academicismo. Na contramão da crítica da época, reconhece sua direção em busca do real, uma vez que “*No es posible atender y descubrir lo real sin una operosa y afinada fantasia*” (Mariátegui, 1973, p. 179).

A leitura de Mariátegui que Sarlo estabelece como contraponto dista profundamente do contexto de *Martín Fierro* cujas menções dispersas ao Surrealismo e aos autores vinculados ao movimento dão a tônica da desatenção às vanguardas mais radicais. Como exemplo, podemos pensar que o poeta francês Paul Éluard aparece pela primeira vez na revista já no fim de seu ciclo. O número 43, de agosto de 1927, publica alguns poemas que a tradutora Aurora Bernárdez, primeira esposa de Julio Cortázar, envia de Paris, com uma apresentação que salienta o total anonimato do poeta em Buenos Aires. Cabe notar que a revista aparece no cenário literário argentino no mesmo ano de publicação do *Primeiro Manifesto Surrealista*, em 1924. Do grupo martinfierrista, só se aproximam ao Surrealismo Oliverio Gironde e Jacobo Fijman (Prieto, 1968). O primeiro chega mesmo a organizar encontros em sua casa com poetas vinculados ao Surrealismo e financiará todos os números da revista *Letra y Línea*.⁴⁶

Da mesma forma, Pellegrini (1967) assinala a distância entre seus interesses e os do contexto em que vivia, salvo o declarado interesse em Oliverio Gironde e Macedonio Fernández cujo senso de humor associará aos de Apollinaire e Alfred Jarry. No mesmo momento em que encomenda a lista de autores surrealistas que assinam o panfleto contra Anatole France, em 1924, a revista ultraísta *Proa* publica o artigo de Pablo Rojas Paz em homenagem ao mesmo autor. Os termos consagratórios de sua leitura apontam, na contracorrente da utopia vanguardista, a sobrevalorização da atividade literária em relação à vida: “*Amó la palabra, más que la vida*” (Proa, 1924, p. 4) e seu controle racional: “[a atividade literária] *Estaba lijada donde la emoci-*

46 Conforme depoimento de Miguel Brascó. In: **Conversación con Miguel Brascó**. Letra y Línea: edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.

ón no ha podido vencer el contacto marmóreo” (Pellegrini, 1967). Da mesma forma, a revista *Martín Fierro* (1924) também homenageará o poeta morto e sua precisão da linguagem. As afirmações nos ajudam a situar os parâmetros de valor literário do momento e sua distância em relação às propostas vanguardistas. O aspecto “escultórico” do tratamento da palavra revela o apreço meticuloso dado à linguagem.

Um ano antes, aparecia na revista *Proa* um ataque veemente ao experimentalismo da linguagem surrealista no artigo *Neodadaísmo y superrealismo*, de Guillermo de Torre. Cronologicamente anterior à revista “*Qué*”, o texto informa e adverte a falta de originalidade do movimento e de seus trocadilhos de palavras, vazios e intraduzíveis. A negação do princípio de utilidade e do conceito de obra seriam, para ele, índice de seu caráter desumanizante:

Aludimos al desnudo piruetismo de palabras, a su ayuntamiento inconexo, a una especie de reverso del “calembour” o estilización del retruécano utilizado preferentemente por Marcel Duchamp. Bajo el pseudónimo de Rose Sélavy han podido leerse en varios números de “Litterature” unas especies de juegos de palabras absolutamente hueros, y, por otra parte, intraducibles (Torre, 1925, p. 57).

Desde a intraduzibilidade do próprio termo “Surrealismo”, que figura como “super-realismo” em muitos textos desta época, até a impossibilidade de tradução dos jogos fonéticos do francês, se justifica a impertinência surrealista.⁴⁷ Publicado no mesmo ano que *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset, o texto de Guillermo de Torre recupera os termos com os quais o ensaísta espanhol define a “arte nova” em sua ruptura figurativa. O escritor espanhol denuncia a deformação que a arte de vanguarda empreende em relação à realidade como uma forma de prisão em um “universo obtuso”, sem qualquer ponte com a vida cotidiana (Ortega y Gasset, 1993). As primeiras notícias do Surrealismo na Argentina vêm de mãos dadas com o taxativo julgamento contra o experimentalismo vanguardista, tido como alienante e desumanizado. Dada a inexistência de qualquer

47 Borges afirmará: “Deliberadamente escribo superrealismo. La forma surrealismo es absurda; tanto valdría decir surnatural por sobrenatural, surhombre por superhombre, sobrevivir por sobrevivir, etcétera” (Borges, 1945, p. 5).

debate sobre o tema até então, a crítica Diana Wechsler (2004) assinala o caráter “atualizador” do texto de Guillermo de Torre, o valor da contemporaneidade inusual para aqueles tempos entre o surgimento do Surrealismo na Europa e a circulação na Argentina das definições de André Breton sobre o movimento surrealista. Entretanto, Wechsler salienta que essa contemporaneidade não resulta em uma articulação dessas ideias no contexto intelectual local.

Do mesmo modo, Francine Masiello (1986) revisita os eventos que marcaram essas resistências, desde o texto de Guillermo de Torre, passando por textos publicados na época, como o de Arturo Lagorio, que criticava as possíveis influências surrealistas de Borges e González Tuñón, e a ausência de qualquer explicação sobre a relação de Paul Eluard com o movimento surrealista na tradução do poeta presente no número quatro da revista *Martín Fierro*. Jorge Schwartz (1995) também reconhece que, apesar de a profissão de fé surrealista ter acontecido em pleno auge da revista *Martín Fierro* – a revista mais importante da vanguarda argentina de então –, sua chamativa indiferença em relação ao movimento surrealista pode ser sido o motivo mesmo do anonimato do Surrealismo na Buenos Aires dos anos 1920.

Percorridas algumas das paradas da acidentada trajetória do Surrealismo na Argentina, podemos dimensionar o isolamento dos interesses de *Qué* dos do ambiente cultural vigente, as primeiras críticas em relação às práticas estéticas e os critérios de valor que regulavam as novas leituras de então. Ante este panorama, a revista chama para si o dever de reunir e explicar o estado de espírito que considera abundante naquela época e que se manifesta em distintas explorações do irracional na sociedade. Praticando o que designam como “*misticismo de la nada*” (Qué, 1930, p. 4), esta busca se traduz numa prática poética que não recorre aos grandes nomes da vanguarda e na qual tampouco figuram escritores conhecidos ou que circulam no contexto literário da época. A escolha de isolamento parece ser proposital, já que no título de abertura de seu segundo número se lê: “*Por esta puerta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas*” (Qué, 1930, p. 3). Também a distância que separa uma publicação da outra, assim como as menções e justificativas dedicadas ao silêncio gerado pela revista no ambiente local, nos dão a tônica de seu escasso impacto e circulação. É, assim, que o grupo parece

querer ocupar um centro elusivo em seu contexto, previsto quase orgulhosamente: “*Esperábamos el silencio porque, ¿quién se responde a sí mismo?*” (Qué, 1930, p. 9).

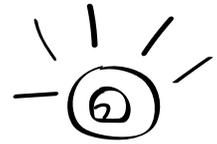
O lugar fantasmático que a revista se adjudica parece afinado com aquele pedido de ocultação profunda e verdadeira do movimento (Brenton, 2002) presente no “Segundo Manifesto do Surrealismo”. Publicado em dezembro de 1930, o segundo número da *Qué* se dedica a transformar tal silêncio e a incompreensão de seu entorno em signo positivo, forma de autoconsagração de sua singularidade. As primeiras publicações surrealistas não são recebidas com críticas diretas. Há, na verdade, um silêncio contundente ao redor de sua atividade, fato que ocupa amplamente seu segundo número. Em artigo de estranha erudição, “*Respuestas*”, aparece uma única acusação indireta e anônima dirigida à revista, a de “*parafraseo vacío*”, da qual se defendem com uma intencional despreensão reflexiva e estética. Em contrapartida, a afirmação da soberania da vida em relação à arte dá lugar a uma produção poética particular, interessada no mínimo e na “*Preferencia por los signos del olvido*” (Qué, 1928, p. 12), ao que transcorre fora do marco dos grandes acontecimentos e do campo específico da arte: “*El silencio de los ómnibus y de los tranvías [que pierden su humor / nos obliga a pensar en los hechos delicados / más allá de la vida cotidiana]*” (Qué, 1928, p. 13).

As questões que a revista quer trazer à tona dizem respeito, sobretudo, à necessidade de romper os esquemas vigentes de comportamento do homem, convocando, para isso, o abandono das satisfações para lançar-se numa busca de autoconhecimento (Qué, 1928). Tal empresa só se mostra possível em sua conjunta observação da palavra, considerada centro mesmo de nosso ser: “*Buscar en la experiencia evidente de nuestra propia y oculta estructura (palabra, espejo del hombre) y quizás también algo como una necesidad irresistible de pensar en voz alta*” (Qué, 1928, p. 1).

Pellegrini demarca, assim, o campo de atuação pretendido, estabelecendo uma ambiguidade entre o rosto da palavra que se mostra, “experiência evidente”, e o que se oculta. Se o uso do termo “espelho” parece apontar certa remissão da anterior ambiguidade, com o correr da leitura vemos que esta relação não é dada em transparência, senão em opacidade, a qual somos convidados a enfrentar. O convite

a “pensar em voz alta”, referência à escrita automática bretoniana – “pensamento falado”, segundo a fórmula de Breton –, constitui uma das poucas menções explícitas a algum caminho criativo particular. Por outro lado, no que se refere às temáticas recorrentes nos debates surrealistas – o suicídio, o crime, o acaso, a doença, a loucura e o sonho –, a revista desfila prolifricamente cada uma delas, com especial acento no corpo em estados limites.

Cortázar em *Sur*



Já no fim de década de 1950, Cortázar publica o texto “*Muerte de Antonin Artaud*” na revista *Sur*. Aqui se explicita o cerne de sua leitura do Surrealismo, reativa a qualquer atividade doutrinária e determinação histórica.⁴⁸ O artigo esgrime ainda contra a redução estética da proposta surrealista e defende seu sentido legítimo de movimento de liberação humana. A negação de um Surrealismo como escola e a conseqüente convencionalização de seus temas nos indica a possível razão da distância que Cortázar mantém não só do grupo francês, mas também do grupo de atividade surrealista argentino. Em contraste com esta atividade de propaganda, Cortázar se isola, segundo Yurkievich:

El Surrealismo cobra auge en Buenos Aires en la inmediata posguerra, período en que surgen adictos evidentes, confesos de esta doctrina, en que se organizan grupos y publican revistas de franca filiación surrealista. Cortázar coincide con ellos pero no se incorpora al cónclave; considera que el reactivo Surrealismo de los años treinta, ya domesticado, se ha convertido en escuela y se ha metido en el redil literario (Yurkievich *apud* Cortázar, 2004a, p. 16).

Sur reunia muitos dos nomes que apareceram na revista *Martín Fierro*, assim como o dever autodesignado de oferecer ao leitor argentino o que se estabelecia como matéria literária de qualidade. Entretanto, o tom festivo e as ironias em relação ao contexto literário, próprios do discurso vanguardista, desaparecem. A revista começa a ser publicada em 1931 e constituirá um espaço privilegiado de circulação de autores estrangeiros. Empreendida por Victoria Ocampo, figura central para a mediação das relações entre escritores locais e

48 Entre 1948 e 1949 Cortázar publica ainda, na revista *Realidad*, os ensaios “Un cadáver viviente” e “Irrracionalismo e eficácia”.

estrangeiros, *Sur* se fará através de uma rede de contatos que a escritora estabelece e permanecerá durante quarenta anos em circulação. Lida pela crítica especializada como fator de europeização da cultura de elite argentina (Sarlo, 2003), à revista se incumbiria o papel de suprir as supostas faltas e carências da cultura argentina através de uma “importação cultural”, uma intensa atividade de tradução e apresentação de escritores europeus e norte-americanos ao contexto intelectual local.

Seu pendor pedagógico de cumprir com a formação do gosto marcará o lugar e as distâncias com as quais lerá o Surrealismo. Realizando o papel de instância de difusão da modernidade literária e de “treinadora de paladares”, *Sur* assume o “espaço desértico” cultural do país, tópico chave do liberalismo argentino, como o propulsor de seu projeto (Panesi, 2004). A relação entre *Sur* e o movimento parece ser de moderada divulgação, passagem necessária por certa parte das letras francesas e sorte de percurso inevitável que se atravessa com curiosidade dosada e indispensável. A descrição da seção surrealista da biblioteca de Victoria Ocampo nos ilustra bem esta relação:

La aparición de *Sur*, en 1931, coincidió con la edad de oro del Surrealismo, el último y más longevo de los movimientos de las llamadas vanguardias históricas del siglo XX. Victoria Ocampo pasó largas temporadas en París entre 1928 y 1930, durante las cuales pudo conocer a algunos de los miembros más importantes del grupo y presenciar el estupor, el deslumbramiento y el rechazo que sus obras provocaban en los círculos intelectuales y artísticos de la época. Sin embargo, el Surrealismo no provocó ninguna de estas reacciones en la directora de *Sur*. Dueña de un gusto certero, forjado en la frecuentación de los clásicos franceses, ingleses e italianos, a los que leía con una sensibilidad irrevocablemente moderna, no era una lectora o espectadora dócil a los prestigios de la osadía o de la novedad (Montequín, n.p.).

O manejo de uma certa “etiqueta” de leitura dá o tom classista do trecho cujas apreciações põem em evidência a origem social que permite a atividade seleta e refinada de leitura, fruto do acesso, do cultivo e da familiaridade com a literatura estrangeira, em particular a francesa. Se no princípio dos anos 1980 parte da crítica argentina

tenta recolocar *Sur* no panorama cultural argentino,⁴⁹ desviando-se das equivalências diretas entre a revista e uma suposta ideologia da elite oligárquica e sublinhando as heterogeneidades que conviviam na revista, a citação anterior traz à superfície o inevitável teor oligárquico que orienta a seleção de leituras.

Entretanto, a revista abre espaço tanto para os artigos elogiosos como para os críticos, assim como chega a publicar alguns textos de André Breton como “*El castillo estrelado*”, do livro *Amour fou*, de Breton, para “*Sur*” (1935, n. 19), o texto “*Cabezas de la tormenta*” (1938, n. 39), também de André Breton, e poemas de Paul Éluard (1937, n. 32). Em 1936, Gervasio Guillot Muñoz⁵⁰ escreve sobre a conferência de Breton em Bruxelas, intitulada “*Qu’est-ce que le surrealisme*”, chamando a atenção para a continuidade do movimento frente a outros movimentos de vanguarda – em outros termos, sua “longa duração”. Segundo sua perspectiva, o Surrealismo teria sido o único capaz de durar sem envelhecer (Muñoz, 1935), dada sua negativa a refugiar-se em qualquer sistema de conhecimento e a busca de que toda pesquisa surrealista fosse capaz de “*afrentar el viento de la calle*” (Breton *apud* Muñoz, 1935, p. 89).

Muñoz aponta a tarefa de demolição da estruturação discursiva que o Surrealismo empreende ao criticar as artimanhas do *logos* através de uma operação que chama de “lucidez indutiva” (*idem*). Como Mariátegui, o professor uruguaio recupera do Surrealismo a “*voluntad de profundización de lo real, de toma de conciencia cada vez más nítida al mismo tiempo que más apasionante del mundo sensible*” (Muñoz, 1935, p. 87), desfazendo, com o uso da palavra “luci-

49 Com o intuito de recuperar matizes que haviam sido desconsideradas pelas leituras críticas que relegaram ao descrédito a revista *Sur*, identificada com a produção cultural e ideológica da elite oligárquica, a revista *Punto de Vista* levou adiante uma análise mais atenta às heterogeneidades presentes na revista. Ver: *Sur: revista y grupo intelectual. Punto de Vista*, Año VI, Número 17, abril-jul. 1983.

50 O autor também publicou, junto com seu irmão Álvaro Guillot Muñoz, o livro *Lautréamont & Laforgue*, primeira edição em espanhol dos autores, pela Arca Editorial, em Montevideo, em 1925. Foi professor de Literatura Francesa na Faculdade de Humanidades da Universidade da República do Uruguai e fundador da revista *La Cruz del Sur*. Ver: Prólogo a “La Leyenda de Lautréamont”, de Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz. In: MARTÍNEZ MORENO, Carlos. **Literatura americana y europea**. Tomo II. Montevideo: Cámara de Senadores, 1994.

dez”, a univocidade das críticas que sublinhavam somente o viés irracional do movimento.⁵¹

Em 1946, no número 139, Guillermo de Torre resenha a antologia organizada por Enrique Díez-Canedo “*La poesía francesa. Del romanticismo al super-realismo*”, que oferece ao leitor argentino a seção “*Escuelas de vanguardia, superrealismo*”. Segue o texto uma outra resenha dedicada ao Surrealismo do clássico *Histoire du surréalisme*, de Maurice Nadeau, escrita por Félix Gattégno. Quase vinte anos depois, em 1962, ainda se publica “*Th.W. Adorno, el Surrealismo y el mana*”, de Roberto Calasso, no número 275. Aqui a noção de sacrifício de Bataille é posta como cerne da linguagem poética surrealista e serve de ponto de partida para o comentário sobre as reflexões mais contemporâneas de Adorno, Sartre e Bataille sobre o movimento. Em 1965, no número 294, ainda publica alguns poemas de Alberto Girri, Enrique Molina – poeta e diretor da revista surrealista *A Partir de Cero* –, Alejandra Pizarnik e fragmentos de *Van Gogh le suicidé de la société*, de Antonin Artaud.

Os localizados espaços abertos ao Surrealismo, entretanto, não parecem suscitar maiores atenções críticas no contexto de *Sur*. Em comentário a esta primeira publicação, Cortázar prevê a escassa recepção de seu texto em carta a Francisco Porrúa:

No he leído aún *Pour en finir*... porque no me siento con coraje; Artaud me pone los nervios boca arriba y prefiero algo más doméstico, Charles Morgan por ejemplo (!). Como me lo suponía, mi nota sobre Artaud en *Sur* cayó como una piedra en un charco; no hubo la menor referencia en pro ni en contra; creo que ni siquiera la carta de Rodez fue entendida. Ici, on a Jean-Paul et ça suffit (Cortázar, 2000b, p. 239).

O silêncio que Cortázar identifica parece repetir aquele primeiro que circundava a recepção surrealista de *Qué* e que ainda se constata no final da década de 1940. A justificativa que o escritor aponta está relacionada ao interesse, desde muito cedo, da *Sur* pela publicação das principais figuras do Existencialismo: Jean-Paul Sartre e Albert

51 Em abril de 1939, o Surrealismo volta a ocupar as páginas de *Sur* no artigo de Ramón Gómez de la Serna. Junto a fragmentos do recém-publicado *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, o escritor exaltarà a velocidade e a arbitrariedade plena da linguagem surrealista.

Camus. Por esta época, a revista publicará ensaios e fragmentos de ambos: *Calígula*, em 1946, obra dramática do último; *El existencialismo es un humanismo* (1947); *Reflexiones sobre la cuestión judía* (1948), de Sartre; e *La peste* (1948) e *Bodas*, de Camus, em 1953.

A constatação de que as leituras existencialistas predominavam e apresentavam maior interesse pela classe intelectual é acompanhada de uma crítica ao próprio percurso surrealista:

[...] el Surrealismo ha retrocedido –tal vez debiera decir: ha evolucionado– a posiciones hedónicas, renunciando después de no pocos escándalos a un salto en la acción que resultaba, dado sus métodos, prematuro. De manera menos reñida con disposiciones municipales, el existencialismo sartreano ocupa hoy el terreno donde se ensaya la acción humana integrada y se prueba la posibilidad de vivir sin rupturas de la persona (Cortázar, 2004b, p. 134).

As adesões e distâncias que marcarão as relações políticas surrealistas desenham uma história que oscila entre avanços e recuos, entre a impossibilidade de subscrever-se a um projeto político que poderia conduzir a atividade artística de acordo a seus próprios interesses e o imperativo de inserção e participação da vida social. Além disso, as propostas das atividades automáticas haviam levado, com retificações ambivalentes e análises posteriores, ao que Cortázar chama “*rupturas de la persona*”, muito possivelmente fazendo alusão ao descentramento do sujeito proposto e ao ataque ao “princípio de identidade” que parecia representar um obstáculo a qualquer projeto de cunho coletivo.

Entretanto, Cortázar, a contracorrente das divisões partidárias entre Surrealismo e Existencialismo, se dedicará a articulá-los em seu texto “*Teoría del túnel*”, de 1947, no qual afirmará que o próprio Surrealismo é um “movimento marcadamente existencial” que concebe a poesia como “*conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre*” (Cortázar, 2004a, p. 113). A proximidade do tempo da escrita do ensaio à experiência docente – entre 1944 e 1945 o escritor lecionou na Universidade de Cuyo, onde ministrara a cátedra de Literatura Francesa – justifica o teor didático do texto, ao qual se soma o esforço pessoal de traçar as bases de um posicionamento que atravessará, depois,

toda sua obra, mas que se conecta, de maneira especial, com a experiência vanguardista dos livros almanaques.

O materialismo que aposta na busca humana integral será comum a ambos: “*Surrealistas y existencialistas –poetistas– reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga*” (Cortázar, 2004a, p. 137). A diferença que os separa, entretanto, repousa nas formas de ação: a existencialista com miras à autorrealização humana e a surrealista à exploração de zonas desconhecidas da realidade e do próprio homem. A *insalvável* diferença surrealista parece, num olhar melancólico e pessimista, distante do homem “histórico” – homem que, na urgência de seu compromisso com a realidade, acata a linguagem que lhe foi dada:

Lo que como movimiento distingue al Surrealismo de todos los otros que en esencia lo comparten, es su decisión de llevar al extremo las consecuencias de la formulación poética de la realidad. Una literatura deja instantáneamente de ser instrumento suficiente. [...] El surrealista se queda solo y desnudo como el mago en su círculo de tiza en un mundo des-articulado, y cuya rearticulación le escapa en parte y en parte deja él escapar. En su forma extrema, el Surrealismo se ofrece a la mirada del hombre histórico como las figuras solitarias de los cuadros de Chirico [*sic*], Dalí e Yves Tanguy; figuras unidas a la realidad pero tan solas que los de fuera, los hombres con historia y voluntad de historia, con tradición espiritual y estética, se estremecen al verlas y se vuelven una vez más al lenguaje condicionado de la literatura, y escriben sus novelas, y ganan el premio Nobel y el premio Goncourt (Cortázar, 2004a, p. 213).

Distantes das concessões à linguagem “condicionada”, os surrealistas se encontram num cenário desolado em que a solidão coroa a radicalidade de sua busca, aquela que, segundo o amargo testemunho do escritor, fracassa no seu intento de romper as barreiras entre a arte e a vida, sua utópica práxis vital. Cortázar detém sua reflexão nos limites do movimento e suas propostas e se preocupa, ainda, em enfrentar um tema bastante espinhoso na época: o “irracionalismo”, categoria que serviria a um sem-número de mal-entendidos e daria

margem às associações entre o Surrealismo e as ações nazistas. Partindo da oposição às afirmações de Guillermo de Torre em *Existencialismo y Nazismo*, capítulo de seu livro *Valoración literaria del existencialismo*, Cortázar se dedica a desestabilizar o binômio maniqueísta racionalismo-irracionalismo proposto pelo integrante e secretário de *Sur*. Desvinculando o nazismo da irracionalidade e afirmando que sua ação nascia justamente de uma extrema racionalização,⁵² Cortázar se ocupa em esclarecer o conceito de irracional e desarticular os supostos que o ligavam ao nazismo e, como equívoca consequência, o Surrealismo com o nazismo. Alguns anos antes, em 1932, em seu famoso texto “*El arte narrativo y la magia*”, Borges percorreria o mesmo caminho, avaliando breve e negativamente o movimento:

Yeats, Rilke y Eliot han escrito versos más memorables que los de Valéry; Joyce y Stefan George han ejecutado modificaciones más profundas en su instrumento (quizás el francés es menos modificable que el inglés y el alemán); pero detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay personalidad comparable a la de Valéry. La circunstancia de que su personalidad sea, de algún modo, una proyección de la obra no disminuye el hecho. Proponer a los hombres la lucidez, en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y los comerciantes del surrealisme, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry [...] un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden (Borges, 1966, p. 172).

O julgamento rigoroso do Surrealismo reclama o lugar da lucidez e da ordem como antídoto às manifestações irracionais, consideradas em suas expressões de “sangue, terra e paixão” (Borges, 1966). Propositalmente sem cuidado, o escritor emparelha nazismo, materialismo dialético, a seita de Freud e o Surrealismo num conjunto cujo traço comum será o irracionalismo, o qual se deve combater. Numa

52 O Cortázar dos anos 1940 acompanhou muito de perto o Existencialismo, resenhando os livros *Temor y temblor*, de Kierkegaard; *La náusea*, de Sartre; e o livro de León Chestov: *Kierkegaard y la filosofía existencial*, publicados na revista *Caligata* entre 1946 e 1951.

versão menos frontal, mas não menos aguda, Borges volta ao Surrealismo em 1945, já distante dos primeiros contatos que possivelmente o haviam levado a uma crítica mais calorosa. De passagem e sem dar-lhe demasiada importância, o escritor muda drasticamente o tom. Sob a forma estratégica da complacência, esvazia de potência crítica ou criativa seu objeto:

Hay expresiones de una época (decorativas, arquitectónicas, musicales, literarias también) cuyo encanto se debe a la sospecha de que son ligeramente ridículas; ello aconteció en el 1900 con el art-nouveau, con el estilo vienés y con la lírica simbolista; ello acontece en nuestros días con la frugal albañilería de Le Corbusier, con las incómodas efusiones del superrealismo y con las novelas sin argumento. ¿Qué no diríamos de quien se aventurara a juzgarnos por esas complacencias? (Borges, 1945, p. 4).

Enquanto Borges alfineta e assinala, assim, à margem do tema central de que se ocupa, o “incômodo” Surrealismo, Cortázar lhe reserva o lugar da “*más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de humanismo integrado*” (Cortázar, 2004a, p. 124). Tal defesa parece dirigir-se tanto aos mal-entendidos que o relegam ao lugar de um movimento simplesmente literário como às acusações de “comércio” e efeito colateral de um século devastado pelo irracionalismo. Os diferentes posicionamentos não se circunscrevem ao problema do irracionalismo e se observam na própria relação entre Cortázar e o grupo de *Sur*, particularmente crítica no que tange ao interesse pelo movimento.⁵³

53 “*El primer engranaje actúa en B.A, of course, y se llama como vos quieras, grupo de Sur, gentes bien pensantes, guardianes-de-la-literatura-correcta-y-sin puteadas; se llama, sobre todo, DELENDÁ EST COMUNISMUS. Tu amable anédocta de hace unos meses sobre V.O. engrana minuciosamente con esta escuela*” (Cortázar, 2000b p. 204). Esta posição é relativizada, como veremos em outras passagens do texto. De todos os modos, a posição que sublinha Cortázar certamente é posta em jogo na leitura do Surrealismo, já que cumpre lembrar que, em 1927, Breton adere ao partido comunista francês. Através da revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, as atividades revolucionárias ficam explícitas. Numa atribulada dinâmica de adesões e expulsões, a aproximação surrealista ao comunismo será convulsionada pela defesa da autonomia artística e a negação à submissão a uma arte de propaganda.

Neste sentido, a relação com Roger Caillois evidencia tais diferenças, uma vez que esta se tornará uma via de possibilidades de tradução e circulação entre autores hispânicos e franceses. O escritor francês, quem havia fundado o Colégio de Sociologia com Georges Bataille, desembarca em 1939 em Buenos Aires convidado por *Sur*. Victoria Ocampo será anfitriã desse hóspede, que em vez de duas semanas, como planejado, reside em Buenos Aires por cinco anos. O escritor dirige, então, a publicação de uma série de obras históricas e cria a famosa coleção *La Croix du Sud*, de Gallimard, para a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Através desta coleção, traduziu, pela primeira vez ao francês, escritores como Eduardo Mallea, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias e Jorge Luis Borges. Seu papel na divulgação da literatura argentina na França dá a conhecer o poeta Antonio Porchia, quem será considerado por André Breton o poeta de “*el pensamiento más dúctil de expresión española*” (Breton *apud* Porchia, 2006, p. 18).

Sem se afiliar ao grupo surrealista, Caillois publica nas revistas surrealistas *Le Surrealisme au Service de la Révolution* e *Minotaure*. Anos mais tarde, a fundação do Colégio de Sociologia pretenderia superar a ineficácia prática da empresa surrealista, considerada essencialmente estética. A defesa da exploração rigorosa da imaginação empírica e o questionamento dos “métodos” surrealistas, manifestos em 1935 no texto “O Equívoco Surrealista” o afasta do movimento por vontade própria e de Breton, com quem, não obstante, mantém contato inclusive durante sua estadia em Buenos Aires (Moutot, 2006). Contudo, Caillois veta a publicação de *Rayuela* por Gallimard (Cortázar, 2000b) e parece cercar publicações vinculadas ao movimento.

Em comentário sobre a organização de uma antologia de contos que se chamaria *Panorama de la literatura insólita*, Cortázar comenta, em carta a Francisco Porrúa, a falta de necessidade de se fazer uma outra antologia de literatura fantástica, já que a antologia de Caillois sairia na época pela editora Sudamericana. A sua antologia, entretanto, teria um caráter particular: o escritor apostava em um setor surrealista do fantástico que seria rejeitado por Caillois por uma questão de “*parti pris*” (Cortázar, 2000b). Para tal livro, Cortázar (2000b) sugere a inserção de “textos *locos*”, passagens da filosofia taoísta nas quais há um certo humor, receitas de cozinha, contos bre-

ves de Leonora Carrington, artista surrealista, e passagens de Alfred Jarry.

É assim que o escritor põe em evidência a resistência ao Surrealismo no seio de uma revista que será considerada palco de relações privilegiadas com escritores estrangeiros e que ocupa um lugar hegemônico no contexto argentino. Ainda que a relação de *Sur* com o movimento mereça um estudo à parte e fuja do objetivo deste texto, é importante assinalar os contrastes que o escritor estabelece, quais são as coordenadas visíveis que se traçam e as posições que se marcam e se atribuem dentro do campo cultural argentino. A pretexto de sinalizar o que os “espíritos geométricos” de Borges e Caillois deixariam de lado (Cortázar, 2000b), o escritor elenca um repertório que, em sua composição heterogênea, se parece ao dos livros almanaques que publicaria anos depois. O ineludível e confesso viés surrealista composto por textos de loucos, de filosofia oriental e receitas de cozinha se dá tanto pelo disparatado da reunião como pelos “materiais” que se evocam.

Se Cortázar desenha para si um lugar “fora”, marcando a diferença entre suas escolhas e as do grupo hegemônico, também o faz em relação ao grupo surrealista. Se bem só deixa a Argentina definitivamente em 1951 e começa a publicar no mesmo período de aparição da revista surrealista que segue a *Qué*, a revista *Ciclo*; o escritor não participa das publicações de Aldo Pellegrini, pese às coincidências das leituras surrealistas e o interesse que seu grupo parece ter por seu trabalho, como nos conta o depoimento de Francisco Porrúa.

Quando llegué a Sudamericana ya estaba publicado *Bestiario*, pero la edición estaba prácticamente en los almacenes, sin vender. Como ocurre muy a menudo en estos casos, había una especie de rumor en Buenos Aires de que había un libro muy bueno en Sudamericana. Aldo Pellegrini y la gente que leía la publicación surrealista *A Partir de Cero* habían descubierto a Julio Cortázar, pero no el lector común. Cuando Cortázar envió a Sudamericana *Las Armas Secretas*, los antecedentes eran como para esperar poco. La razón comercial de que el libro no se había vendido podía haber implicado la pérdida del autor, pero en estos casos las razones comerciales suelen ser anticomerciales. *Las Armas*

Secretas me pareció excelente y lo publicamos (Porrúa, 2011, s/p).

Em carta a Eduardo Jonquière, lemos que Cortázar teve contato com o primeiro número da revista *Letra y Línea* já estando em Paris. As críticas contundentes que o escritor faz à revista passam por sua falta de criatividade, sua linguagem empolada e uma vazia retórica de ataque que acode à gasta imagem do escritor incompreendido e não publicado (Cortázar, 2010a). Há uma particular tensão entre a revista e *Sur* que aqui se explicita: a acusação da primeira de que o meio literário, cujo lugar protagônico ocupa *Sur*, não publica autores jovens: “*Parecen creer [Letra y Línea] que en cada Paulista de Buenos Aires hay un Rimbaud pálido de incomprensión, sin nada de consenso a fuerza de tener genio*” (Cortázar, 2010a, p. 77).

Tú y yo conocemos bien a *Sur* (sigo con el ejemplo) y no nos hacemos ilusiones. Pero de ahí a irse al otro lado y creer que el talento y las revelaciones están entre los rechazados en las revistas, equivale a sustituir la inteligencia por el resentimiento. [...] Ninguna revista sobrevive por su crítica. Los números que yo guardo de *Sur* o de la NRF son los que contienen poemas o cuentos que me gustan (Cortázar, 2010a, p. 206).

O incômodo de Cortázar pela retórica agressiva que apresenta as investidas ao “novo” do grupo de Pellegrini se acentua pelo uso da estratégia da defesa juvenil, fórmula que pretende garantir o selo da renovação e da ruptura. Aparece uma vez mais, tal como nas primeiras publicações queístas, certo orgulho do isolamento como índice da radicalidade das buscas empreendidas:

Aquí también las preferencias han de orientarse hacia lo nuevo, hacia todos aquellos que, muchas veces en la soledad y rodeados por la incomprensión, procuran ampliar las perspectivas del universo artístico. Por lo común, no son los más populares, ni los que se comentan en las calles, los que conviene conocer, ni aquellos a los que protege el bullicio unánime de una crítica vernal o inepta. Los auténticos exploradores de lo desconocido no suelen llevar una multitud de boquiabiertos detrás de sí. Pero estos aislados creadores de hoy son frecuentemente los que construyen el futuro cultural y

significa vencer al tiempo señalarlos hoy mismo (Letra y Línea, 2014, p. 19).

Os “exploradores do desconhecido” advogam para si o quinhão do futuro. Proprietário do porvir, o grupo trava uma disputa entre os partidários do antigo, o grupo da revista *Sur*,⁵⁴ e dos novos surgimentos literários, os escritores que se reúnem ao redor das publicações surrealistas.⁵⁵ Ao reconhecer o esgotamento do gesto, Cortázar nos mostra seu modo de ler as revisitações vanguardistas, sua objeção às tentativas de embandeirar o exangue valor do novo, a caricatura do artista incompreendido – herança romântica que se retoma – e a queda no vazio que representa lançar-se contra um contexto que não seria o suficientemente conservador para incitar radicalidades. A falta de uma sólida tradição institucional contra a qual lançar-se tornava, então, inútil e cômico o gesto de revolta? Há aqui, entretanto, uma mudança de perspectiva que contradiz as críticas que se liam nos comentários sobre a publicação de *Rayuela* ou na seleção da antologia comentada e parecem esquivar uma oposição clara ao grupo de *Sur*.

A questão, de todas as formas, não toca apenas no caso da revista que alardeia a ruptura vanguardista, mas em todas as poéticas que retornam a este repertório, tal como a do próprio Cortázar. Atento às aporias inerentes às propostas de vanguarda e suas recuperações, o crítico alemão Enzensberger chama a atenção para suas contradições fundamentais, uma vez que “[...] *el avant de la avant-guardia solo se puede establecer a posteriori*” (Enzensberger, 1963, p. 5). Este olhar retroativo que recupera do passado seu projeto utópico futuro constitui o nó de uma ambiguidade que, ao mesmo tempo, abriga a potência que o Surrealismo reativa ao longo do tempo.

54 “Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, están habitualmente cerradas las revistas comunes. Demasiado cómodas, demasiado burguesas para correr riesgos, publican a los jóvenes conformistas, que no provocan resistencia y que desaparecen sin dejar rastros. Con tal actitud traban el desarrollo de verdaderos talentos y en ocasiones los anulan” (Letra y Línea, 2014, p. 20).

55 A divisão ressurgue em leituras posteriores. Marcelo Pichón Rivière identifica: “*En la Argentina, en cambio, se puede hablar de una experiencia trunca en este sentido. Quienes convergieron con o desde el surrealismo se opusieron a otra cultura: la del grupo Sur, especialmente, que en un sentido fue oficial, por reunir a escritores ajenos al proyecto surrealista, pero igualmente no-oficial, porque durante el período 1945-1955, por ejemplo, fueron tan antiperonistas como los del grupo Sur, sin que ello implicara ningún tipo de militancia*” (Pichon Rivière, 1974, p. 4).

Entre a assertiva da falácia de um contexto conservador e a instauração de seus próprios critérios para qualificá-la “geométrica”, Cortázar nos mostra os embates que as constantes visitas ao “vivíssimo” cadáver resgatam. Ao identificar o gesto solitário da crítica inócua, sem uma criação artística que a avalize, Cortázar não reconhece o “campo experimental” que defende Pellegrini e lhe nega, assim, criatividade e, conseqüentemente, seu lugar “*avant*”. O que parece afirmar-se aqui é o pouco poder de fogo deste desencarnado “espírito” ou “cosmovisão” que andava assombrando as revistas da década de 1950 e que também aparece na ensaística cortazariana, mas se traduz ao longo de seu trabalho em uma produção crítico-criativa de fôlego.

Cortázar ainda parece concordar com os comentários sobre o poeta Bernárdez, caracterizado como “*biógrafo de lo obvio*” (Letra y Línea, 2014, p. 7), e os direcionados a Sábato, que, por sua simplicidade de prosa, representaria uma reação feliz ao esteticismo que Borges difunde (Letra y Línea, 2014, p. 15). Borges, por sua vez, também dará início a uma polêmica que torna mais nítida as diferenças em jogo. Os confrontos diretos entre o escritor e o grupo de Pellegrini aparecem em “De aporte positivo”, publicado na *Buenos Aires Literaria* (1954) em colaboração com Adolfo Bioy Casares sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq. Aqui, *Letra y Línea* aparece como uma dessas “*revistas dañinas e insustanciales*”; “*de jovencitos irrespetuosos que para hacerle bombo a Fulano le pegan a Mengano y se despachan con una insuficiencia chocante*” (Bustos Domecq *apud* Borges, 1966, p. 63).

Seamos francos, el desprevenido lector no puede menos que preguntarse: estos escritores, profesores y juventud estudiosa ¿es que constituyen un núcleo? A la espera que un cerebro más preparado nos dé la clave [sic] de tan espinoso intríngulis, no trepidamos en adelantar que constituyen todo un ateneo, en que se pugna por los fueros de la cultura ¡y son nuestros votos que por mucho tiempo sigan luciendo en el tope de la página, el letrero que los encabeza: *Letra y Línea!* Empresa ésta de honda raigambre en nuestro medio, tuvo ya sus notables antecedentes en diversas publicaciones y boletines de academias, casas de estudio y otras corporaciones. Lo que le da, no obstante, su cuño propio, es el tono ponderado que, unido a las relevantes dotes

de solvencia y de ilustración, recoge los sufragios del suscriptor (Bustos Domecq *apud* Borges, 1966, p. 61).

O conto-ensaio toma o título de um texto de Osvaldo Svanascini, “*Paradojas para la Poesía*”, no qual se sintetizam alguns núcleos surrealistas aliados da criação poética – “*La destrucción, defensa de las actitudes insólitas’/ conjugación de fracaso,/ son elementos de aporte positivo*” (Svanascini, 1949, p. 5) – e, ainda, criticam o entorno – “*¿Es lógico, además, que hablen de movimientos caducos – refiriéndose al Creacionismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc. – quienes continúan en un sospechoso parnaso o ni siquiera hundieran sus magros pelos en otros ámbitos que la de su propia y discutible inepticia?*” (Svanascini, 1949, p. 5). Este não será o único comentário que se dirige ao suposto *establishment* literário argentino. A réplica de Aldo Pellegrini, intitulada “*Borges y Bioy Casares, paladines de la literatura gelatinosa*”, não demoraria em qualificar a geração dos escritores como “*conocidos fabricantes de repostería literaria para uso de las niñas de la sociedad*” (Letra y Línea, 2014, p. 16).

A troca de farpas excede o âmbito de *Letra y Línea* e também aparece, no mesmo período, na revista surrealista *A Partir de Cero*.⁵⁶ No texto “*Comentarios a tres frases célebres*”, Pellegrini volta a atacar o mesmo alvo. Com tom irônico, o autor teatraliza uma análise literária da frase “*Buenos días, señora*”, atribuída a Borges e, a partir daí, passa em revista todos os predicativos de sua prosa que, em sua delicada transparência, descobriria uma “*tenue opacidad*” e uma síntese expressiva de “*cierta severidad aristocrática*” e “*sutilísima ironía*” (*A Partir de Cero*, 1954, p. 3). Concomitante à *Letra y Línea*, *A Partir de Cero* foi dirigida por Enrique Molina e apresentou sucessivos disparos contra Borges. Com o subtítulo de “*Revista de poesía y antipoesía*”, a publicação se propunha, como já o título indicava, instaurar uma prática poética que buscava fazer *tabula rasa* da linguagem literária e que fosse soberana às suas políticas e ao “*Medio intelectual con el cual rechazamos toda complicidad*” (*A Partir de Cero*, 1954, p. 2). É deste

56 A revista incorpora os nomes de Juan Antonio Vasco, Juan José Ceselli e Mario Trejo. Sobre este grupo, Cortázar comenta, também em carta a Jonquières: “*Aquí en París y luego Amsterdam anduve con Miguel Brascó, que es un tipo divertido e inteligente, del grupo de Vanasco, Trejo, etc., grupo que nunca me mereció mayor confianza por lo demás*” (Cortázar, 2010a, p. 338).

modo que a revista conjuga as investidas à Borges e à sua “perniciosa influência” na poesia argentina ao tom programático da maioria de seus textos. Borges será, assim, a figura contrastante predileta dos que se vinculam ao Surrealismo, seu oposto facilmente reconhecível e suficientemente consagrado para ocupar o lugar central que os grupos de vanguarda ansiavam instituir a favor de sua marginalidade. Para Raúl Antelo (2011), as diferenças que aqui se revelam se fazem mais notórias no diferente tratamento estético da imagem em Borges e no Surrealismo. Segundo o crítico, se trata menos de uma visão do que uma dicção. O caráter exasperado da imagem surrealista confere sua natureza densa enquanto a imagem borgeana contrapõe o terror inusitado dessa imagem ao uso recorrente do thesaurus, via que institucionaliza sua retórica.

Neste contexto, Cortázar parece manter uma posição de distância que se afasta das disposições bélicas mostradas, mas que, no entanto, não deixa de assinalar sua diferença. *Sur*, para o escritor, ao mesmo tempo em que ocupará o lugar de uma revista de “*gentes bien pensantes, guardianes-de-la-literatura-correcta-y-sin puteadas*” (Cortázar, 2000b, p. 204), com o qual estabelece relações pontuais,⁵⁷ será o lugar de acolhimento, da “*mère Victoire*”;⁵⁸ sobre quem comenta afetuosamente:

No conozco de ella sino sus libros, su voz y *Sur*. Si la llamo Victoria es porque así se la nombra entre nosotros (otra palabra requeriría precisión; pero basta meditar un segundo) desde hace tantos años, desde que *Sur* nos ayudó a los estudiantes que en la década del 30 al 40 tentábamos un camino titubeando entre tantos errores, tantas abyectas facilidades y mentiras; un instinto lleno de poesía nos llevó a muchos, tímidos y distantes, a hablar siempre de ella como Victoria, seguros de que no le hubiera molestado (Cortázar, 1950, p. 295).

57 Cortázar ainda publica duas resenhas em *Sur* em 1949: uma sobre uma biografia de Baudelaire e outra sobre “*Libertad bajo palabra*”, de Octavio Paz.

58 Em carta a Eduardo Jonquières: “*Primo, parece que ambos hemos sido algo injustos con la mère Victoire. Si bien no parece haberse empleado a fondo, es evidente que me tiene estima, como lo prueba el hecho de que me llamara hace 5 días para: invitarme a un cocktail en Gallimard donde debería verlo a Caillois; b) adelantarme que le iba a escribir a López Llausás (Sudamericana) para que me den la traducción de una revista que dirige o va a dirigir Caillois y que es subsidiaria al parecer de la Unesco*” (Cortázar, 2010a, p. 25).

Além de seu posicionamento esquivo em relação aos grupos surrealistas, a escolha de publicação em *Sur* parece, como vemos, obedecer às circunstâncias de circulação dos textos na época. Se por um lado Cortázar partilha de uma mesma biblioteca com os grupos que se reúnem ao redor das publicações surrealistas, assim como reconhece a tônica esteticista que a figura de Borges encarna, por outro se mostra reativo a qualquer tipo de filiação e se nega a assumir um lugar preciso em relação a estas disputas. No entanto, o escritor descuida a inevitável identidade com este *outro* surrealista no que diz respeito às estratégias de saída do institucional próprias da vanguarda e suas recuperações. Não fortuitamente, Cortázar será alvo daquele mesmo tom de deboche que empregara em sua análise das revistas surrealistas. Segundo Graciela Speranza (2010), nas leituras do escritor de fins dos anos 1940 e na sua obra narrativa dos 1960, o Surrealismo aparece reelaborado e é justamente aí o ponto central no qual radica o nascimento de um antagonismo, o canônico enfrentamento com a imensa figura de Borges que olhou com desdém o movimento francês, tão longe de seu nominalismo filosófico e do rigor de sua prosa. Tal antagonismo continuou sendo produtivo ao longo dos anos, consagrando-se ainda mais com a supremacia de Borges e o descrédito da obra de Cortázar pela crítica dos anos oitenta quando a crença no acaso objetivo e no irracionalismo presentes na obra cortazariana serão vistos como meros episódios de iniciação literária (Speranza, 2012).



Desembarque brasileiro em *Arturo*: Surrealismo e as artes abstratas

No verão de 1944, o surgimento da revista *Arturo: Revista de Artes Abstractas* põe em primeiro plano conflitos e polêmicas que atravessavam toda a recepção e discussão das produções artísticas de vanguarda. Sob a direção de Edgar Bayley, propulsor do invencionismo e dos dois números da revista *Ciclo*, *Arturo* terá um só número e proporá tensas convivências que justificam sua única tiragem e o surgimento posterior de grupos de diferentes orientações. A iniciativa, realizada pelo grupo de Tomás Maldonado, Arden Quin, Kosice, Prati e Rothfuss, congregava artistas plásticos e poetas que desejavam trazer para a arte e a literatura do Rio da Prata os debates de todo um percurso vanguardista de início do século XX, desde sua rejeição aos realismos às explorações do Surrealismo e da abstração. Como um estudo atento da revista extrapolaria os objetivos propostos, nosso interesse se justifica tanto pelo vínculo aqui estabelecido com o contexto brasileiro quanto pela formação de um espaço privilegiado de debate estético que integra o Surrealismo fora dos critérios de filiação, incorporando-o em confronto e em diálogo com outras tendências de vanguarda.

Inesperadamente, ao lado de ensaios teóricos e obras de artistas já reconhecidos, como Vicente Huidobro, Joaquín Torres-García, Piet Mondrian e Wassily Kandinsky assoma a participação brasileira de Murilo Mendes e de María Helena Vieira da Silva. As colaborações brasileiras de vanguarda haviam sido inauguradas nos anos 1920 pelos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral na revista *Martín Fierro*. Vinte e três anos após a Semana de Arte Moderna e contemporaneamente a *Arturo*, *Sur* consagra à literatura brasileira um número especial cujo ensaio de apresentação sublinha a figura de Mário de Andrade. Consequência da passagem de María Rosa Oliver entre 1942 e 1946 ao Rio e a São Paulo, *Sur* mostrará um

panorama da produção literária de então. Em “*Imágenes de Brasil*” a viajante argentina reconhece na figura de Mário de Andrade o único “promotor” modernista que se respeita e segue, mas comenta, ainda que rapidamente, a presença do “visionário romântico” (Oliver *apud* Antelo, 1982, p. 63).

Em contraste com os casos anteriores, o contato que se abre em *Arturo* mostra uma outra via de acesso à literatura brasileira. A participação de Murilo aqui não só revela afinidades como também uma leitura atenta por parte deste grupo de intelectuais argentinos – leitura que reconhece acertadamente as tensões próprias da experimentação de vanguarda que atravessam sua poética. Cabe destacar que a presença de Murilo na Argentina era muito limitada (Gizzo, 2010), embora já fosse um poeta reconhecido no Brasil. Sua inclusão na revista, então, tem o propósito de divulgá-lo e reconhecê-lo como precursor (Gizzo, 2010). Mais particular ainda é o fato de que sua presença indica o diálogo produtivo e ambivalente entre Surrealismo e as vanguardas construtivas, ponto pouco tratado nas leituras críticas brasileiras de então.

A escolha pelo contato com o Brasil parece favorecer-se, ainda, pela conformação política destes anos. Sabemos que a viagem de Carmelo Arden Quin em 1942 ao Rio de Janeiro conecta a vanguarda argentina à Murilo Mendes e à Maria Helena Viera da Silva⁵⁹ e que, ante o contexto da Segunda Guerra Mundial, o bairro de Santa Teresa se torna um verdadeiro refúgio para muitos intelectuais, passando a ser frequentado por críticos de arte, poeta e músicos (García, 2010). Em carta ao casal Maria Helena da Silva e Arpad Szenes, Arden Quin explicita o caráter antiacadêmico e heterogêneo da revista: “*La orien-*

59 É importante lembrar que, nos anos 1920, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, por meio de Paulo Prado, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, percorrerá as cidades históricas de Minas Gerais. Na mesma época ocorre a já citada viagem de Benjamin Péret ao Brasil, que o inscreve no circuito da “Revista de Antropofagia”. No que tange às relações com a Argentina, podemos citar a estadia de Emilio Pettoruti no Rio durante dois meses, em 1928, e o seu retorno no ano seguinte para permanecer durante um ano e vincular-se com os principais artistas e poetas do modernismo de 22. Vinte anos depois, também Carmelo Arden Quin e Edgar Bayley viajam para o Rio de Janeiro. Jorge Schwartz estudou as correspondências e os diálogos entre Oliverio Gironde e Oswald de Andrade nos anos 1940, em ocasião de sua visita ao Brasil. Ver: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20**: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

tación de Arturo X2 (éste es su nombre) será de absoluta prescindencia académica, romántica o expresionista, y acepta el Surrealismo, el constructivismo de Torres-García y otras modernas escuelas de vanguardia” (Arden Quin apud García, 2010, p. 44).

As entradas de dicionário “inventar” e “invenção”, presentes na capa interna da revista, indicam a proposta central: “*Inventar: Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida. /Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista / Invención: Acción y efecto de inventar. Cosa inventada. HALLAZGO*” (Arturo, 2014, p. 28). O embate entre “*ingenio*” e “*meditación*” e “*acaso*” e “*hallazgo*” aparecerão imediatamente depois pela fórmula: “*INVENCIÓN CONTRA AUTOMATISMO*” (Arden Quin apud Garcia, 2010). O lema instala, então, os termos da batalha, os polos entre os quais se movimentarão as diferentes orientações estéticas presentes. A abstração é, deste modo, entendida como um tipo de imagem definida em suas qualidades plásticas, fora de correlatos com o mundo exterior. O foco na capacidade inventiva do artista e sua autonomia implicará a crítica ao caráter inacabado e sem rigor dos trabalhos automáticos. Entretanto, Arden Quin defende a ideia de um automatismo enquanto estratégia de liberação expressiva e abertura a dimensões criativas inacessíveis à razão, seguido obrigatoriamente de um segundo momento de organização deste material. A invenção seria precisamente científica e superaria, assim, a expressão automática:

Se ve pues que no puede ser ya la expresión, la que domine el espíritu de la composición artística actual; ni mucho menos una representación, o mágica, o signo. El lugar ha sido ocupado por la INVENCIÓN, por la creación pura.

En el momento actual, expresionismo, automatismo onírico, etc., importan nada más que reacciones y retrocesos. Y deben ser desterrados, abolidos.

[...]

El automatismo no dio nunca una criatura viva. Ha dado fetos. En buena hora el automatismo para despertar la imaginación. Pero inmediatamente recobrase e incidir sobre él con una alta conciencia artística, y cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados. Automáticamente devendrá ello creación (Arturo, 2014, p. 5).

A ideia de que a criação exige obrigatoriamente o uso de uma racionalidade fria, “alta consciência artística” que manipula o material da imaginação, aparece aqui como termo de conciliação da contribuição surrealista. Esta direção superatória acolhe, mas, sobretudo, domestica e estabelece uma primazia do resultado. Se os caminhos abertos pela abstração poderiam indicar, como quis prever Ramón Gómez de la Serna, o “*epitafio del Surrealismo*”⁶⁰ (Gómez *apud* Llinás, 1976, p. 43), o que se nota nos diversos diálogos que se estabelecem é que o Surrealismo se apresenta não só como uma ideologia que existe *au delà* de uma trilha estética, como se afirmou tantas vezes, mas também como uma via de pesquisa formal da linguagem. Ao comentar o percurso do Surrealismo na Argentina, Julio Llinás aponta nesta direção: “*Lo cierto es que, con el transcurrir del tiempo, el Surrealismo fue siendo cada vez más aquello que su fundador negara ardorosamente: una estética*” (Llinás, 1976, p. 21). Mas de qual estética se trataria? Quais usos estéticos se ativam dentro do repertório surrealista e quais se rejeitam?

A contribuição de Murilo parece oferecer algumas respostas. A experimentação da imagem surrealista, constante em sua poética, aparece em *Arturo* no conjunto de poemas traduzidos ao espanhol: “*Novísimo Orfeo*”, “*Homenaje a Mozart*”, “*La libertad*”, “*Momentos puros*”, “*La operación plástica*” e “*La vida cotidiana*”. A seleção revela a composição fragmentária, a modo de álbum, e uma reiterada exploração da “fonte aérea” das imagens poéticas, como as de “rastro de nuvem”, de Mozart, em “monumento aéreo” (Mendes, 1994, p. 5), ou das aves que largam do peito do poeta, levando sua mensagem aos homens em “Novíssimo Orfeu”. Os pequenos voos, movimentos de partida que apresentam os poemas, dão o tom de sua linguagem inquieta, de imagens imprevisíveis. A difícil aliança entre tal imprevisibilidade e a organização, desafio e motor de criação de Murilo, emoldura aqui as tensões compositivas surrealistas. Para Maria Amalia García, Murilo se vincula ao próprio papel do Surrealismo na revista pela

60 A tensão entre abstração e Surrealismo começa na década de 1930 em Paris. Além das experiências de distintos artistas abstrato-construtivistas como Kandinsky, Piet Mondrian, Hans Arp, o vínculo de Joaquín Torres García com Mondrian, Michel Seuphor e Theo Van Doesburg dará a conhecer o grupo antissurrealista “*Cercle et Carré*”.

capacidad de esta tendencia [o Surrealismo] de dar cuenta de la nueva imagen. El invencionismo tiene fuertes filiaciones surrealistas, tanto en sus bases teóricas como en los contactos interpersonales. Recuérdese la proximidad de Huidobro y, sobre todo, de Murilo Mendes con esta poética. En cuanto a la abstracción, el invencionismo estuvo asociado con ella y fue entendido como imagen pura, autónoma, constructiva y científica; nótese que el subtítulo mismo de la publicación da cuenta de esta filiación (García, 2010, p. 36).

Se as primeiras reinvidicações automáticas do Surrealismo contribuem para a cristalização de uma identidade ligada estritamente ao automatismo verbal, fazendo com que, posto ao lado das práticas controladas de criação, se estabeleça o binômio Surrealismo/abstração em equivalência a automatismo/constructivismo, é necessário lembrar que as diferenças entre as linguagens surrealistas dentro do próprio movimento já problematizavam a ideia de um processo criativo livre de qualquer controle, tal como se pode observar no discurso em torno das noções de rigor, presentes em *Tratado de estilo*, escrito já em 1928 por Louis Aragon, como estudado. Ao relembrarmos as diferentes maneiras de trabalhar o imaginário no Surrealismo que nos apontou Jacqueline Chénieux-Gendron (1992), cumpre sublinhar o uso da palavra “invenção” para caracterizar o tratamento linguístico daqueles surrealistas que se preocupavam com a transgressão criativa do aspecto comunicativo da linguagem. Estas questões não são postas em cena a partir da leitura deste núcleo inventivo, presentes desde sempre nas produções surrealistas, como apontado por Chénieux-Gendron (1992), mas pelas relações que se estabelecem entre as produções surrealistas e as novas aproximações às tendências construtivas.

A constelação de *Arturo*, “*episodio formativo*” (Giunta, 2010, p. 12), nos permite ver um leque de referências das diferentes orientações de vanguarda antes que cada um siga seu rumo particular.⁶¹

61 Depois de *Arturo*, as diferenças presentes na publicação se aprofundam e nascem, a partir disto, em 1945, o grupo criado por Maldonado – a “*Asociación Arte Concreto-Invención*”; em agosto de 1946, o movimento *Madí*, fundado por Arden Quin e Kosice; e, finalmente, o Perceptismo, fundado por Raúl Lozza. O programa que os uniu e que sobrevive às diferenças defende uma estética científica alheia a toda intenção metafísica ou sentimental e radicalmente crítica aos fundamentos da arte figurativa.

Murilo, então, parece apresentar uma convergência produtiva para o debate que a revista encena, já que sintoniza com a perspectiva lúcida da planificação – entendida também como facetamento, abertura de planos diversos –, sem perder de vista o fortuito das justaposições próprias da imagem surrealista. A escolha pelo brasileiro ainda parece relacionar-se com uma estratégia de leitura e criação vanguardista independente das coordenadas europeias – ao menos é assim que Maldonado relata o interesse do grupo pela Antropofagia:

Para la antropofagia la cultura occidental es devorada y también destruida. Receptivos e informados sobre la cultura de vanguardia, no planteábamos una forma de subordinación. La idea era tomar lo útil para devorarlo y transformarlo en otra cosa. Durante el primer momento de la abstracción, hasta 1948, esa era la primera idea fuerte (Maldonado *apud* Giunta, 2010, p. 13).

Por sua vez, Murilo segue de perto o trabalho de Lucio Fontana,⁶² quem, em 1946, lança seu “*Manifiesto Blanco*” na casa de Raúl Lozza, membro do grupo “*Arte-Concreto Invención*”. Aqui, o exercício de depuração da arte, em afã de liberar-se da representação, entroniza o corte e a perfuração como atos de criação por excelência. Operação cara à escrita muriliana, o corte em Fontana aparece na prosa do poeta retomando a ideia do portátil:

Espaços móveis, criações geométricas não euclidianas, nasceram dessas formas inéditas, atingindo por vezes um grau de absoluta pureza [...] O ato do artista que consiste em cortar a tela ou a cerâmica corresponde ao conceito seguinte, tão fértil em consequências: o universo se abre e cada vez mais as suas portas. Eis o infinito tornado íntimo, cotidiano, ao alcance da mão, do olho e do canivete (Mendes, 1994, p. 1317).

As perfurações da superfície de Fontana, seu trabalho de espacialização, nos revelam o sentido de descamamento da realidade, do universo “que se abre cada vez mais” (*idem*). Num momento em que os discursos científicos assaltam o campo estético, a exploração do

62 Lucio Fontana nasce na Argentina, mas se forma na Itália. De volta a Buenos Aires na década de 1930, inaugura uma exposição na Galería Modoy intitulada “*Primera exposición de dibujos y grabados abstractos*”.

tempo e do espaço se mostra numa via de incursão à matéria como “algo que se pode romper” (*idem*). No mesmo ano de publicação do “*Manifiesto blanco*”, a “*Asociación Arte Concreto-Invención*” produz sua primeira exposição no Salón Peuser. O manifesto deste grupo⁶³ retorna às questões expostas em *Arturo*, afirmando que o homem progride em sua interação com o mundo e, por tanto, se torna insensível às imagens ilusórias. A estética científica, assim, substituiria a idealista.

Na perspectiva de articulações entre o Surrealismo e as novas orientações vanguardistas, é interessante pensar a inclusão de um texto de André Breton na revista surrealista que será a cara pública do movimento da década de 1950, a revista *Ciclo: Arte, Literatura y Pensamiento Modernos*, dirigida por Aldo Pellegrini e codirigida por Elias Piterbarg e pelo escritor e psicanalista Enrique Pichón-Rivière. O contato com as novas postulações das tendências abstratas reconduz a um novo modo de ler e voltar àquele que ocupa o posto de porta-voz do Surrealismo. O primeiro número publica o texto “Jacques Herold”, no qual lemos um Breton distante das profissões de fé do movimento e atento a uma leitura “geométrica” do trabalho do artista em questão. Em sua prática do divisionismo, Jacques Herold se serve de uma técnica pós-impressionista de caráter discriminativo, na qual o corte de sua “*ciencia de ángulos*”, “*válida como expresión del mundo mental*” (*Ciclo*, 1948, p. 51), estaria nas “*antípodas de la rigidez*” (*Ciclo*, 1948, p. 51).

A escolha de publicação mostra os interesses que orientavam a revista, a qual também publicava reproduções de Tomás Maldonado, Juan del Prete, Enio Iommi, Lidy Prati, Jorge Souza e Alfredo Hlito. Ainda lemos a transcrição de uma conferência sobre arte concreta ministrada por Ernesto Rogers, além de uma nota de Edgard Bayley sobre o tema. O núcleo do grupo surrealista que conformava a revista *Qué* não só se alia às novas discussões de arte como lança um olhar muito menos comprometido com uma perspectiva de militância. O texto “Surrealismo e Surrealistas em 1948”, escrito por Elías Piterbarg, se baseia em entrevistas a Breton, Tristan Tzara e ao surrealista

63 Formado por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Lidy Prati e outros.

iugoslavo Marko Ristich e constata que o Surrealismo europeu já havia perdido combatividade e se reduzira ao literário, perdendo o núcleo de aliança entre arte e vida que um dia o animou. No segundo número da revista, o texto de Max Bill, “*La expresión artística de la construcción*”, e o de Piet Mondrian, “*Documentos de arte contemporáneo: el neoplasticismo*”, marcarão definitivamente a preocupação em estar a par das tendências construtivas da arte de então. No segundo, leem-se as pautas do neoplasticismo, com o pintor defendendo uma arte de relações e não de formas, arte que anula o particular em prol de uma ideia de equilíbrio e unidade.

Os entrecruzamentos põem em relevo difíceis convergências que, no entanto, aparecem nos textos literários como pontos de tensão do trabalho criativo. O rigor e a disciplina se impõem de uma maneira mais incisiva, modulando o aleatório das justaposições e combinatórias. Se até aqui Cortázar parece não se vincular a esta discussão, nos basta lembrar da oposição exemplar entre Vieira da Silva e Mondrian que os personagens de *Rayuela* evocam:

- Si vos sos más un Mondrian y yo un Vieira da Silva.
- Ah, querés decir un espíritu lleno de rigor.
- Yo digo un Mondrian.
- Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva?
- Oh, sí. —dijo la Maga—. Pero vos hasta ahora no has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo, querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta.
- Dejemos a los poetas. Y no lo hagás quedar mal a Mondrian con la comparación.
- Mondrian es una maravilla, pero sin aire. Yo me ahogo un poco ahí dentro. Y cuando vos empezás a decir que habría que encontrar la unidad, yo entonces veo cosas muy hermosas, pero muertas, flores disecadas y cosas así (Cortázar, 1996, p. 19).

Vinculados à forma do caos e à forma em equilíbrio e depuração, respectivamente, os pintores tornam presentes as solicitações que circulavam nas contendas da arte de então. Mas se lemos Cortázar por Murilo, cotejando o que Murilo escreve sobre Vieira, podemos vislumbrar a aliança que se propõe, a “disciplina com direito a vertigem” (Mendes, 1994, p. 1358) que parece cristalizar a matéria instável

do imaginário no trabalho da pintora portuguesa: “Organizo, então, sonhos sólidos em circulação nas telas com a certeza que a existência do enigma serve ao aumento do campo da realidade” (Mendes, 1994, p. 1596, tradução do autor). Os impossíveis “sonhos sólidos” acrescem a realidade como se a visibilidade do irreal precisasse inevitavelmente de um lúcido manejo para se realizar.

Do outro lado, do lado Mondrian, se mostra o gesto de redução da arte às suas formas elementares e neutras. Em linhas retas e cores primárias,⁶⁴ se enseja o toque no grau zero, a liberação da arte figurativa em seu desnudamento radical. Seu desdobramento em jogo plástico emancipado de qualquer referência externa à da tela dá um passo a mais no caminho daquela prática de dissociações já presente no bojo do Surrealismo. Murilo fará notar que a eliminação de certos elementos da representação, intrínseca à pintura de Nery, era um “processo de abstração”:

dissociava determinados elementos das representações, frisando seu valor próprio, deixando outros de lado. De resto este método tornou-se uma constante entre os grandes artistas da nossa época. O processo de abstração elimina pormenores na procura de uma síntese gráfica ou plástica, ao mesmo tempo que se estabelece um alargamento do assunto; isto na verdade constitui uma vitória sobre o espírito renascentista e o romântico, que se haviam fixado em temas convencionais e previstos (Mendes, 1996, p. 123).

A diferença entre a prática aqui relatada e as da vanguarda abstrata residiria tanto no aprofundamento desta “limpeza” de conteúdos como na forma de abordá-los, que nas práticas de Nery e da pintura surrealista aparecem como matéria mesma da transgressão. Basta pensar no caráter “esponja” da colagem que porosamente abriga as convenções e os usos comuns da linguagem para alcançar, através do deslocamento, encontros imprevistos. Poderíamos, então, trazer à baila a imagem da faca que Murilo toma do precursor

64 “—Fijate un poco en Mondrian –decía Etienne-. Frente a él se acaban los signos mágicos de un Klee. Klee jugaba con el azar, los beneficios de la cultura. La sensibilidad pura puede quedar satisfecha con Mondrian, mientras que para Klee hace falta un fárrago de otras cosas. Un refinado para refinados. Un chino, realmente. En cambio Mondrian pinta absoluto. Te ponés delante, bien desnudo, y entonces una de dos: ves o no ves. El placer, las cosquillas, las alusiones, los terrores o las delicias están completamente de más” (Cortázar, 1996, p. 537).

surrealista Lichtenberg em seu aforisma de mesmo nome: “Uma faca sem lâmina a que falta o cabo” (Mendes, 1994, p. 1207). Se se talha a lâmina, o que lhe dá à faca sua função, e se supre o que lhe permite o manuseio; a destituição de atributos, no entanto, não faz com que a faca desapareça. O que fica, então, da faca? Quase sombra, esta faca inutilizada permanece porque se nomeia. A subtração espectraliza o objeto, ao gosto surrealista dos objetos ocultos, perdidos ou ausentes. Lembremos da fotografia de Man Ray “*L’Enigme d’Isidore Ducasse*” onde vemos um objeto envolvido em uma manta marrom e amarrado cujas formas e a sugestão do título (a cultuada frase de Lautréamont: “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”) nos permitem adivinhar a presença de uma máquina de costura, oculta sob o pano. O “rastros” conceitual seria, entretanto, consequência inevitável do próprio *medium* da linguagem, incapaz do desvencilhamento total das convenções, já que se constitui como o lugar de partilha e construção do sentido comum.

Nesta direção, a combinatória convocará os diferentes “processos abstratos” postos em ação num *bouvelerement* da pertinência dos códigos. Mas, em outra dimensão, poderíamos pensar a própria matéria textual e sua configuração no objeto livro. Tanto Murilo como Cortázar tornam visível aquilo que guardamos da leitura, as citações que compõem o texto-colagem, encenando no próprio texto a materialidade final do ato de ler. O caráter de acúmulo textual, de superposição de fragmentos vão em sentido contrário aos processos assépticos de produção artística abstratos. Basta pensar no valor dos restos nas colagens de Murilo: “[...] um mundo novo se levantará sobre latas, máquinas de plástico ou não, sobre as ruínas dos textos, as ruínas das ruínas: o novo céu, a nova terra” (Mendes, 1994, p. 1008). A ideia do texto “A Lata de Lixo” se afina com a vertigem do excesso dada pelo desdobramento proliferante da prática de escrita muriliana. Da mesma forma, Cortázar recupera de seus passeios por Paris a contemplação dos muros da cidade, salpicados de cartazes amontados, que o escritor chama de poema anônimo, feito por todos, “*por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes*” (Bauer, 2008).

Cortázar se interessa particularmente pelas pesquisas estéticas nas quais a aleatoriedade aparece como elemento ativo da criação,

como as experiências ligadas à pesquisa formal do aleatório que aparecem em *Último round*. Logo no livro *Territorios* se retoma a ideia e se explicita seu vínculo com a observação dos trabalhos plásticos do argentino Hugo Demarco. Em *Territorio de Hugo Demarco*, escreve:

Este argentino se vale del rigor como aliado del juego para montar estrictas máquinas de belleza. Su búsqueda de posibilidades aleatorias me llevó a acercarme a él a través de una poesía permutante, presente ya en *Último round*; todo lector puede ser un jugador, el resultado será siempre producto del azar en aquellas manos que le den su máxima apertura. En *Fuera de todo tiempo y Antes*, después, se proponen permutaciones de los versos. En los restantes hay que jugar con las estrofas (Cortázar, 1978, p. 128).

Após a nota, Cortázar combina telas do artista com textos num jogo em que a permuta pode ser feita na dimensão do próprio texto e no diálogo entre este e a imagem. O retorno da palavra máquina retoma as experimentações duchampianas que já o ocupavam na época da escrita de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Chama a atenção o uso da noção de rigor, aqui posto a serviço do aleatório, já que o acaso continua ocupando-se dos resultados. Epicentro da busca abstrata, esta noção, assim como a de pureza, definiria mesmo as pesquisas levadas a cabo nos anos 1950 na Argentina. Ao menos assim nos sintetiza Aldo Pellegrini ao escrever a introdução do livro *Artistas abstractos de la argentina*: “[...] pureza de medios, el rigor en la ejecución y la seriedad de su labor” (Pellegrini, 1956, p. 4). Os trânsitos parecem indicar que aquela primeira intenção de destruição das formas convencionais presente no Surrealismo se aprofunda.

No caso de Cortázar, entretanto, o aproveitamento destes contatos se afina com o que escreve seu amigo Eduardo Jonquières, participante da antologia de Pellegrini: *“El problema de la forma, la pintura no puede, sin embargo, ser sólo puro juego formal. La creación -cualquier creación- implica al hombre entero que la realiza”, seu carácter “precario, transitorio, experimental”* (Jonquières *apud* Pellegrini, 1956, p. 234). As possibilidades do aleatório parecem justamente descomprimir a disciplina austera que marca alguns trabalhos ligados às pesquisas de então.

O mesmo Pellegrini que prepara a antologia de artistas abstratos organizará, anos depois, a de poetas surrealistas. Sua *“Antología de la poesía surrealista en lengua francesa”*, publicada em 1961, oferecia uma seleção de traduções dos poetas franceses, assim como uma introdução de cunho classificatório que clivava as produções surrealistas em “poetas do automatismo” de índole “ortodoxa”, como Breton e Péret; poetas de “exaltação lírica”, como Éluard e parte da poética de Desnos, Soupault; “poetas do humor”, como Picabia, Duchamp e Arp; os “poetas do maravilhoso”, como Char, Blanchard e Aragon; e, finalmente, os “poetas negros”, como Artaud. Em 1967, Aldo Pellegrini produz a exposição *“El surrealismo en la Argentina”* no consagrado Instituto Di Tella e escreve o prólogo de seu catálogo.⁶⁵ Como outro exemplo destas “defasagens” temporais, também poderíamos citar o da publicação da poesia completa de Aldo Pellegrini que ocorre somente em 2001, ainda que a antologia recolha os poemas escritos desde o final de década de 1920 até a sua morte.

É assim que, tanto nas publicações que as revistas acolhem como nas “demoras” de publicação destas edições, se mostram as várias temporalidades de produção e crítica do movimento. Muitas são as derivas que o Surrealismo depois do Surrealismo como vanguarda histórica produz, num desenho cujos desvios e contágios a crítica cifra através da palavra “heterodoxia”. Forma de legitimação da recusa a filiações e condição mesma de seus “prolongamentos”, a palavra mais marca o recuo ante um suposto modelo que aponta seus escorregadios reflexos e encontros com as outras águas. Com uma entrada incipiente e quase surda na literatura argentina, as diferentes leituras do movimento vão proliferando e ganhando espessor na medida em que se integram com outras tendências de vanguarda. As densas tramas culturais que compreendem sua recepção na Argentina se devem mesmo a esta identidade permeável, sujeita a múltiplos cruzamentos.

65 Nesta altura, o poeta ainda resgata o elogio ao automatismo: “[...] *uno de los mecanismos mediante los cuales se pone especialmente en juego la imaginación libre. [...] El automatismo es sin duda el gran motor del imaginario; abarca un amplio campo que va desde [...] cascada de imágenes hasta las aproximaciones inéditas*” (Pellegrini, 1967a, p. 13).

A minimalist line drawing in white on a dark purple background. It depicts several hands in various poses: one hand is raised with fingers spread, another is open and palm up, and a third is partially visible at the top. The lines are simple and elegant, capturing the essence of human gestures.

CAPÍTULO 5

POSSÍVEIS ROTEIROS DO SURREALISMO NO BRASIL:
DIÁLOGOS E DEBATES



Se o movimento modernista brasileiro proclamou, nas palavras de Mário de Andrade, “o direito permanente de investigação estética, atualização da inteligência brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (Andrade, 1972, p. 233), os caminhos trilhados pela intelectualidade brasileira seriam muito diferentes entre si. Ante a ruptura da tradição academicista e parnasiana que se operava, numa busca de emancipação intelectual do legado europeu, os anseios de experimentação tocavam como limite a impositiva de constituição identitária própria, cerco contra o qual os artistas se depararam e se viram, então, ou fora do espaço da militância modernista ou conclamados a este. A versão oficial dessa memória está marcada pela consagração das raízes brasileiras e sua simultânea sede de cosmopolitismo, paradoxo de que se alimentou e manteve viva a potência da ideia de antropofagia.⁶⁶

Entretanto, pese ao magnetismo deste dispositivo de reflexão, sua dinâmica parece não poder abarcar poéticas que propunham outras rotas de criação. Dentro deste contexto permeável à incitação experimental, Murilo Mendes escreve, vinculando-se de maneira particular e dissonante em relação ao que se costuma circunscrever dentro do projeto estético que reunia os intelectuais da “Semana de 22”. Justamente por esta operação de desvio, a escrita muriliana ao mesmo tempo em que suscitou debates no momento mesmo de sua produção, também padeceu um silêncio crítico que só terminaria na década de 1990, quando a crítica acadêmica brasileira “redescobre” a obra do poeta.⁶⁷

66 “A escritura do modernismo se alimentou deste paradoxo. Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém, tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma cota desgarrada ou entre-lugar que guarda a memória do desgarramento originário. Buscava assim a reapropriação do melhor da cultura universal, para utilizá-lo como arma contra o pior dela mesma, a partir da situação ambivalente dos confins, onde o Ocidente se olha a si mesmo para desconhecer-se alterado de si. A identidade antropofágica seria então a constante construção de uma diferença, mas também a busca, em si mesma, de um modo sul-americano de ser universal” (Antelo, 2006a, p. 1).

67 Segundo Luciana Stegagno Picchio, “Se a parábola humana de Murilo Mendes fica inscrita nos anos entre trinta e sessenta, aos anos noventa pertence o seu ressurgimento poético no Brasil” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 553).

No Brasil, a recepção do Surrealismo ganha matizes particularmente polêmicos. Murilo Mendes se inscreve dentro desta história como uma figura crucial em torno da qual a questão da existência ou não do Surrealismo no Brasil se inicia e ganha força. No contexto brasileiro, é Floriano Martins quem denuncia o hábito da crítica em identificar Murilo Mendes como exemplo isolado do Surrealismo no Brasil (Martins, 1998).

Se boa parte da crítica tende a afirmar certa “concentração” surrealista nos primeiros textos do poeta como fruto de seu contato inicial com o movimento e as experimentações com a escrita automática e, posteriormente, um possível giro de perspectiva em seu trabalho em direção à arte construtiva como índice de abandono do “Surrealismo dos anos juvenis” (Mammi, 2014, p. 83), a escolha de nosso *corpus* pretende mostrar e discutir como Murilo aprofunda um debate que acontece dentro do próprio Surrealismo em contato com outras experimentações de vanguarda. Nos concentramos, assim, no estudo da escritura muriliana tardia (1966-1974), nos seus livros de crítica de arte e “miscelânea”, momento em que as tensões próprias da vanguarda estão sendo colocadas em questão não só na escrita do próprio texto como na reflexão que se elabora sobre outros artistas. Se o primeiro livro de poemas de Murilo data de 1925, surgindo, assim, em pleno contexto modernista, as primeiras ressonâncias críticas de seu trabalho nos servirão de marco para a aproximação ao diálogo crítico que se estabelece na circulação de ideias que a leitura do Surrealismo impulsiona. A densidade do enlace entre crítica e criação em Murilo nos incita ao constante movimento de partida para outras leituras, dado o diálogo intenso que seus textos estabelecem com outras poéticas e um constante retorno a estas, sempre ressignificado pela pertinência de seu olhar crítico. É, desta forma, que o itinerário do Surrealismo que perseguimos entra e sai do texto “casa de mil salas paralelas” que Murilo poliedricamente configura.

No panorama brasileiro da década de 1920, a urgência do nacional, que implicava a redefinição da identidade brasileira e aquecia os debates estéticos em torno da questão local, encontra-se disseminada no discurso intelectual da época e constitui uma verdadeira lente através da qual se mira as vanguardas estéticas que estouram na Europa. Segundo Boaventura,

No caso específico da revolução surrealista a acolhida brasileira se deu em vários tons. Primeiro uma voz decididamente dissonante e de muito prestígio, a de um dos principais críticos do modernismo: Alceu Amoroso Lima. Tristão de Athayde, como era conhecido na seção “Vida Literária”, que mantinha “O Jornal” do Rio de Janeiro, consagrou dois domingos (14 e 24 de junho de 1925) para condenar veementemente o Surrealismo. A doutrina do Surrealismo, aliás do suprarrealismo como grafava Tristão, foi conhecida logo após a publicação do primeiro Manifesto, lido na edição francesa da *Sagittaire* de 1924, intitulado *Manifeste du Surréalisme*. Nestes dois artigos apontou o perigo das ideias que implicaram na quebra radical de tradições anteriores e na eliminação das forças e dos dogmas (sociais, econômicos, religiosos e morais) inibidores do homem contemporâneo (Boaventura, 1987, n.p.).

Para Tristão de Athayde, o principal perigo representado pelos surrealistas eram as propostas que salientavam a importância do inconsciente que, em suas palavras, eram “os resíduos do espírito”, “um mundo de larvas” e “de sombras furtivas” (Athayde *apud* Boaventura, 1987, s/p). O Surrealismo era uma “infecção literária” (Athayde *apud* Boaventura, 1987, s/p) que deveria ser combatida. O mesmo receio ante o movimento aparece também na crítica de Mário de Andrade em seu texto “*Avant la Lettre*”, de *A Escrava que não é Isaura*, no qual o crítico alertava contra “os perigos formidáveis” da “substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente” (Andrade, 1972, p. 32). Entre as ameaças, o escritor precavê:

O mais importante é o hermetismo absolutamente cego em que caíram certos franceses na maioria de seus versos.
Erro gravíssimo.
E falta de lógica.
O poeta não fotografa o subconsciente.
A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se esforço de vontade. [...] (Andrade, 2009, p. 278).

Mário de Andrade introduz aqui um argumento que aprofundaria mais tarde: ideia de que o “subconsciente” ou as motivações espontâneas se fazem presentes na criação literária apenas no seu

momento de irrupção e que a criação que merece este nome só se realiza através de um esforço de vontade; caso contrário, se “caeria” no hermetismo tão temido. Entretanto, mesmo buscando caminhos próprios e críticos em relação ao movimento, o escritor segue de perto o Surrealismo.

Mário de Andrade lê o movimento francês de 1925 a 1940 através de *La Nouvelle Revue Française*, revista cujo diretor, Jean Paulhan (1884-1968), desentende-se com o líder surrealista em 1926-27 e passa a receber cartas furiosas de Breton, Aragon e Péret. Entretanto, não por desconhecimento, o escritor poucas vezes se detém profundamente em discutir a contribuição estética surrealista. A tônica do discurso andradiano não abandona as consignas modernistas, como mostra a correspondência entre Mário de Andrade e Prudente de Moraes Neto:

O sobrerrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia facilmente si [sic] eu não me tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização e o lugar em que vivo. Porque incontestavelmente a civilização em que a gente vive aqui no Brasil não é a mesma dos franceses não acha mesmo? [...] Considero o sobrerrealismo a consequência lógica de arte de um país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira [...] nos levam pra uma arte de caráter interessado 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) [...] (Andrade *apud* Koifman, 1985, p. 245).

Os experimentos no campo da linguagem surrealista só se legitimam se acontecem no contexto de uma civilização fatigada, na qual o processo de formação nacional de “séculos de tradição organizada” (Andrade *apud* Koifman, 1985, p. 245) não só já se cumpriu, como se satura e entra em crise. Em carta a Sérgio Milliet, por exemplo, Mário comenta a decadência da cultura europeia:

Fazes muito bem em escrever brasileiro. Os benefícios são enormes, Sérgio. Principais: A França, como as outras grandes civilizações, que vieram da Renascença está num fim de civilização, fim de raça, fim de progresso, decadência que se manifesta principalmente por uma perfeição subtilíssima, educadíssima e fraca (Andrade *apud* Duarte, 1985, p. 299).

O percurso do pensamento de Mário de Andrade tem como ponto de partida o desconforto em relação ao desajuste do Surrealismo, visto como sintoma de uma civilização decadente em relação à realidade brasileira, civilização a formar-se, em potencial.

É, dentro deste contexto, que surge a revista *Estética*, dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda. Abrindo espaço ao Surrealismo, a revista apresentava textos que experimentavam a escrita automática. Segundo Robert Ponge, em 1925, após terem lido a *Nouvelle Revue Française* e a revista *Commerce*, que publicou ensaio de Louis Aragon, os editores de *Estética* começaram a “escrever cartas surrealistas, conforme a receita de Breton” (Buarque *apud* Ponge, 1999, p. 55). E ainda afirmou que “independentemente do manifesto, havia um clima meio surrealista” (Buarque *apud* Ponge, 1999, p. 55). O crítico também informa sobre a possível reserva de Buarque de Holanda em mencionar a palavra surrealista ou suprarrealista, termo usado na época, quando, por outro lado, faz uma colagem do prefácio e o lema da capa de *La Révolution Surréaliste* no uso da expressão e reivindicação da “declaração dos direitos do sonho”:

Hoje mais do que nunca toda arte poética há de ser principalmente – por quasi [*sic*] nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraizo [*sic*] nas regiões ainda inesploradas [*sic*]. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só a noite enxergamos claro (Holanda, 1925, p. 273).

Neste texto, intitulado “Perspectivas”, Sérgio Buarque de Holanda se dedica à reflexão sobre as formas inteligíveis da linguagem, ressal-

tando a incomodidade do estado de “virtude ilusória da linguagem dos cemitérios” (Holanda, 1925, p. 273). O texto, pouco comentado pela crítica, denuncia a falsa paz da linguagem comunicativa enquanto conjunto de sentidos pactados e cristalizados na sociedade, uma vez que os conceitos que as palavras encerram vinculam uma forma de pensar já viciada, ameaça de morte à dinâmica própria do pensar poético. Desgastadas pelo uso cotidiano, as formas inteligíveis perdem a possibilidade de portar um significado forte ou que se desvie do corrente e formam, então, o cemitério de que aqui se fala. Em outras palavras, Sérgio está em diálogo direto com as reflexões surrealistas sobre as formas da linguagem e sua relação com o conhecimento lógico, a estabilização de um sentido fixo, base do comunicativo, e a normatização de um conceito: “Atmosfera irrespirável que nos propõe as formas inteligíveis, já mandam ao diabo tudo quanto possa preencher um termo, tudo quanto caiba entre as quatro paredes de um pensamento comunicável ou espresso [sic]” (Holanda, 1925, p. 273).

Se um dos usos da ideia de “palavra do povo” foi o de material para uma produção artística de cunho nacionalista, apostando que tal palavra, ainda que manipulada, seria capaz de exprimir a cultura nacional, Buarque de Holanda, na contramão deste movimento, convida o domínio do obscuro, a defesa da noite e, indo um pouco mais longe, critica o princípio elementar da racionalidade lógica:

A ciência compraz-se em estabelecer um nivelamento, uma uniformidade tal em todas as cousas, que acaba por excluir [sic] de seu Universo qualquer objecto que não se resigne a ser um simples termo prás suas equações, um instrumento dócil ás [sic] suas construções arbitrárias. O acto elementar de definir, que se encontra à base de toda ciência humana, implica o propósito de instalar todo o objeto de conhecimento numa continuidade fixa e inalterável. Não existe ciência do particular que estude cada coisa em relação á [sic] sua própria particularidade. Todos os nossos conhecimentos procedem ao contrario [sic] subordinando o singular ao universal e utilizando-se [sic] para esse efeito de um sistema de seleção em que só se tem por essencial o que há de constante em uma dada série de objetos. O resto, o que há em cada um de individual, é considerado inútil para a formação do conceito (Holanda, 1925, p. 275).

“Perspectivas” toca no cerne da questão da linguagem como via de conhecimento, modo de definição de um objeto dentro de uma continuidade fixa ou da dinamização deste mesmo objeto através da instabilidade de uma linguagem que permanentemente se propõe a deslocar os sentidos comuns, como é o caso da linguagem buscada pelos surrealistas.

Vemos, assim, como o Surrealismo atua como um detonador da discussão teórica sobre a pensatividade poética, a forma da poesia e das imagens como uma via de conhecimento diferente, uma outra forma de pensar. Nesta busca, o primado do inconsciente e do sonho privilegiam a imaginação como impulso criativo em detrimento da lógica e da comunicação. É também no texto “Aventura”, publicado por Prudente de Moraes na revista “Verde”, que aparece, outra vez, a importância do sonho: “E por absurdo que pareça, nem todo mundo desistiu de conciliar o sono. O sono, ao contrário, é que tomou o maior número de iniciativas” (Moraes, 1927, p. 14).

Em resposta à incitação que os textos de Prudente provocam,⁶⁸ Mário de Andrade critica o Surrealismo pelo defeito de “pureza de arte” (Andrade, Mário de *apud* Moraes 1995, p. 4) e por sua facilidade: “Na verdade, eu desconfio um bocado disso. Talvez desconfie porque tenha medo de mim, não sei. Imagino vagamente que si [*sic*] eu me entregasse a isso, seria para mim apenas uma volúpia, e uma facilidade de receita” (Andrade *apud* Moraes, 1995, p. 25). A confissão revela a ameaça da “aventura” surrealista, condenada na correspondência com Bandeira: seu caráter frutivo e fácil. Mário, como Sérgio, mas numa direção contrária, se atém à questão da inteligibilidade: “Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Góngora, Reverdy e porção. O próprio Rimbaud em muitas das suas páginas me desagrade agora” (Andrade *apud* Moraes, 1995, p. 4).

68 Em entrevista concedida a Mária Célia de Moraes Leonel, Prudente de Moraes afirma: “Os primeiros textos surrealistas no Brasil foram os meus. Apliquei a técnica da escrita automática. Um dos textos apareceu em *A Noite* [...]. Saíram quatro colaborações minhas, entre elas “Sinal de Alarme”, experiência de escrita automática, primeira realmente surrealista. Aníbal Machado não fez texto surrealista como foi dito. Outra colaboração surrealista foi em *Verde*, “Aventura”, também resultado da escrita automática, que segue naturalmente e é, de fato, inconsciente” (Leonel, 1984, p. 186).

Entre o duplo aspecto conceitual e material da palavra, posto em evidência pelo Surrealismo e tratado por Sérgio Buarque de Holanda em “Perspectivas”, Mário de Andrade assume positivamente o aspecto conceitual. Cabe lembrar que o elo entre imaginação e facilidade é exposto no *Primeiro Manifesto*, quando Breton anuncia o espaço da infância como um terreno ausente de restrições, impermeável à burocratização da vida cotidiana e livre à imaginação que brinda a “facilidade momentânea, extrema, das coisas” (Breton, 2004, p. 17). Em Mário de Andrade, a função comunicativa da literatura se sobrepõe à discussão estética, esvaziando a contribuição surrealista da subversão do inteligível e da desarticulação dos sentidos canônicos que daria vida solta à imaginação.

A opção pela inteligibilidade que defende Mário de Andrade, por um lado, está acorde ao projeto pedagógico de constituição de uma cultura nacional. Entretanto, por outro, não responde às práticas experimentalistas dos modernistas. A tríade citada por Andrade aponta a poéticas herméticas, ao “obscurantismo” sobre o qual o poeta dissertará, em especial menção ao Surrealismo. É preciso lembrar que esta citação se liga diretamente à rejeição do conceito de imagem poética surrealista, conceitualizado por Reverdy:

A imagem é criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc (Reverdy *apud* Breton, 2002, p. 234).

No primeiro manifesto do movimento, Pierre Reverdy aparece como referência, pois foi o responsável por conceitualizar a imagem surrealista de união de elementos distantes que sustenta, então, toda prática da colagem surrealista. Pedra fundamental da proposta estética do movimento, o conceito de imagem poética em foco constituiu a base das experimentações de arte combinatória e a condição de possibilidade do acaso objetivo. Antes de mais nada, em torno às possibilidades da imagem poética surrealista gravitam os debates que recolocam a disjuntiva espontâneo *versus* deliberado, tanto na produção como na recepção, ensejando, assim, produções que põem

em xeque o referencial exclusivamente “fácil” e arbitrário do movimento.

É no texto “Da Obscuridade” que Mário de Andrade aborda o tema e menciona o caso da poesia surrealista:

A Poesia obscura, por qualquer razão, estética ou técnica, difícil de se compreender, deve ter seus limites. É possível a gente aceitar, e eu aceito, as obscuridades ilimitáveis, mas com o risco de me tornar eu mesmo obscuro, reconheço que esta indelimitação terá de ter sempre um limite. É o caso da poesia surrealista, por exemplo. Registrando as impulsões do ser, ao mais possível não censuradas pela inteligência lógica, a obscuridade da poesia surrealista é ilimitada. Mas esta mesma indelimitação provoca, exige a minha atitude de leitor, ao mesmo tempo de viva atividade psicológica e, no mais, de submissa passividade. E o poema se torna claríssimo em sua escuridade retinta (Andrade, 1978, p. 34).

Se Mário de Andrade assume reservas explícitas em relação aos limites da poesia obscura, surpreendentemente também capta aqui a tensão que esta exige: a conjunção entre a “viva atividade psicológica” e a “submissa passividade” na atividade leitora. Ao atestar as barreiras que a inteligência lógica apresenta ao que chama de “impulsões do ser”, Mário chega à mesma fórmula que Buarque de Holanda defenderia – “Só à noite enxergamos claro” (Holanda, 1925, p. 66) – quando afirma: “E o poema se torna claríssimo em sua escuridade retinta” (Andrade, 1978, p. 34).

Deste modo, Mário de Andrade toca justamente no cerne da natureza espontânea da imagem surrealista indicada por Breton: “Acontece com as imagens surrealistas o mesmo que com essas imagens do ópio que o homem não mais evoca, mas que se oferecem a ele, despoticamente” (Breton, 2002, p. 56). Aqui, o crítico deixa escapar o risco do convulsivo, o abandono da reflexão intelectual e o perigo do desaparecimento do eu que organiza e delimita o conhecimento. O predomínio da imagem é o que lhe dá claridade em sua obscuridade, a proposta da étincelle: a associação inusitada entre as realidades distantes que a imagem surrealista apresenta, surpreendendo, as-

sim, a razão que constata, nesse instante, uma deflagração poética luminosa (Breton, 2002).

Se repete, deste modo, o temor ao arrebatamento do “lirismo” não controlado, como nos aponta a distinção rigorosa que o escritor traçava entre lirismo e poesia, explícita anteriormente e em correspondência entre o escritor e Manuel Bandeira. De 1924, ano da publicação do *Primeiro Manifesto Surrealista*, a carta que tratava do texto “Comentário Musical” (hoje em *Libertinagem*) expunha:

Aquele último verso [Minha vizinha de baixo comprou um saguim] dito indiferentemente olhado pro lado, ou coçando a perna, é estupendo de naturalidade. Mas vem a dar naquela minha discussão comigo mesmo que expus no prefácio *Losango Cáqui*. É lirismo puro. A poesia se ressentir porque falta a intenção – de – poema, isto é, a intenção de fazer um poema, que é uma peça de arte, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim. [...] “O teu poema não acaba. E pra ser poema precisa acabar. Carece não confundir lirismo e poesia” (Andrade *apud* Moraes, 2001, p. 145).

Fixam-se, assim, os dois critérios de valor de Andrade para que o escrito ganhe estatuto de poema: o acabamento e a vontade deliberada do ato. Na contramão das perspectivas vanguardistas de levar a vivência artística para além da noção de obra e disciplina, Mário de Andrade postula a legitimação da poesia no avesso mesmo do legado vanguardista, afastando-se de toda a experiência radical dos malditos, da criação à revelia dos contornos entre os quais deve se acomodar burocraticamente a vontade de poesia.

Em seu famoso “Prefácio Interessantíssimo”, texto que abre *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade cinde, em metáforas de cunho médico, as relações entre o consciente e o inconsciente, relacionando o último à doença e o primeiro à cura (Santiago, 2006): “Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista” (Andrade, 1978, p. 234).

Se, por um lado, o Mário dos anos 1920 desenvolve suas reflexões acerca do que ele chama “instinto” e afirma ter fundado o desvairismo, justificando a aproximação que empreende Alfredo Bosi (1979) entre a afinidade de sua escrita e a automática, por outro se define como “intelectualista”, apontando a necessidade de submissão deste material do “inconsciente” a uma “correção”:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar, tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois não só para corrigir como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo [...]. Um pouco de teoria? Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso cria frases que são versos inteiros, sem prejuízos de medir tantas sílabas com acentuação determinada (Andrade, 1978, p. 232).

O entendimento de que o Surrealismo, em irrestrita identificação com o automatismo verbal, consiste num momento de pré-criação, espécie de *brainstorm* a ser hierarquicamente e posteriormente formalizado, condena-o a um lugar fixo e desprivilegiado. Este dar rédea solta ao lirismo, esta espécie de estágio de liberação de uma matéria, ainda amorfa, circunscreveria a criação poética àquele espaço da volúpia e da imaginação sem controle que Mário identifica na prática do movimento. A própria atividade vanguardista do Modernismo fica codificada nestes termos; o escritor reconhece a suposta “debilidade” do grupo:

Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecermos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. [...] Viramos abstencionistas abstermios e transcendentais. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre (Andrade, 1972, p. 99).

Mário ressentido o individualismo modernista⁶⁹ e defende a instância coletiva, como se este apelo em seu processo criativo o afastasse,

69 O estudo detido do folclore ganha o significado de passagem na obra *Andradiana*, mudança que se realiza no que tange particularmente ao sentido do fazer artístico. Esta estaria marcada pelo deslocamento de uma perspectiva de arte

temerosamente, dos reclames da desordem.⁷⁰ A reduzida projeção do Modernismo na sociedade, concentrada num pequeno grupo de intelectuais, e o experimentalismo estético condenaram, segundo sua análise severa, o movimento à transcendência e, ao fim e ao cabo, à mesma voluptuosidade com a qual o Surrealismo parecia ameaçar a constituição de uma cultura nacional. Será, por outro lado, o mesmo tom experimentalista e radical que nutria o Surrealismo o motivo da saudação entusiasmada ao movimento por Oswald de Andrade em ocasião da passagem do poeta Benjamin Péret pelo Brasil.

Casado com a cantora brasileira Elsie Houston, Péret desembarca em terras brasileiras em 1928. Oswald de Andrade, na “Revista de Antropofagia”, anuncia sua presença:

Está em São Paulo, Benjamin Péret, grande nome do Surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o Surrealismo é um dos melhores movimentos 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 de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado. [...] Depois do Surrealismo, só a Antropofagia (Andrade *apud* Schwartz, 2002, p. 334).

O elogio à descoberta do inconsciente e às “turbulentas manifestações pessoais”, as quais poderíamos supor que se referem às experiências de escrita do sono ou dos jogos, nos situam bem na leitura de Oswald. A manifestação e culto do irracional, índice do desespero do civilizado e do fim de sua civilização, como indicava Mário, encontram acolhida no seio de uma nação que “já falava a língua surrealista” (Andrade *apud* Teles, 2000, p. 376). Ante as posições radicais da

individualista, que concentrava suas preocupações na figura do artista, a um ideal de arte coletiva. Na década de 30, Mário escreveria sobre o tema em “O Artista e o Artesão”, presente em seu Curso de Filosofia e História da Arte, ministrado na Universidade do Distrito Federal, em 1938, no qual justamente trataria da diferença e o confronto entre as ideias de artesão e artista. Aqui, Mário critica a figura do virtuose, vaidoso de sua técnica e dependente do aplauso “sensual” do público.

70 É Silviano Santiago (2006) quem indica o diálogo do lirismo de Bandeira em resposta à restrição andradiana. Bandeira cantará “O lirismo dos bêbados / O lirismo difícil e pungente dos bêbados” (Bandeira, 2000, p. 132).

vanguarda contra as bases da civilização ocidental, o legado primitivo da sociedade brasileira sai na frente e aporta o valor de legitimação e genuinidade ao movimento. Neste sentido, se por um lado fica atestada a aceitação de Péret dentro do grupo da Antropofagia, por outro Oswald mostra sua “devoração” do movimento: o Surrealismo aqui é “um dos melhores movimentos antropofágicos” (Andrade *apud* Schwartz, 2002, p. 334). Sobre este posicionamento, Raúl Bopp comenta em “Diário de Antropofagia”:

No campo literário o grupo da Antropofagia aceitava Péret sem restrições. Mas a relação era irônica: a Antropofagia queria incluir o Surrealismo como parte de sua tradição. Desse modo ela o superava. Péret não poderia admitir tal situação. O conflito latente não se consumou porque a Antropofagia morreu antes, vítima de um “*changés des dames*” geral (Bopp, 2008, p. 124).

Se a chegada de Péret é comemorada, a crítica ao Surrealismo a acompanha desde sua primeira recepção. No mesmo texto em que Oswald saúda a chegada do poeta francês, fica clara a crítica ao movimento, o manifesto de Breton “respira por vezes através [*sic*] de aires cristãos”, “o lirismo de quasi [*sic*] todos os surrealistas ainda se resolve numa tradição de poesia francesa” (Andrade, 1929, p. 6).⁷¹ O escritor também apontará que a antropofagia poderia, em seu tom de paradoxo e violência, dar a própria Europa a solução ao seu debate (Andrade, 1990).

Em resposta a Tristão de Athayde, que o aproximava do movimento surrealista, Oswald chegará a um duplo posicionamento: o de admitir as possíveis coincidências com o Surrealismo e seus textos e o de estabelecer a distância entre estes e suas afinidades:

71 É Benedito Nunes quem aponta a relação entre Surrealismo e Antropofagia desde o ponto de vista da quebra dos valores burgueses: “Considerando que o alvo dos tiros era a sociedade, a moral convencional, o casamento monogâmico, a dominação política da Igreja, a desigualdade social, podemos afirmar que o emprego das armas utilizadas tinha muito mais do calor revolucionário surrealista do que da confusão dadaísta que não queria dizer nada e que não queria fazer nada” (Nunes, 1986, p. 16). Ver em: NUNES, Benedito. Surrealismo e antropofagia. In: **Remate de Males**, n. 6. Campinas: Unicamp, 1986.

Juro-lhe que fiquei alarmado com a minha sabedoria, pois pela primeira vez tive a vantagem de ler os manifestos epiléticos de André Breton e da cervejaria expressionista que, pelo que vejo, também são meus [...]. Minha surpresa cresceu diante da sábia manipulação que v. fez para convencer (principalmente a mim, que ignorava – não Dadá e o Expressionismo – mas os detalhes das suas campanhas eleitorais) de que houvesse uma coincidência criminosa entre esses ilustres perturbadores da ordem mental europeia e a minha tentativa de brasilidade – tentativa que, sem dúvida, atinge na calva a furiosa erudição que vinga entre o equador e o trópico de capricórnio [...].

Não quis até hoje provar com os dissolventes mentais que v. cita nem com Tzara nem com Breton nem com Picabia – o único a quem fui ocasionalmente apresentado, mas que pouco me interessou. Ao contrário, tive grande prazer em conhecer em vida Satie e Radiguet – a ida ao clássico. Estimo imenso Cendrars, Léger, Romain, Larbaud, Supervielle – saúde de Paris (Andrade, 1990a, p. 46).

Oswald faz eco à patológica visão do Surrealismo ao confrontar sua seleção de autores, “saúde de Paris”, à Breton e Tzara, “dissolventes mentais” (Andrade, 1990a). Em contraste com a obscuridade surrealista, contrapõe o atributo solar da poesia Pau Brasil:

“L’obscurité de nos parole est constante”, Breton

“O equilíbrio. O acabamento. O sentido puro”. Pau Brasil.

“Não se trata de conhecer, mas de comungar – Fechter”.

“O estado de inocência, substituindo o estado de graça, que pode ser uma atitude de espírito”

Pau Brasil contra o hermetismo negroide de Paris. Brasil diferente da minha poesia desarticulada das *Memórias Sentimentais*, fase de desregramento técnico. Necessário. Como no esporte, os movimentos preparatórios decompõem as performances. Pau Brasil, sobretudo, clareza, nitidez, simplicidade e estilo. A ordem direta de nossos rios” (Andrade, 1990b, p. 48).

A visão de um país novo e saudável se reitera, exaustivamente. O caráter “esportivo” do desregramento acusa a anterior hierarquia disposta por Mário entre experimentalismo e trabalho. O pedido de Breton pela “ocultação profunda e verdadeira do Surrealismo”, presente no segundo manifesto, é retomada criticamente aqui pela oposição entre a obscuridade da linguagem surrealista e a clareza inerente à poesia “Pau Brasil”. O que incomoda Oswald faz parte de um núcleo de debate que diz respeito ao próprio questionamento dos limites da intervenção social ou, em outras palavras, da práxis da proposta artística da vanguarda. O pedido de hermetismo volta a convocar a discussão em torno à inteligibilidade das palavras que o texto de Holanda tratava. Entre esta e o hermetismo, entre a morte das palavras e a possível vida, reacendida pela intervenção criadora do artista, balança o juízo dos escritores. Facilmente se cai no fosso, tantas vezes pisado e repisado, da ameaça do hermético contra o qual a poesia “Pau Brasil” teria o antídoto solar. É, deste modo, que vemos como se assoma repetidamente a defesa do cristalino ante o pânico do noturno, pânico assiduamente frequentado por Murilo, na contramão do caudal modernista e sua “ordem direta dos nossos rios” (Andrade, 1990b, p. 48).

O Surrealismo sob as lentes de Murilo

Numa linha de leitura do Surrealismo que se distancia do enfoque no primitivo como defesa simultânea de uma racionalidade avessa à lógica ocidental e origem que singulariza o nacional, está a produção de Ismael Nery e Jorge de Lima, ambas lidas detidamente por Murilo. A dissonância em relação às recepções do movimento feitas por Mário ou Oswald de Andrade está principalmente no fato de que o poeta mineiro se aproxima da articulação entre gesto e criação, atendo-se não só ao “estado surrealista”, como pretende afirmar, mas também a um uso criativo e reflexivo de suas propostas estéticas. De mãos dadas com a questão do esvaziamento do debate estético sobre o Surrealismo no discurso da crítica da época, está a incompreensão do gesto radical de negação à instituição artística.

Neste sentido, nos atentaremos mais especificamente à crítica que Murilo faz do pintor, desenhista e poeta Ismael Nery em seu livro *Recordações de Ismael Nery*, reunião de artigos publicados nos jornais *Estado de S. Paulo* e *A Manhã* entre julho de 1948 e janeiro de 1949. Aqui, Murilo reúne os poucos críticos e admiradores do pintor: Jorge de Lima, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Mário Pedrosa figuram entre os escassos comentadores de sua obra entre a “indiferença de cegos” (Mendes, 1996, p. 131).⁷² Sua projeção foi póstuma e ocorreu muito tempo depois de seu falecimento em 1934, em ocasião da VIII Bienal na Sala de Arte Fantástica, Magia e Surrealismo.

Ismael Nery foi, para Murilo Mendes, a figura capaz de “soltar a palavra que escandaliza ou faz sorrir com indulgência os cétricos mais refinados” (Mendes, 1996, p. 24). A ligação entre Ismael e o Surrealismo já fica dada de entrada quando Murilo relata o seu contato com o movimento. Quando volta de viagem a Paris em 1927, Ismael Nery traz notícias do Surrealismo, já que nesta cidade ele se encontra com Breton, Marcel Noll e Marc Chagall. É assim que Murilo rememora esta época:

Mesmo muitos intelectuais com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano. A religião aparecia como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo para uma pessoa de bom gosto, ser católica. Nós todos erámos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma nova espécie de ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao bom espírito burguês e uma vaga ideia de uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo).

72 É também Mário Pedrosa quem relata o grupo que frequentava a casa de Ismael Nery para ouvi-lo falar “à rede solta”: “Nos idos anos vinte, sua casa de vila, em São Clemente, era um lugar de reunião para um pequeno grupo de moços entusiastas em torno dele. A jovem mulher, bela como um jarro de flores, dava, com sua presença, o toque de graça terrena e feminina àquelas reuniões, por vezes perdidas em especulações abstrusas. [...] Jorge Burlamaqui, o eminente engenheiro e professor da Politécnica, seu amigo de infância, era, com Murilo Mendes, o mais chegado por amizade e afinidades a Ismael. Antônio Bento, que era de todos nós o descobridor de artistas, foi quem me levou à casa do pintor, de quem Murilo Mendes, num dos intervalos de ópera nas torrinhas do Municipal, já me havia falado com fervor e entusiasmo” (Pedrosa, 2005, p. 198).

Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o Surrealismo como evangelho da nova era, a ponte da libertação (Mendes, 1994, p. 234).

Certa incompreensão em torno da sua figura se vincularia à sua escassa produtividade artística e à opção por uma vida que, de acordo com a utopia máxima surrealista, buscava viver a poesia, independentemente de projetos estéticos particulares. Os escritos de Murilo buscam, de alguma maneira, preencher o vazio e retratar, assim, aquele que não legou nenhum “sistema escrito” (Mendes, 1994, p. 34) e desenvolveu na instância irregistrável da conversa a exposição de suas ideias sobre a arte e a vida. A trajetória de um místico, como denomina o poeta, deixa ler uma opção artística que defende a soberania da experiência sobre a obra:

Nosso querido Manuel Bandeira incluiu Ismael entre os poetas bissextos. Em relação aos documentos escritos que deixou, está certo. Mas, verdade, Ismael era poeta contumaz, e ninguém conheci mais poeta do que ele. Punha mesmo sua qualidade de poeta acima da de filósofo e muito acima da de pintor. Como às vezes eu o interpelasse a respeito da possibilidade de escrever poesias, Ismael respondia que “não desejava ser poeta oficial”. Escreveu de fato poucas poesias [...] (Mendes, 1994, p. 356).

A defesa do poético em contraposição à oficialidade da literatura aponta a negação da obra como produto final da atividade poética, o que fica evidente através do pedido de Ismael a Murilo para que destruísse seus quadros e desenhos após sua morte e a afirmação de que “nunca quis ser artista profissional”, senão que era um artista “vivo em potencialidades” (Mendes, 1994, p. 145). Também Mário Pedrosa o caracterizou como “príncipe do espírito”, que “desdenhou de suas faculdades e de sua glória, numa atitude que também é muito moderna pelo desafio que representa aos valores do dia” (Pedrosa, 2005, p. 152).

O caráter independente de Ismael em relação à produção de obras artísticas é metaforizado por Murilo através da figura do bailarino. Este concentra o tipo do artista de gestos sem inscrição para qual o tempo só se prova no instante, sem possibilidade de regresso:

Dançava muito bem, organizando em casa de família pequenos espetáculos com números de teatro e dança improvisados por ele mesmo. A existência de Ismael era um vasto espetáculo renovado todos os dias. Narra uma antiga lenda hindu que o deus Krishna, surgindo no meio de uma cerimonia [sic] religiosa celebrada em sua honra, propôs a sete moças que dançassem. Desculpando-se estas de não o fazerem devido à falta de pares, Krishna desdobrou-se em sete, dançando ao mesmo tempo com todas as moças. Esta é a imagem que sempre me ocorre ao evocar Ismael Nery como o artista da vida, infinitamente mais poderoso que o artista das telas (Mendes, 1996, p. 67).

Murilo Mendes entende o “artista da vida” numa dupla perspectiva: o que vive a arte no instante, alheio à necessidade de um resultado artístico final, e, também, como um discípulo cristão que semeia e se dedica a promover sua doutrina, o essencialismo. A coreografia fugaz de Ismael rendeu algumas observações críticas que vão na mesma direção da recepção surrealista de Mário de Andrade. É Murilo quem cita o comentário de Bandeira sobre o pintor:

Tomemos um dos nossos valores novos, Ismael Nery. Acho-o um pintor delicioso, ágil, cheio de graça, de invenção, de poesia. Então não compreendo o pouquinho de certos entendidos. Estrangeiro pode-se dizer que não liga ao indígena. Por muito favor reconhecem a verdade de Cícero Dias. É isso: o estrangeiro tem a ideia fixa na diferença. Mas o que me dana é que na Europa ele tem o senso das nuances e aqui perde de todo, e quando a coisa não cheira a preto, a baiana da praça Onze pelo menos, não tem importância, é imitação d'Europa [...] (Bandeira *apud* Mendes, 1996, p. 34).

Murilo chama a atenção para a questão que toca Bandeira: o fato de só ser considerado artista brasileiro aquele que tratava decorativamente os temas locais. Outra vez, salienta-se a exigência de uma marca brasileira, uma característica reconhecível de identidade, presente no ambiente intelectual:

Na época discutia-se muito o problema de uma construção plástica baseada em dados especificamente brasileiros. Isto era uma fase do processo de desuropeização, à que se refere Mário de Andrade numa car-

ta de 1925 a Manuel Bandeira, há dias publicada. Mas Ismael achava que a atitude de nossos artistas deveria ser diversa, por exemplo, da dos mexicanos. Lá, o elemento autóctone achava-se entrosado na sociedade, ao passo que aqui nós vamos ao cinema a ver índios. [...] A pintura “brasileira” estava se inclinando para o anedótico e a superficialidade. Sendo nosso país uma vasta soma de mistura de tendências, achava Ismael que nós deveríamos construir no plano da universalidade, duvidando de uma arte saída da vontade de “fazer brasileiro”. E costumava dizer: “Se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira, não adianta programa” (Mendes, 1996, p. 116).

A postura “universal” da pintura de Nery é o que chama a atenção de Mário de Andrade, atento à sua sensibilidade de pesquisa, sua busca pelo equilíbrio e harmonia na composição: “[...] toda completada no pensamento e que se fica por acabar na realização é porque não satisfaz e não interessa mais ao artista” (Andrade *apud* Mendes, 1996, p. 118). A ênfase crítica de Mário na “seriedade absoluta” da pintura de Nery agrada o poeta, preocupado em legitimar o trabalho do amigo. É interessante pensar que, outra vez, Mário silencia o aporte surrealista, apontando para a existência de uma ordem clássica, apesar, nas palavras de Murilo, de todas as solicitações de desarticulação da pintura do Surrealismo (Mendes, 1996). Aqui o poeta parece unir-se bem à linha crítica de Andrade, mas, mais adiante, volta a mostrar a tensão que Mário esquiva:

Nery soube fazer a síntese magnífica da modernidade com a ordem clássica [...], procurando, às vezes, soluções de arquitetura ou de escultura, outras vezes soluções mais violentas, arbitrárias, em que a imaginação excitada volta as costas a certos princípios construtivos elementares (Mendes, 1996, p. 118).

Se pensamos na figura do arquiteto, tão presente na literatura brasileira, como a figura que projeta e planeja sua obra e que depende, essencialmente, do plano para a execução de sua ideia, em cotejo com a figura do bailarino, artista do imprevisto e do que não se registra e só se mostra em movimento, poderíamos pensar como se desenha o retrato de Nery e como este desenho nos fala das contradições e críticas ao próprio Surrealismo enquanto proposta que

entroniza o instante poético. Na verdade, a procura pela dissolução do eu como condição do encontro imprevisto, a abertura ao insuspeito e a desarticulação das formas sustenta a base de todas as propostas surrealistas, reunidas nos discursos de Mário de Andrade e de Murilo, aqui sob a incerta denominação de “universal”. É, assim, que vemos como esta fórmula sedante de entendê-lo o relega, na maioria das vezes, a uma mera manifestação do inconsciente, um arroubo do espírito artístico.

A figura do bailarino, como antes apontada, nos fala do privilégio do gesto em relação à obra, da experiência artística que se desprende da realização e se converte em projeto, “modelo para armar”. Se Mário de Andrade lê tal atitude em termos de um “modelo interior”, todo realizado na cabeça do artista, reticente ao “inacabado inquieto” de seus trabalhos,⁷³ Murilo se preocupa em deixar o registro da radicalidade da vivência poética de Nery. O que salta como lição será seu espírito de intensa pesquisa e debate:

Gostava muito de conversar com pessoas com convicções opostas às suas, de empregar as próprias armas do adversário na defesa das ideias dele: “Tenho uma formidável atração pelo que detesto, inclusive eu mesmo”. Já me referi à força da sua personalidade: seria entretanto mais exato acentuar que ele não tinha propriamente personalidade, pois compreendia, interpretava e abrangia os temperamentos mais diversos. [...] É por isso também que passou como um excêntrico nesse Brasil neutro de 1920: aqui ainda não havia quadros onde tal homem pudesse se expandir e exercer sua complexa missão (Mendes, 1996, p. 23).

Para Murilo, a ideia de dissolução do sujeito que faz de Ismael um “excêntrico” o situa contrastivamente no contexto “neutro” da época. Se pensamos na noção de excentricidade definida por Julio Prieto (2002) como sentido de falta ou instabilidade dentro do lugar de enunciação cultural, podemos pensar no papel do pintor de sinalizar-nos e pôr em evidência as margens internas do campo discursivo

73 A aproximação experimental que caracteriza as obras de Nery justifica o comentário de Mário: “...Ismael Nery tem um talento vasto de pintor, porém com exceção duns poucos quadros toda a obra dele se ressentia dum inacabado muito inquieto... mas é pesquisador da mais nobre seita” (Andrade, 1928, p. 2).

brasileiro, já que é através do efeito de contraste que sua figura gera que o qualificativo “neutro” desponta, apontando um determinado estado da intelectualidade brasileira de então.⁷⁴

A dissolução do “eu” ameaça o ímpeto organizador que impulsiona certa intelectualidade preocupada pela constituição de uma cultura nacional, os germes da postura intelectual que se torna evidente nas posições extremamente distintas dentro do grupo modernista de 1924: por um lado, o grupo de Oswald, de “linhagem” primitivista, que pretende demolir a postura dominante do nacionalismo conservador, operando uma valorização antirretórica; e, por outro, o grupo de Menotti del Picchia, que, junto com outros – principalmente Plínio Salgado –, formarão o movimento parafascista denominado Integralismo.

Se a figura do arquiteto assoma,⁷⁵ não por acaso após o elogio à crítica andradiana, é, entretanto, a figura do bailarino que aponta o caráter de resistência de Nery a qualquer conformação estática de identidade, distanciando-se, assim, da fileira de artistas que se dispunham a trabalhar com o nacional. Isso porque Nery recua ante qualquer estabilidade, como nos indica Mário Pedrosa:

Em tudo procurava ele a forma ou a definição, e, necessariamente, a antiforma e a antidefinição, que ia discernir na matéria ainda não chegada à forma, ou na forma em marcha para o dilaceramento ou a dissolução. Ele abordava as coisas primeiramente por sua definição formal linear, mas logo a seguir uma curiosidade inexorável pela entranha das coisas o obrigava a prosseguir e a rasgar os invólucros externos, em busca de novas especulações (Pedrosa, 2004, p. 198).

O movimento reversível da forma aponta à vertigem, ao estado de indefinição das coisas, tal como deixa claro Murilo num poema que lhe dedica ao pintor: “Recebe diretamente do Espírito / a visão instantânea das coisas / Ó vertigem!” (Mendes, 1994, p. 23). Esta operação vertiginosa ante os objetos, esta espécie de força que os

74 Antônio Bento, no livro dedicado ao autor, o qualificará de “poeta maldito”. In: BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda., 1973. Exemplar consultado no Instituto Moreira Salles.

75 “Foi, pois, sob as espécies de pintor, desenhista e arquiteto, que conheci Ismael Nery” (Mendes, 1996, p. 76).

corrompe e que anula sua estabilidade aproxima Nery de Bataille, que conceitualiza o informe justamente como não apenas como um qualificativo, mas um termo que se presta à desclassificação e a exigência de que cada coisa tenha sua forma (Bataille, 2008). A força antidiscursiva de Bataille se instala neste pensamento do avesso: “[...] penso como uma menina tira o vestido” (Bataille, 2008, p. 39, tradução do autor). Estes dois aspectos radicais em Ismael Nery, o valor do instantâneo e do informe, aproximam-no aos investimentos mais extremos da vanguarda.

Suas ideias e trabalho, que marcarão toda a poética de Murilo Mendes, põem em questão aquele primeiro afã de estabilização do projeto nacional, de que nos fala Mário de Andrade, mostrando-nos uma outra cara do modernismo, da mesma forma como volta a provocar a imagem canônica da produção artística desses anos. Nery não só problematiza cada uma das consignas modernistas que abrem este texto, senão que expõe as complexas relações que estabelecem, já que sua postura desvela o paradoxal desta aliança que, num primeiro momento, deseja conciliar as práticas experimentais às demandas de construção de uma imagem nacional.

Ao operar criticamente sua leitura do Surrealismo, Nery avança, em última instância, ao gesto puro, o da aniquilação. Depois de ter visto as obras de Tintoretto – segundo a lembrança de Mendes –, o pintor acreditava que era inútil pintar, deixando-nos, assim, uma série de ideias ou projetos sem concretização, composições inacabadas e um conjunto de telas destinadas à destruição. Seu passo final não consagra a construção de um trabalho artístico, à semelhança do arquiteto, senão que busca desaparecer, como o do bailarino. Entretanto, é justamente este movimento de fuga que mostra os contornos difusos do Modernismo brasileiro.

Em “*Pintura em Pânico*”, coleção de fotomontagens de Jorge de Lima, prefaciada por Murilo Mendes, vemos também o impulso desarticulatório das formas que propõem uma linguagem irreduzível a um sentido unívoco e o movimento de “construir e destruir ao mesmo tempo” (Mendes, 1994, p. 89). Já de entrada, Murilo aponta o princípio regente da fotomontagem surrealista: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo, *La*

femme 100 têtes, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí” (Mendes, 1994, p. 89). O pânico é o elemento que descentra qualquer estabilidade e que mantém a força poética. O material pobre de que se serve acentua a origem combinatória desta força: “Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma arábica” (Mendes, 1994, p. 88).

Da mesma forma, Mário de Andrade recebe entusiasticamente as fotomontagens: “Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica à fotomontagem, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram” (Andrade, 1987, p. 99). Entretanto, Mário ameniza o impacto surrealista em Jorge de Lima com uma única menção à “sugestividade psicológica e sonhadora no Sobrerrealismo” (Andrade, 1992, p. 163). Mais adiante, o poeta faz questão de ressaltar: “Porque a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade da poesia sobrerrealista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético; é uma arte da luz, como a fotografia, o cinema, a pirotécnica” (Andrade, 1992, p.163). A tentativa de escamotear o diálogo direto de Lima com as colagens surrealistas se torna evidente se lemos em cotejo o prefácio redigido por Murilo Mendes ao livro de fotomontagens. Ainda lemos uma rasa e rápida apreciação da poesia “sobrerrealista”, caracterizada como poesia que não exige o domínio “técnico”.

Por outro lado, a crítica que Murilo faz às fotomontagens de Jorge de Lima⁷⁶ nos deixa ver sua própria visão do movimento, como é próprio de toda crítica de arte muriliana. A ênfase na importância das colagens de Ernst, que realizariam o princípio de desarticulação rimbaudiana e a urgência do pânico para a constituição de uma nova ordem, capta as tensões de um processo criativo que se situa entre o acaso e o deliberado, entre a manipulação intencional de figuras insólitas e a surpresa, e, sobretudo, elucidam um problema interno

76 Segundo Chiarelli (2003), há uma vertente plástica, marginalizada pelo modernismo, que se dedicou às fotomontagens de derivação surrealista, sobretudo àquelas concebidas e produzidas por Max Ernst. Tal vertente era representada por Alberto da Veiga Guignard, Jorge de Lima e Athos Bulcão. Estes artistas se diferenciavam do ambiente artístico da época pela procura de espaços oníricos e personagens de alegorias quase impossíveis de serem identificadas.

ao próprio entendimento do movimento, o do papel de sua proposta estética. Apesar do elogio constante ao automatismo, é em Max Ernst que Breton localiza o início da teorização dos princípios plásticos do movimento. Nos escritos sobre a colagem, fica patente a importância do campo da experiência comum na recepção e produção artísticas e do estranhamento na memória do espectador que se vê privado de seu sistema de referências habitual.⁷⁷ É também Ernst quem coloca explicitamente a tensão que Murilo privilegia ao comentar as fotomontagens de Lima em: “O que é o Surrealismo?”:

Portanto, quando dizem que os surrealistas são pintores de uma realidade onírica em mudança contínua, isto não quer dizer que eles copiam seus sonhos sobre as telas (seria um naturalismo ingênuo e descritivo) nem tampouco que cada um deles constrói, com os elementos de seu sonho, seu próprio mundinho, para ali se instalar confortavelmente ou exercer sua maldade. Ao contrário, isto significa que eles se movem livremente, com ousadia e naturalmente na região fronteira entre o mundo interior e o mundo exterior que, apesar de ainda ser imprecisa, possui uma realidade completa (“surrealidade”) física e psíquica; que eles tomam nota do que veem ali e intervêm energeticamente onde seus instintos revolucionários os incitam a fazê-lo (Ernst *apud* Arbex, 1998, p. 30).

Se torna interessante o enfrentamento dos textos críticos de Murilo e Mário na medida em que mostram as contrastantes perspectivas de leitura em relação ao Surrealismo. Se para Murilo o movimento constituía uma organização e sistematização de “tendências dispersas no ar desde o começo do mundo” (Mendes *apud* Lima, 2010, p. 8), para Mário a suposta facilidade de uma receita e a ausência de uma proposta que visasse o nacional seriam os principais empecilhos de uma boa acolhida ao movimento. Ao atestar a convergência quase ilimitada que o Surrealismo promove, Murilo aponta sua flexível capacidade de congregação, esteio, entretanto, de seu impasse. Ao abrir-se, o Surrealismo ganha um aspecto de difusa utopia e, no *descontorno* desta identidade aberta, abriga e reforça seu enigma, a im-

77 BRETON, André. “Max Ernst”. In: **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 2000.

possibilidade de um sentido concreto ou estável. A leitura muriliana de Jorge de Lima também desvela a visão de um Surrealismo como método, aquele que tem como objeto de pesquisa o irracional e o inconsciente.

Se o aporte estético do movimento está presente em toda crítica muriliana, o poeta, por outro lado, não escapa da vigente leitura do Surrealismo em díptica chave nacional/universal. O escritor define sua recepção do movimento como “Surrealismo à moda brasileira” na época dos primeiros contatos do grupo formado por ele, Mário Pedrosa, Aníbal Machado e outros cujos nomes não menciona:

Reconstituí também em épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o Surrealismo. Para mim foi o mesmo que um *coup de foudre*. Claro que escapei da ortodoxia. [...] Abracei o Surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares (Mendes, 1994, p. 1238).

Na verdade, como já nos aponta o crítico Floriano Martins, tal expressão “era uma maneira de não ferir a si mesmo e a um ambiente castrador que ele sabia existente no Brasil” (Martins *apud* Colombo, 2012, s/p). José Guilherme Merquior será o primeiro crítico a atribuir a marginalidade da lírica muriliana à sua ligação com o Surrealismo e a este ambiente castrador à que se refere Martins. Em seu texto “Murilo Mendes, ou a Poética do Visionário”, Merquior recupera a famosa análise da poesia de 30 de Mário de Andrade:

Mário nota, sobre a poesia de Murilo, que é o aproveitamento mais sedutor e convincente da lição surrealista. A palavra essencial foi dita: Surrealismo. O que Murilo introduzia na literatura brasileira em 30 era a prática do Surrealismo. O sintoma mais gritante de semelhante prática era a “integração da vulgaridade da vida com a maior exasperação sonhadora ou alucinada”, integração realizada com elasticidade e naturalidade bem cariocas. Com esta terceira característica, Mário nos conduz à posição singular de Murilo no plano do projeto de abrasileiramento literário do modernismo, reconhecendo no poeta um brasileiro todo natural, não

procurado; e, ao mesmo tempo, constatando que o resultado de sua poesia não era nada “regional” – sendo antes um produto genérico, universalmente humano, despersonalizado e desindividualizado (Merquior, 1996, p. 53).

Outra vez, seria o caráter “universal” da poesia muriliana e a extensão da ideologia surrealista, incapaz de dirigir-se à questão do regional especificamente, o empecilho visível da suposta não aceitação do Surrealismo no Brasil por parte dos modernistas.⁷⁸ Cumpre mencionar que a crítica de Mário de Andrade à poesia muriliana em “A Poesia em Pânico”, de 1939, outra vez reage ante o que em Murilo o vinculava ao Surrealismo e, ao mesmo tempo, causava sua dissonância em relação ao meio de então, a: “atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião” e que “além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas” (Andrade, *apud* Paes, 1985, p. 105). O mau gosto, assinalado por Mário, será o mesmo defendido como arma de luta contra o bom gosto burguês no *Segundo Manifesto do Surrealismo*. No exemplar que se encontra na biblioteca pessoal de Murilo Mendes, pode-se ver ao final da leitura um asterisco e, na letra do dono, a reescrita da expressão. No retrato-relâmpago dedicado a Magritte explicita: “[os surrealistas] serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica, incluindo o mau gosto como instrumento de luta – até o mau gosto das cores” (Mendes, 1994, p. 342).

Já o crítico José Paulo Paes chamou a atenção para o fato de que tal mau gosto e a preocupação com as “modas temporárias” seriam os índices, por excelência, da vertente surrealista em Murilo e a consequente incompreensão de sua obra pelos seus contemporâneos. Passada a crítica de Mário – vale lembrar que *Poliedro* é de 1972 –, Murilo ainda afirma a existência deste isolamento. Entretanto, críticos como José Guilherme Merquior já haveriam feito neste momento jus ao aspecto surrealista de sua poética. É exemplar, neste sentido,

78 A este respeito, Sérgio Lima, em sua tese *Surrealismo: Polêmica de sua Recepção no Brasil Modernista*, discute o Surrealismo em terras brasileiras e os motivos dessa não aceitação que se estenderia, segundo o autor, até os dias atuais.

o texto citado presente em *Razão do Poema*, de 1965. Neste mesmo livro, *Poliedro*, Murilo dedica-lhe o “Setor Texto Délfico”.

Fica também aqui atestada a importância de Mário como porta-voz do projeto modernista brasileiro, identificado por Merquior como escritor que simboliza todo o ambiente intelectual de então. Esta leitura crítica sobrevive na crítica atual, perfilando, assim, a singularidade da recepção do Surrealismo no Brasil. Sobre as relações entre Modernismo brasileiro e Surrealismo, Sérgio Lima, um dos nomes da crítica atual sobre o Surrealismo, afirma:

Todos os vanguardistas foram progressistas e logo se transformaram em regionalistas nacionalistas, ao passo que o Surrealismo assume por definição a crítica do(s) modernismo(s) e seu continuísmo, seu progressismo – posição essa muito clara e imediatamente percebida pelos modernistas brasileiros que logo iriam aderir ao nacionalismo e, na década seguinte, ao regime ditatorial e/ou populismo [...] o nacionalismo tem longa duração nas áreas do poder e do pensamento brasileiros. Porém, é inequívoco que a discussão do Surrealismo ou da posição comunistas e do trotskismo no Brasil inserem-se na discussão da oposição ao nacionalismo e seu auge verde-amarelo (Lima *apud* Guinsburg; Leiner, 2008, p. 170).

Se a afirmação de Lima nos parece excessivamente contundente e homogeneizante, uma vez que vemos que, ainda que em textos mais marginais, o Surrealismo é recebido criticamente e é ativamente lido pela intelectualidade brasileira, fica claro que o problema do nacional ofusca o debate estético que Ismael Nery, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, entre outros, colocam em cena. Outra questão que surge da relação entre o trabalho destes escritores e o contexto artístico local é o da constatação da ausência de debate teórico sobre a estética surrealista e a visão de que esta se manifesta como sintoma de uma patologia, expressão do estado doentio da civilização ocidental. Essa postura inaugural de Tristão de Athayde volta, depois, na crítica de Antonio Candido. O crítico, em seu ensaio *Surrealismo no Brasil*, afirma que esta tendência artística e outros movimentos afins podem ser considerados índices de uma “crise de evolução na história intelectual do

Ocidente” na qual o Brasil participou por “contágio” (Candido, 1992, p. 105):

Daí a atitude surrealista ser, entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do Surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. [...] 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 porque é cabível na Europa (Candido, 1992, p. 105).

Na contramão da leitura muriliana do Surrealismo como “estado de espírito” ou como sistema que “organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo” (Mendes, 1994, p. 34), Candido reduz a recepção surrealista a uma medíocre “ginástica mental”, mostrando como certas visões inaugurais sobre o movimento permanecem cristalizadas na crítica brasileira ao longo do tempo, chegando à postulação da inexistência do Surrealismo no Brasil:

[...] quase se pode dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapia de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genêt (Paes, 1985, p. 99).

Pelo discurso de Paes, chegamos, mais uma vez, à ideia de que o Brasil estaria a salvo da “terapia de choque” dos poetas malditos por ser natural e “saudavelmente” surrealista. A imagem deste país novo e, por isso, “são”, livre de cartesianismo, volta a aparecer para, de outra forma, reafirmar o nacional. Também a crítica mais recente organiza seu discurso em torno ao eixo do nacional/internacional como eco das primeiras recepções do Surrealismo. Valentim Facioli, em seu texto “Modernismo, Vanguardas e Surrealismo no Brasil”, repete, numa análise mais detida no contexto sociopolítico do Brasil

de 1920 a 1950, aquela mesma posição de Mário de Andrade em relação à impossibilidade de um Surrealismo autêntico em terras que não estão num “fim de civilização”, mas, ao contrário, ainda não se constituíram como tal:

Conforme com as circunstâncias práticas dessa modernização conservadora e seletiva [a política nacionalista do Estado Novo], constituídas por um moderno atrasado ou um atraso modernizado – realidade que sendo as duas coisas é, de fato, uma unidade contraditória e, evidentemente, não resolvida, não havia como artistas e intelectuais atacarem radicalmente instituições culturais completamente precárias, escolas inconsistentes [...], museus por construir (ou simplesmente isso ainda estava por existir no país...). Seria preciso, pois, primeiro uma atitude construtiva, reivindicar a existência desses bens e instituições modernos e não, disparatamente, atacá-los antes que existissem. A nossa era, assim, uma situação, de fato, pré-moderna, que impunha aos nossos artistas, escritores, intelectuais uma atuação sobretudo construtiva, inclusiva, compreensiva e civilizadora (Facioli, 1999, p. 297).

É interessante pensar como não se considera a possibilidade de uma via alternativa de se pensar a modernização, mas se afirma o necessário “pedestrianismo”, palavra que utiliza o crítico para denominar o estado de coisas no qual “não está dado ao artista o voo de sua autonomia” (Facioli, 1999, p. 297). As poéticas em foco, vinculadas de alguma maneira ao trabalho muriliano, mostram que houve sim um voo que escapava deste “pedestrianismo”, ainda que este houvesse sido pouco tratado pela crítica tradicional ou com certa reserva por seus contemporâneos. Entretanto, se nos determos um pouco mais no jogo de argumentos que a crítica vai colocando na mesa e retrocedemos à crítica de Merquior, vemos que, de alguma maneira, há uma consonância no que diz respeito à relação direta entre certa construção “civilizatória” que o Modernismo toma para si e a leitura pouco profícua do Surrealismo. Merquior passa pela mesma via aberta de discussão, aqui, não obstante, em direção contrária à de Candido, Paes e, como já veremos, Haroldo de Campos. Em outras palavras, a leitura pouco profícua do Surrealismo no Brasil se deveria, para o crítico, a esta recusa contundente à “irresponsabilidade social” que o risco ao estado de guerra contra a modernidade levava a cabo:

A todo *art pour l'art*, decadente ou novo, os modernistas brasileiros opuseram o princípio de arte interessada no meio e na história. Sem nunca perder de vista – especialmente na crítica de Mário de Andrade – a autonomia da arte literária, o modernismo se recusou a convertê-la em irresponsabilidade social. É que, ao contrário do que sucedeu com a vanguarda “metropolitana”, no Brasil, o modernismo não se declarou em estado de guerra contra a modernidade, a civilização moderna. Enquanto Pound, Eliot ou Breton recorriam ao mito contra o “caos da história”, no Brasil a atualização literária se pensava em consonância com a modernização socioeconômica do país. Quase todos os modernistas europeus odiaram a sociedade moderna; os brasileiros, não. No máximo, foram ambivalentes [...] (Merquior, 1990, p. 115).

O Modernismo, então, mergulha na própria história para daí repensar os termos da ruptura com o estado da arte. O investimento no resgate do que Merquior chama de “primitivismo temático” é norteador dessa orientação. A dimensão telúrica, a imensa reserva simbólica nacional serve de pontapé para a emancipação do legado clássico-ocidental que marca o Modernismo, como podemos ver em obras como o *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, ou em *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. Entretanto, Merquior chama a atenção para o fato de que este resgate não se traduziu em um primitivismo formal intensificado, razão pela qual o crítico caracteriza o Modernismo brasileiro de “hipossurrealizado” (Merquior, 1990). Merquior identifica o conteúdo temático do primitivismo vinculado a uma correlata pesquisa formal moderada.

O Surrealismo que se lia como um cacoete da lógica, ginástica mental em Candido, é revertido aqui, na leitura de Merquior, a uma busca hiperestética, ápice de uma aventura com a linguagem que sonda incessantemente suas possibilidades e pela qual o nosso Modernismo não se aventurou a trilhar. Ainda segundo sua leitura, o Surrealismo havia sofrido um esteticismo exacerbado, mas este não se traduzia numa perspectiva de afirmação de autonomia da arte, mas sim em um ataque empenhado às torres de marfim. Diferentemente dos posicionamentos críticos anteriores, Merquior relaciona o movimento com uma profunda transformação dos modos de criação. É

interessante pensar a afirmação considerando as problemáticas em torno da estética surrealista, fruto do empreendimento crítico em relação às ideias de trabalho e, ainda, o contraste de suas afirmações com certa ligeireza crítica corrente com a qual se marcou a “diluição estética” que sofreu o movimento, como bem denominou Cláudio Willer: “[...] surreal passou a significar uma fetichização do exótico, o amaneiramento imitativo, o mero embelezamento de obras de arte por elementos aparentemente estranhos ou insólitos” (Willer, 1985, p. 9).

No avesso da ideia de facilidade, como defendia Mário, esta transformação nasce de um processo intenso de crítica e reflexão sobre os estatutos com os quais se constrói a arte. Para Merquior, “em vez de declarar guerra à modernidade, o modernismo soube se fazer ‘literatura da modernização’” (Merquior, 1990, p. 116), incumbindo-se de uma missão que a figura de Mário encarnaria exemplarmente:

Por isso, o grande modernista se despediu da vida clamando de certo modo os moços a superar quanto havia de “irresponsável” no experimentalismo inicial da vanguarda, convertendo assim aquele “direito à pesquisa estética” que ele mesmo sempre tomou como uma das marcas essenciais do modernismo em autêntico dever da liberdade artística perante a sociedade. A consciência técnica desdobrada (e não dissolvida) em sensibilidade social – eis o que salvaria o escritor brasileiro a um só tempo da arte decorativa e da frivolidade existencial (Merquior, 1990, p. 286).

Há que se perguntar em que termos se traduz esta responsabilidade social da arte. Na difícil encruzilhada argumentativa que forma os juízos sobre a vanguarda, pode-se observar certa atenção e repetição da ideia de técnica. Também no comentário de Candido, citado anteriormente e no qual o crítico pontua a contribuição “imperfeita” do Surrealismo, impossível de ser concebida em termos de “mentalidade”, o que aparece em primeiro plano é uma avaliação instrumental de sua leitura. A técnica parece apontar a certo julgamento profissional e especializado da literatura cujo critério de valor é da ordem da destreza.

O cume desta valorização da maestria linguística aparecerá nas leituras posteriores de Haroldo de Campos e nas propostas concretistas, outra pá de cal que se joga para enterrar o célebre morto:

Neste ponto cabe uma distinção fundamental entre o poema concreto e o poema surrealista. O Surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma lógica que a superasse; ao contrário, instalou seu quartel-general do lado “maudit” da linguagem lógico-discursiva, onde se produzem “proposições admiráveis como: um bugio de calda malhada não é uma assembleia constitucional”, “O revólver de cabelos brancos”, de Breton, vige no reino do absurdo que se desencadeia da linguagem ordenada pelo sistema aristotélico, quando este é levado, como processo, às suas últimas consequências. É o reino do paradoxo, do “nonsense”, cujo estatuto são as “confusões de níveis de abstrações”. O Surrealismo, embora se insurja contra a lógica, é apenas filho bastardo desta (Campos, 2006, p. 114).

Delimitar o campo de atuação da poesia concreta em contraposição à surrealista é indicativo da resposta que o concretismo oferece aos “restos” que a lógica produz. Se este quer subverter a “estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos” (Campos, 2006, p. 106), seu esforço expulsa o que é tido como verso desta mesma lógica: parte do “desregramento técnico” que se reduz à etapa necessária a decomposição das formas em Oswald de Andrade. Relegado a uma fase “preparativa”, o experimentalismo vanguardista passa a ser aqui “necessidade” preliminar de um desenvolvimento posterior que encontra na analogia com o esporte outra forma de coroação da saúde.

A denúncia do tom de caducidade das “proposições” surrealistas e a contundência de Haroldo visa, como era de se esperar, atacar o automatismo psíquico: “O poema concreto repele a lógica tradicional e seu irmão torto, o ‘automatismo psíquico’: A lógica abusou da linguagem que foi deixada à sua mercê. A poesia concorda com a ciência, não com a lógica” (Campos, 2006, p. 115). À ineficiência da linguagem surrealista, Haroldo contrapõe uma linguagem útil avessa ao ‘*maudit*’.

Seguindo a tradição crítica que lhe precede, o escritor oblitera aqui as contribuições estéticas do Surrealismo, reservando-o à identificação exclusiva com o automatismo e à condenação de sua inutilidade. Por outro lado, a distância que Haroldo estabelece deixa clara a repulsa ao aspecto de exploração psíquica do Surrealismo e a impossibilidade de reconhecer, no estalo do sentido que propõe a fulguração da imagem surrealista, as possibilidades desta quebra ansiada. Entretanto, Haroldo voltará à questão dos restos em “Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto”, elogiando a estética de sobras e “dejetos” do artista alemão. Sua operação crítica, porém, se desenvolve magnetizada pela “preocupação compositiva” de Schwitters, devidamente distanciada do dadaísmo, já que, segundo o crítico, suas realizações estariam alheias à *pura idiotia* dadaísta. Sua leitura chama a atenção para o trabalho minucioso e paciente com a colagem verbal, que “re-genera”, em suas palavras, o despejo linguístico. A busca de Schwitters interessa na medida em que “a descoberta do objeto perdido” (Campos, 1967, p. 35) se dá em júbilo, festa destrutiva que, no entanto, se rende à cunhagem de uma forma, comparada à de Joyce. A citação de um estudo sobre o autor irlandês vem a calhar:

Só aparentemente são os fragmentos de palavra e proposição de *Work in progress* alógicos e acasais; dessa obra, ainda que mais próxima pareça da completa ausência de senso, se desenvolve, através de um exame mais acurado, um complexo de sentido após o outro, donde, naturalmente, a necessidade que impôs, para essa espécie de arte e técnica, da criação de padrões completamente novos. Evidente se torna, desde logo, a diferença através da comparação da prosa de Joyce com as manifestações dadaístas ou seus afins; nestas últimas, por meio de fragmentos de proposição ou estilhaçamento de vocábulo em liberdade sintática, postos em posições mútuas, incrustados uns dentro dos outros, se visa à manipulação pré-racional, por assim dizer, subterrânea da linguagem, como acontece, por exemplo – na próxima vizinhança de Joyce – nos casos de Kurt Schwitters ou de Gertrude Stein. [...] Há uma grande verdade nestas observações, qual seja, a distinção que delas emerge entre a preocupação rigorosamente construtivista de Joyce e o “nihilismo” dadaísta, ou, em seus arredores, o “comunismo do gênio” em que redundou o Surrealismo, monótono banho-maria cujo

tepidário é o “automatismo psíquico” (não está em discussão, no presente estudo, o inegável lado positivo desses dois movimentos, seus vetores de instigação até hoje válidos) (Campos, 1967, p. 52).

Ao lado das críticas, o reconhecimento do lado positivo do Surrealismo se soma ao chamativo silêncio em relação à colagem surrealista e sua aposta no objeto obsoleto. Haroldo desatende qualquer menção à Ernst, pese as repetidas referências de Murilo a sua obra ou as experiências de Jorge de Lima. Em seu horizonte não assoma nem o enigma, nem o onírico que o aleatório pode disparar ou o visionarismo que a desarticulação dos sentidos quer promover. Podemos pensar que o crítico se esquiva dessas menções justamente por seu estreito elo com o mundo simbólico, o investimento entre o enlace do objeto com o desejo.⁷⁹

Transversalmente, se lê na crítica de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, livro anterior ao *Primeiro Manifesto Surrealista*, os critérios de “sanidade” que Haroldo recupera: “Imune ao psicologismo dos introspectivos abissais afeta ao trato saudável e sólido das palavras, colada ao seu instrumento, ela, com raras outras entre nós, faz perimir o conceito de romance, de novela ou de conto, diante de uma nova ideia de texto” (Campos, 1971a, p. 8). As balizas críticas de Campos nos fazem retomar as considerações de Merquior sobre o deslocamento da poesia muriliana na tradição da língua portuguesa e sua relação com o horizonte convencional que o sentimental ocupava:

A audácia de suas imagens, o feitio irredutível de seu ritmo, a violenta frequência do visionário de onde brotam ambas essas características, e a conjunção impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição poética estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem

79 Nos anos 1920 e 1930, os surrealistas já haviam empreendido uma série de reflexões acerca dos objetos. Em *Introdução ao Discurso sobre a Pouca Realidade* (1924), Breton propõe a fabricação de objetos dos sonhos, e em *Situação Surrealista do Objeto*, insiste em que o visível é somente uma das faces do objeto, trazendo-nos de novo para uma das ideias de peso da pesquisa poética muriliana: “Invisível que se esconde atrás do visível” (Mendes, 1994, p. 1045).

asperezas de expressão e sem sustos de comunicação (Merquior, 1996, p. 54).

A justeza da análise de Merquior ressalta o choque e o aspecto “estilhaço” da dicção muriliana, a violência que aparece na busca de sua expressão poética e constitui um dos traços mais salientes de sua singularidade no panorama da poesia brasileira. A estreita relação entre a ruína da ideia de sujeito uno e a desarticulação da linguagem e do texto que aparece, de diversas maneiras, na linguagem surrealista que Murilo recupera, mostra o caminho oposto ao da linguagem “sólida” e “saudável”. A crítica do Surrealismo à estabilidade do sujeito *uno* propõe uma experiência que não se esquivava ao abismo, mas o tateia. A própria definição de surrealidade que rege as colagens de Ernst aponta ao passeio pelas regiões fronteiriças entre o sonho e o real, o escuro e o luminoso. Afeto ao abismo, abismo considerado fim da pequena passarela chamada Surrealismo, segundo Breton (2001), assim como ao pânico, Murilo assume as contradições destas explorações em seus jogos antitéticos: “É necessário conhecer seu próprio abismo. E polir sempre o candelabro que o esclarece” (Mendes, 1994, p. 435).

Dentro deste contexto, o estudo da crítica de Murilo Mendes nos ajuda a recolocar as questões que envolvem a recepção do Surrealismo no Brasil. Além das reflexões que surgem de sua própria prática criativa, Murilo está atento às novas reelaborações concernentes aos problemas estéticos no interior do próprio movimento. Se temos em conta o sentido criticista que, a partir do final da década de 1920, aparece nos escritos dos surrealistas franceses, inflexionando a ideia de pureza da fonte automática presente, indubitavelmente nos primeiros anos do movimento vemos como parte da crítica brasileira paralisou a discussão a respeito do Surrealismo e se ateve, unicamente, à rejeição da escrita automática. Entretanto, estes posicionamentos disseminam outras questões, como o repetitivo problema do universalismo do Surrealismo em contraste com o nacionalismo do projeto modernista, atribuído como causa fundamental da “má” recepção do movimento em terras brasileiras. Desta forma, observamos tanto o esquivamento a uma análise mais atenta das propostas estéticas do movimento como um certo distanciamento de poéticas que não se ajustam às linhas de força do Modernismo brasileiro.

A line art illustration in a light purple color, showing several hands in various positions. One hand is raised at the top left, another is in the center, and a third is at the bottom. The lines are simple and elegant, capturing the essence of human hands.

CAPÍTULO 6

FOLHAS FINAIS



El Surrealismo en acto no es el que se desprende de la maciza dialéctica de un André Breton o un Juan Larrea; sus “manifiestos” son como un programa de concierto: la música viene después...

Julio Cortázar, *Teoría del túnel*

À força de término e contraponto, pretendemos reunir aqui alguns dos núcleos do debate apresentados neste livro. As abordagens críticas que orbitam o *corpus* literário em questão dialogam não só com estas produções como também deixam ler, através dos critérios críticos com os quais se valem em sua leitura, as relações que os contextos literários brasileiro e argentino travam com os meios criativos de matriz surrealista. Pelo entrecruzamento entre crítica e criação, abriu-se a possibilidade de escuta desta música tardia de que nos fala Cortázar e cuja impontualidade impertinente contrasta com o tom de urgência próprio das vanguardas.

As declarações de óbito surrealistas, à primeira vista, inerentes à estreita vinculação do movimento com a crise de seu tempo, se viram contrariadas pelas sucessivas recuperações crítico-criativas de alguns artistas. Por outro lado, a concessão de sobrevidas poucas vezes mereceu uma leitura mais demorada. É, neste sentido, que a crítica argentina Graciela Speranza afirmará que “*el Surrealismo brilla por su ausencia en las lecturas críticas*” (Speranza, 2012, p. 147). Cortázar, da mesma forma, muito antes, nos apontaria sua presença espectral, afirmando sua qualidade de “*vivísimo muerto*” (Cortázar, 2004a, p. 243).

É, assim, que adivinhamos, pelas ausências, os contornos de uma presença incômoda, por momentos fantasmagórica, ou, no outro polo, por declarações diretas ou transversais, o flagramos sem mais. A contrapartida desse silêncio crítico são suas vozes criativas. É também Speranza que afirma:

En América Latina, en cualquier caso, el Surrealismo es un episodio histórico cerrado, confinado a los anaqueles de archivo. Pero basta atender a los comienzos de algunos escritores y artistas más renovadores de las últimas décadas para descubrir que la historia podría

contarse de otra manera, recomponiendo las redes de un Surrealismo clandestino, movido todavía por la pasión de lo real que marcó a las grandes revoluciones estéticas del siglo, germen de un arte errante, desarraigado y portátil que quiere volver a conjugar el presente y la intensidad de la vida mediante la gracia generativa del azar, y disolver a su paso las fronteras políticas (Speranza, 2012, p. 148).

Levantar a poeira desta história e tentar recompô-la, ainda que parcialmente, é aproximar-se dos contrastes entre a produção de uma série de publicações de pouca circulação, restrita a arquivos e especialistas, e do vazio crítico assinalado. Se, por um lado, as publicações pioneiras e as traduções de Pellegrini recebem as ideias surrealistas na Argentina num circuito mais fechado, como vimos, por outro é notória a circulação de uma série de escritores que costumam ser vinculados, sem pretensões programáticas, às suas práticas, como Antonio Porchia, Francisco Madariaga, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Oliverio Gironde, Olga Orozco, Enrique Molina e Alejandra Pizarnik, entre outros. De diferentes maneiras, este caudal de poéticas ativa um possível roteiro de “infiltrações” surrealistas: a errância, o portátil e o acaso a atualizar o instante do presente.

Pese a lista destes usos, para atravessar o tempo e chegar a *deshora*, os artistas que se interessavam pelas propostas surrealistas assumiriam e abusariam do estatuto não “epigonal” e heterogêneo de suas leituras criativas. É, por isso, que Cortázar defende:

Tal cosa explicará que el Surrealismo suele mostrarse más activo y eficaz en manos de los no surrealistas, bien que reducido a una función instrumental y casi siempre deformada. Aludo ahora a los escritores contemporáneos que en modo alguno rechazan la filiación tradicional, pero a quienes oscuras urgencias convencen de que sólo una intensa asimilación de contenidos poéticos podrán vivificar –en compromiso estético– lo literario, y mantener viva su evolución paralela a las apetencias del tiempo (Cortázar, 2004a, p. 115).

Cortázar escreve o trecho no fim da década de 1940,⁸⁰ quando as revistas programáticas surrealistas já haviam sido publicadas: a revista “heterodoxa” surrealista *Ciclo* estava em circulação e na década seguinte ainda se publicaria *A Partir de Cero* e *Letra y Línea*. Mas a crença de que o Surrealismo não estaria ali onde se espera, mas sim nos autores desvinculados a uma defesa programática do movimento, poderia justificar seu distanciamento pessoal de qualquer manifestação que se vinculasse ao movimento. O que a apetência do tempo parece deixar atrás, então, é a perspectiva filiatória. Entretanto, sua própria obra fica presa na armadilha destas vinculações que convém repassar, sem ânimo exaustivo.

Escrever sobre Cortázar é, então, enfrentar e trazer à tona uma série de lugares comuns da recepção crítica literária do autor – alguns exemplos a driblar são os da qualidade atribuída ao conto a despeito dos seus romances, poesia ou os livros-colagem, a inscrição no gênero fantástico no Rio de Prata ou a questão do exílio voluntário em Paris –, mas, desde a perspectiva de leitura adotada, nos tocam mais de perto as que abordam as experiências vanguardistas e que aparecem, na maioria das vezes, relacionadas a um lado menos aceito da obra cortazariana.

Considerada por Beatriz Sarlo como uma sorte de “suma de vanguardias”, *Rayuela* teria, em seu “estilo de *intervención* vanguardista”, o gosto do “juvenilismo” e uma marcada “*vocación* de antagonismo” (Sarlo, 2007, p. 261). Seu caráter juvenil levaria a crítica a reservar-lhe ao escritor o lugar de “*episodio fundamental de iniciación literaria*” (Sarlo, 2007, p. 260) dentro do panorama literário argentino. Capaz de captar leitores tradicionalmente muito diferentes em suas escolhas de leitura, *Rayuela* seduziu tanto um público mais massivo

80 A mesma posição se reitera, muito tempo depois, numa carta a Graciela de Sola, de 1964: “*Quizá me expresé mal la otra vez, pero también creo con usted que el Surrealismo no es un ‘programa’ (mal que le pese a Breton y su capilla, convertidos en una escuelita de provincia), y que la culminación de ese camino debería ser (y a veces ya lo es) la superconciencia. Lo que más me fastidia de los productos del Surrealismo, es que son ‘literatura’ o ‘pintura’ o ‘cine’, y no porque usen esos medios como vehículos de acción espiritual y concreta –pues eso estaría muy bien– sino porque acaban por ingresar en el arte o las letras profesionales. Hay muy pocos Artaud y demasiados Dalí. La verdad es que faltan en nuestros días, lo mejor del Surrealismo suele estar hecho por gentes que no sospechan para nada que son surrealistas*” (Cortázar, 2000b, p. 672).

como aquele familiarizado com as experiências de vanguarda e com os debates intelectuais que realizava o *Club de la serpiente*. O registro sentimental que se acentua em muitos capítulos e que desborda em certos trechos, como, por exemplo, os do bebê *Rocamadour* ou o capítulo sete, alia-se a um apelo de ordem existencial e parece imunizar, assim, qualquer intelectualismo petrificante. Ainda que em suas páginas desfilem discussões filosóficas e estéticas, o sabor que fica destas conversas é a tentativa de vivenciar este saber que, sem temor ao “brega”, traz um conjunto de experimentações da vanguarda para perto dos leitores.

A convivência deste sentimentalismo que circula sem censura com o questionamento insistente do caráter realista do romance configuraria um novo modo de ler, crítico em relação aos hábitos de leitura tradicionais, mas, ao mesmo tempo, embebido de uma força de contágio e apelo de vivência que mobilizariam, segundo esta perspectiva crítica, uma empatia própria das leituras adolescentes e das leituras de iniciação literária, fadadas ao abandono na maturidade (Alfieri, 2008). Foi César Aira quem declarou: Cortázar é um “escritor para adolescentes” (Aira, 2001, p. 41) e que repetiu o juízo a respeito do próprio Surrealismo:

El Surrealismo fue esencialmente sistema de lecturas, una reordenación de la biblioteca, y en eso fue formidable. Ningún otro movimiento artístico renovó tanto los valores literarios; las lecturas iniciáticas de todos los adolescentes quedaron marcados por sus paradigmas, hasta hoy (Aira, 2001, p. 45).

O vínculo entre Surrealismo e adolescência, seu aspecto “iniciático” e talvez incipiente, se contradiz com a perspectiva anterior de “reordenação” de uma biblioteca, possível somente pela existência de alguma biblioteca prévia. Mas o que importa comentar, a nosso ver, é o caráter didático que se salienta nestas leituras. Se, por um lado, pela presença do enigma e do jogo com o sem-sentido, o Surrealismo é lido pelas grades do hermetismo, por outro, pela exploração do sentimental e do espontâneo como elementos ligados ao irracional, acusa-se seu caráter introdutório, já que estas dimensões liberariam o leitor da exigência de um determinado conjunto de saberes prévios e codificados para a leitura. Esta questão nos leva a retomar o comentário de Breton sobre a utilização de ilustrações de livros e

periódicos infantis populares em Paris nas colagens de Ernst. A recuperação de imagens para aqueles que mal sabiam ler e, ainda assim, eram capazes de comover o adulto, deixa exposta a abertura de uma via emotiva na recepção artística, mais potente que o acúmulo de leituras justamente pelo desvio puramente intelectual que manobra.

A “rota do conhecimento” que tende a substituir a nossa “floresta virgem” (Breton, 1970, p. 59) aponta para aquela “intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável” que “embala os cérebros” (Breton, 1970, p. 39). À revelia da ideia de construção de um saber aprendido ao longo do tempo, as propostas estéticas surrealistas franqueariam o acesso a esta floresta, espaço livre de esquemas e dos hábitos que automatizam nosso olhar para o mundo. Neste sentido, a colagem teria um particular poder de “acesso” ao leitor por apelar a uma recepção de ordem onírica e emotiva. Tal perspectiva se encontra na leitura de Mário de Andrade das fotomontagens de Jorge de Lima quando afirma que a realidade na fotomontagem “afloram [...] nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalcados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens” (Andrade, *apud* Lima, 1987, p. 9) e ainda chama a atenção para sua função pedagógica, já que sua leitura e prática se revela como “uma espécie de introdução à arte moderna” que estaria se espalhando “com quase tanta rapidez como a das palavras cruzadas” (Andrade *apud* Lima, 1987, p. 10).

Estas primeiras práticas criativas desafiam, então, a cultura enquanto conjunto institucionalizado de saberes e defendem a facilidade própria da imaginação e do terreno da infância, visando, assim, o ataque último à legitimidade do criador e da criação. Junto à prática dos jogos, esta perspectiva incitará no ambiente intelectual que a recebe as negativas de reconhecimento da legitimidade das produções surrealistas e servirá de esteio a uma desvalorização que recorre ao estigma do juvenil, signo de uma sensibilidade em vias de formação e inacabada.

Esta impotência aparece, ainda antes da crítica de Sarlo, em Viñas, numa perspectiva diferente, mas particularmente interessante, pois enlaça colagem e impotência e recupera os temores de desagregação do sujeito que circulavam nas críticas ao Surrealismo. Nos chama a atenção a relação que se faz entre o uso da colagem como

“espetáculo”, pura exibição vazia e regida por um manipulador “encurralado”:

Y de ahí, un paso más: el autor se escamotea en la organización del collage que, por definición, es el armado de una serie de fragmentos, cuya responsabilidad recae sobre otros. La marginación se da, por lo tanto, no sólo en el arrinconamiento que se valida por el ejercicio de lo imaginario como espectáculo, sino en la asunción de una estructura que orgánicamente parece prescindir del sujeto (Viñas, 1969, p. 737).

Mas estas considerações faziam parte mesmo de um programa que encontra sua continuidade no que o crítico chama “*efecto-Cortázar*”. Em *Después de Cortázar: Historia y Privatización*, de 1969, aparecem os nomes de Ricardo Piglia, Néstor Sánchez, Aníbal Ford, Ricardo Frete, Germán García e Manuel Puig como herdeiros desta escrita fragmentária. A prescindência do sujeito como figura central na criação enquanto crítica à figura do autor, para Viñas, seria lida em sua incapacidade de articulação de um discurso próprio, em sua paralisação frente à realidade. O crítico enumera uma série de “síntomas” que caracterizariam esses escritores em sua impotência e destaca que a exaltação da intimidade os levaria ao isolamento e ao ostracismo (Viñas, 1969). À modo de diagnóstico psicológico, o crítico identifica a escrita desta geração na chave da “incapacidade operativa”, feito eco daquela mesma perspectiva de leitura de Mário de Andrade e seu confesso temor à facilidade dos meios surrealistas ou a inaugural crítica de Guillermo de Torre em sua aversão à inutilidade do jogo, ambas calcadas numa postura reativa a aventura lúdica com as formas linguísticas.

Contudo, para Cortázar, a contracorrente destas posturas, é a literatura latino-americana de sua época a que sofreria uma “parálisis de la escritura”, como afirma em seu ensaio “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. O uso experimental rejeitado pela inutilidade ou facilidade assumiria as consequências da desarticulação e da liberdade inventivas em seu máximo grau através de uma erótica que acende seu desejo na destruição das formas. Entretanto, a crítica da época reduzirá o jogo proposto em *Rayuela* à álgebra barata, isenta de inovação estética, (Hecker, 2008) ou, de acordo com David Vinãs (1974),

à passatempo. E, de fato, é o público jovem que *Rayuela* cativa e não o dos contemporâneos de Cortázar. Em suas inúmeras incitações à cumplicidade, a escrita cortazariana se atém mesmo a uma insistente solicitação de adesão à sua proposta, pacto que realizaria no plano da leitura aquela abertura ao outro que Cortázar defenderá como própria do conhecimento poético:

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano. Cuando Saint-Exupéry sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de la pareja porque todo amor va más allá de la pareja si es amor, y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E. E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ese amor ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama (Cortázar, 2010b, p. 125).

Em *La vuelta al día en ochenta mundos* esta mesma solicitação aparecerá nos textos de início e de fechamento do livro, como vimos, explicitamente relacionada à empresa vanguardista. Mas este breve balanço fecharia as portas da discussão, arquivando, assim, o potencial do texto? Poderíamos supor que, no saldo das leituras vanguardistas, boa parte das estratégias surrealistas se sepultam com o arquivamento destinado mesmo a certa recepção de sua obra?

Poderíamos pensar que o traço “adolescente” que a crítica aponta já está, sob outros termos, explícito na própria escrita de Cortázar quando o escritor se autoidentifica com a figura do idiota. No texto “*Hay que ser realmente un idiota para*”, presente em *La vuelta al día...*, Cortázar narra algumas experiências nas quais contrapõe seu entusiasmo gratuito pelas coisas às posturas intelectuais daqueles que o cercam. A percepção do idiota ilustra um lugar conflituoso em que se admite a ponderação crítica, ao mesmo tempo em se consagra este estado de graça que a idiotez proporciona: “*Ahora lo pienso*

que la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse menoscabado por el recuerdo de los frescos de Giotto en Padua” (Cortázar, 2010b, p. 167). Outra vez, aqui, o afrouxamento da racionalidade crítica é posto em evidência. É porque Cortázar tem uma aguda consciência desta diferença, em especial em relação aos livros colagem, que será pródigo em justificativas de seu projeto poético, basta consultar as primeiras e últimas páginas dos livros almanaque e, no caso de *Rayuela*, toda a série de morellianas.

Do mesmo modo, as declarações que Cortázar faz sobre seu percurso de formação estética colaboram para um vínculo entre a imagem do escritor jovem e as leituras surrealistas. Em suas entrevistas, o escritor se refere à etapa de formação argentina como uma fase “estetizante”, contrastada das que chamou “metafísica” pela intensificação de uma espécie de angústia que o leva a indagar para além do contexto de sua vida e problemas cotidianos e da “histórica”, marcada pelo salto à ação da militância política (Cortázar, 2004a). A primeira correspondia ao contexto cultural da classe média argentina e sua forte atividade literária de cunho “estetizante”. Pensar nessa etapa nos faz forçosamente voltar ao cenário das primeiras leituras surrealistas, mas cabe fazer a ressalva de que, como o próprio Cortázar lembrará, esta “formação estética” se ligava à experiência vital e não se pensava de forma autônoma. Entre esta postura e as da crítica literária e acadêmica se abrirá, na Argentina, uma série de distâncias. Para Martín Prieto, tanto uma como a outra

parecen mayormente haber abandonado a Cortázar por otros objetos de estudio más prestigiosos –Walsh, Puig, Saer, Aira– y los jóvenes lectores que, envejecidos por “motivos” de las ficciones cortazarianas (pensemos en *Rayuela*: el jazz, el boxeo, el existencialismo) mantienen sin embargo vigente la obra a partir de un pacto identificatorio sobre todo con las peripecias de encuentros y desencuentros amorosos de sus personajes y cierta “aura” artística, bohemia, que los rodea, tanto a los personajes de *Rayuela* como a los de *Libro de Manuel*: eternamente jóvenes, improductivos, fuera del mercado laboral, pero también fuera de cualquier presión y coerción de la institución educativa, esos personajes ya estudiaron –porque saben cosas, discuten

sobre esos saberes– pero aun no trabajan o, como en las telenovelas, tienen unos trabajos un poco imprecisos que les permiten ocuparse tiempo completo de actuar la diégesis de los relatos (Prieto, 2014, p. 2).

Prieto reativa aquela questão já citada por Speranza sobre os “enfrentamentos canônicos” pelos quais passa a obra cortazariana e que servem em boa medida para circunscrever lugares de atuação e organizar uma partilha imaginária do campo literário argentino. Nesta organização, a obra cortazariana parece ter-se contaminado do próprio destino surrealista em seu anacronismo que deriva em cortazarismo, reduzido a uma fórmula vanguardista inofensiva e variável ingênua do Surrealismo (Speranza, 2006).

Curioso pensar, e nos atrevemos a sugerir, que na outra ponta, a brasileira, Murilo ocupa uma posição oposta. Escritor de poucos leitores, o poeta será lido intensamente pela academia. Menos conhecido que os poetas modernistas pelo público leitor não especializado, Murilo, por outro lado, ocupará o exercício crítico de inúmeros críticos literários consagrados.⁸¹ Guilherme Merquior, como estudamos, já havia relacionado os elementos surrealistas da poética muriliana à certa incompreensão de seu contexto e à própria introdução do movimento no país. Alfredo Bosi, da mesma forma, em 1969, capta a convivência da busca do real associada ao irreal dentro do horizonte surrealista: “Desde os *Sonetos Brancos*, a vocação para o real, tão forte abraça também o real-imaginário, o suprarreal, tem levado o poeta a avizinhar-se da paisagem e dos objetos em busca de formas e dimensões concretas” (Bosi, 1979, p. 273).

Entretanto, as leituras que separariam a “vocação para o real” das práticas surrealistas viriam depois. Segundo Moura, a obra muriliana teria sido submetida a uma drástica divisão: um antes discutível e um depois digno de elogio. Tal corte estaria orientado por uma valorização da dimensão construtiva da linguagem poética e, inclusive, tendeu a ler o período primeiro da poesia muriliana como um episódio de preparação para o que viria depois (Moura, 1995). O corte que menciona Moura e a consequente valorização de uma segunda etapa

81 Poderíamos mencionar a crítica detida de José Guilherme Merquior, Alfredo Bosi, Haroldo de Campos, Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Eduardo Portella, João Alexandre Barbosa e Julio Castañón Guimarães.

da escrita muriliana, madura e contraposta as primeiras “sondagens” juvenis, parece ser uma outra forma de mobilizar os critérios com os quais a crítica argentina leu a obra de Cortázar. No mesmo sentido, Luiz Costa Lima afirmará que Murilo Mendes demorou a “encontrar sua própria voz” (Lima, 2002, p. 72), indicando, assim, o caráter prematuro de sua “fase inicial”.

A mesma perspectiva ainda é comentada por Maria Bethânia Amoroso quando a estudiosa chama a atenção para a expressão “elegância-equilíbrio” usada por Stegagno-Picchio na análise da obra do poeta. A expressão cristaliza uma certa operação depurativa na criação, a que desbasta os excessos e o convulsivo: “Os gestos largos e inconsequentes registrados pela biografia do poeta que lhe responderam a adjetivação de surrealista são associados às circunstâncias afastando-se de qualquer caráter estruturante” (Amoroso, 2013, p. 107). Prima, então, para a estudiosa, a presença do viés construtivista e a soberania da reflexão ativa que garante sua “classicidade” (Amoroso, 2013), ofuscando-se, por outro lado, a presença crítica e criativa do movimento, reduzido à anedota biográfica. Stegagno-Picchio ainda chama a atenção, em sua “História da Literatura Brasileira”, para o interesse restrito de *Poliedro*: “Livro difícil e estranho, na sua estrutura prosa-poesia” que “interessou no Brasil especialmente os adeptos da poesia experimental” (Stegagno-Picchio *apud* Mendes, 1994, p. 1694). É cabível considerar que a poesia experimental à que a crítica italiana se refere é a dos concretistas, poesia em que aquela facilidade, tributária, para alguns, de certo “desleixo artesanal” surrealista, parece erradicada.

É, então, que se pode pensar que o maior artífice da perspectiva apontada por Moura, e que o comentário de Picchio vem validar, é Haroldo de Campos, sua famosa análise da obra muriliana e seu “mundo substantivo”. O solo da poesia concreta será o espaço onde Haroldo inclui a poesia de Murilo, poesia que passa, assim, a ser caracterizada pela concretude de sua linguagem e seu rigor construtivista. Na aproximação de Haroldo de Campos à poética muriliana, relativa ao livro *Tempo Espanhol*, o crítico reconhece a dissonância no campo da imagem e da rítmica e o privilégio do plástico sobre o discursivo como contribuições surrealistas. Entretanto, a maturidade formal do poeta se relaciona à “semântica concreta” da poética

muriliana, discriminada num inventário das palavras que, “microes-teticamente”, girariam obsessivamente em torno do “concreto”:

O poeta que em *Poesia Liberdade* abrija uma janela para o caos sente agora a necessidade de ordenar esse caos, mas em toda sua agressividade, sem nada lhe retirar da contundência original, somente despojando-o de tudo que não lhe seja cerne ou lâmina (Campos *apud* Mendes, 1994, p. 42).

Cabe deslindar, não obstante, que o rigor muriliano muito pouco se aproxima da asepsia que o concretismo parece pregar, da: “poesia magra e dura, sem nenhuma concessão ao sentimentalismo dos melancólicos escudeiros da poesia-liricizante, da poesia-Gemüt” (Campos, 1994, p. 53). Os livros posteriores de Murilo, que constituem nosso *corpus*, apanham textos heterogêneos e “sem rumo”, textos que atendem às “sobras” destes cortes, retalhos que não se cerzem cuidadosamente, mas, ao contrário, mostram suas arestas. Voltamos a retomar, então, o valor que Murilo atribui ao lixo ou a superposição caótica da colagem. A própria ideia da *discordia concors* com a qual Haroldo de Campos lê a justaposição de elementos incongruentes e distantes da poética muriliana forçadamente desvia a matriz surrealista desta operação para a identificação a uma barroca. O escritor busca em Murilo o que mais interessa ao próprio concretismo, comprometimento que não só embaça as leituras criativas do Surrealismo como faz da palavra “concreta” um uso particular e direcionado.

Sob o contraponto de outras leituras, o texto que Murilo dedica a Webern ilumina, pelas negativas que anuncia, as qualidades do concreto:

Murilograma a Webern

Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto. / Teu espaço desaparede o vôo. Desiste o funda-mental.
Não podes contatar o paralém / O pulso da cidade arrítmica. / Nem podes captar / As atuais sirenas de alarme / Antecipando o deflagrar do século futuro (Mendes, 1994, p. 692).

Se retornamos ao “Setor Texto Délfico” e suas prolíficas imagens do voo a fragmentar a rítmica do texto e lançar-se ao “paralém”, po-

demos captar melhor a tensão que aqui se estabelece entre o concreto e o voo. Recordemos que lá o pânico incita a reviravolta da linguagem em alarde, linguagem que alça uma decolagem do sentido, contrário ao repouso do concreto. Apesar do descuido destas polaridades, Murilo parece admirar a crítica haroldiana e ainda se fia de seu reconhecimento legitimador. Em carta ao escritor, afirma a

satisfação pelo fato de um poeta de seu valor e da sua cultura reconhecer no autor de *Tempo espanhol* domínio estilístico, quando quase toda a crítica negava ou duvidava do fato (com a única exceção talvez de Eduardo Portella, que o reconheceu ao escrever sobre *Poesias 1925-1955*). A maioria apoiava-se no famoso artigo de Mário de Andrade sobre *A poesia em pânico*, esquecendo-se (ou fingindo ignorar) que em passagens posteriores ou mesmo Mário escreveu coisas muito diversas a meu respeito (Mendes, 2001, p. 137).

Datada de 1963, a carta atesta certo ajuste de contas com a crítica e o impacto das antigas afirmações de Mário, que justificavam as “desconfianças” estilísticas em torno da recepção crítica do poeta. O escritor, então, já não inquieta pela “complacência com o moderno, e a confusão de sentimentos” (Andrade, 1955b, p. 47), pois, por uma operação seletiva, acolhe-se o “poeta do domínio estilístico”. O horizonte desta estilística é identificado com o do controle consciente, prova dos nove às qualidades poéticas e estaca que marca sua distância de certo Surrealismo. O hermetismo da linguagem surrealista, o obscurantismo à que se referiu Mário de Andrade e Oswald, aliados à observação de que os “elementos da perfeição técnica” e os “encantos da beleza formal” teriam sido “abandonados” (Andrade, 1955b, p. 20), seriam, segundo estas leituras, deixados a favor de uma linguagem depurada e mais clara.

Nos parece pertinente, então, abrir uma analogia entre a leitura de Murilo Mendes feita por Haroldo de Campos e a de Rimbaud feita por Pound que aparece na introdução do livro *Rimbaud Livre*, de Augusto de Campos:

Mas o Rimbaud que interessava a Pound não era o poeta vidente – como o queria o próprio Rimbaud (“Je dis qu’il fait être voyant, se faire voyant”) – muito menos o místico em “estado selvagem”, reivindicado por

Paul Claudel. [...] Nesse Rimbaud o imagista Pound via “qualidade” e “solidez” catulianas, “clareza de expressão”, “objetividade”. Traços que a legenda do *voyant* obscurecera, mas que até certo ponto haviam sido já detectados por Verlaine, quando afirmara, em *Poètes Maudits*, sobre a poesia de Rimbaud: “a língua é clara e se mantém límpida mesmo quando a ideia se turva ou o sentido se torna obscuro” (Campos, 2001, p. 13).

Também o Murilo que interessa ao irmão, Haroldo de Campos, não era o poeta vidente e igualmente em sua leitura do poeta mineiro se garimpam as qualidades sólidas e objetivas. Campos continua e critica a postura de Andrade num texto publicado na revista *Festa*, em que a poesia de Rimbaud se invalida porque “teve lirismo, coisa do domínio do subconsciente, e comum a todos os homens. Mas não foi poeta, que é, além de o realizar periodicamente, metodizar, permanentemente esse lirismo interior” (Andrade *apud* Campos, 2001, p. 18).

A perspectiva de Haroldo de Campos, herdeira de Andrade, se inclina ao apagamento da “bagunça transcendental” que também promove Murilo, seu lado “menino experimental” afeito às cordas, ao humor mórbido dos loucos e ao *paralém* do oráculo. Da tentativa de fixação da vertigem, lema rimbaudiano, o que parece se coagular é a fixação. Não obstante, alguns escritos críticos de Murilo sobre o Surrealismo parecem mesmo retornarem a seu “programa de concerto” sob o impacto destes confrontos. Em *Hommage a Breton*, de 1967, e escrito em francês no livro *Papiers*, lemos:

O mesmo texto [conversa entre Breton, Reverdy e Ponge] contém uma proposição muito moderna, digamos estrutural, resumida em duas palavras: “A concepção dualista de forma e conteúdo é um absurdo”. Esta frase lança uma luz impressionante sobre o método criativo de Breton: sim, ele era surrealista, mas sempre foi um mestre do estilo; soube conciliar a “inspiração”, isto é, a escrita automática, ao trabalho incansável da composição, da arquitetura da obra. Aqui novamente ela nos toca, aqui novamente permanece no centro do problema comum a todos os poetas: o problema fundamental da linguagem (Mendes, 1994, p. 1593, tradução nossa).

Murilo transcreve e comenta partes da entrevista feita a Breton, Reverdy e Ponge pela *Rádio-télévision française* nos anos 1950. Além de mostrar um acompanhamento vivo do movimento, o escritor ainda homenageia e elucida a questão que considera fundamental, questão que não é senão relativa aos inúmeros “mal-entendidos” da proposta surrealista em suas cisões entre o Surrealismo como “cosmovisão” e “estado de espírito” e o Surrealismo como um conjunto de propostas criativas. Mas, ao contrário da postura de Cortázar, que aposta numa leitura do Surrealismo fora de seu eixo central, ironizando a supremacia da figura de Breton ao referir-se ao escritor como “su Santidad André I” (Cortázar, 2000b, p. 963), Murilo vai ao centro, cita e homenageia seu “líder”, lê em Breton a inviável disjunção entre fundo e forma.

É porque Breton sabe da impossibilidade de um ataque à forma que não atinja os valores que esta carrega que afirma que o Surrealismo “enquanto movimento organizado, nasceu de uma operação de grande envergadura sobre a linguagem” (Breton, 2001, p. 355). As considerações em torno do que chamou de “alquimia do verbo” apontam diretamente a esta preocupação com a palavra e “estuda o mais perto possível as reações das palavras uma sobre as outras. Somente dessa forma é que poderíamos devolver à linguagem sua plena destinação, fato que, para alguns, como eu mesmo, deveria fazer avançar o conhecimento, exaltar ainda mais a vida” (Breton, 2002, p. 360). É neste sentido que podemos entender a noção de estilo que Louis Aragon já anunciara em *Tratado do Estilo*: “Temos assim que o Surrealismo é um refúgio contra o estilo. É fácil julgar que no Surrealismo o fundo e a forma são coisas indiferentes” (Aragon, 2010, p. 118).

Murilo, então, parte desta concepção dualista para integrá-la em Breton, conciliando a dimensão compositiva de seu trabalho com todo o arsenal contra a linguagem e o literário que o líder promoveu. No avesso das práticas de estilo como receituário, instalam-se os anseios de escrita tanto de Murilo como de Cortázar, que, por sua vez, recupera a figura de Aragon: “*Se cae entonces en el ridículo de denostar una ‘liquidación del estilo’ en un Joyce o un Aragon cuando precisamente el concepto escolar del estilo invalida de antemano toda aprehensión de la tentativa de Ulysses y Traité du Style*” (Cortázar, 2004a, p. 69).

Estas questões, como vimos, nos remetem mesmo às diferentes perspectivas do movimento, tal como assinalou Chénieux-Gendron ao apontar as diferenças entre os artistas surrealistas que trabalhariam com *significante* e *significado*, e os que privilegiariam o *significado*, opção relativa à poética bretoniana. Para entender melhor estas disjuntivas, cumpre lembrar que a ideia de estilo como trabalho formal se complica com a condenação da própria noção de trabalho no Surrealismo, pano de fundo das críticas que temem seu “facilismo” e que se problematiza e divide o próprio movimento. Os princípios da distração, do tédio e, inclusive, da ociosidade marcam um contraponto com a organização da sociedade em sua lógica de produtividade.

Este lugar comum na história literária do Surrealismo, devido em grande parte à propaganda de André Breton, atravessa a leitura crítica do movimento e constitui um alvo fixo da crítica especializada, matizando-se nas leituras criativas daqueles que assumem este conjunto de práticas em seus próprios trabalhos. Para Vrydaghs (2009), as posições que se estabelecem em torno deste problema são, inclusive, uma questão de disputa de liderança dentro do movimento. Neste contexto, Aragon tem um papel fundamental para a sensibilização ao trabalho literário através do exemplo de escrita de Rimbaud. O trabalho consciente sobre a escrita aparece como um contravalor surrealista, o trabalho do texto está exposto sem que a ideia de obra o sustente. A engenhosidade aparece entre o manejo de um material, por um lado, e o acaso, por outro, como chance dada à desordem, como lugar de ensaios e descobertas (Chénieux-Gendron, 1992).

É por isso que, no lugar do trabalho, surgem as palavras elaboração ou experimentação, que ainda sugerem o vínculo com a ciência no sentido de ativar a ideia de meio de conhecimento por tentativa, e não de fim da prática literária. Estes breves apontamentos nos servem para balizar a ousadia de Murilo ao referir-se ao defensor da escrita automática – expressão aguda de oposição ao trabalho no sentido que aqui se emoldura – como “mestre de estilo”. Como em outros escritos, Murilo inverte a posição comumente reservada ao movimento, faz da escrita automática sinônimo de inspiração e de Breton um arquiteto.⁸² Se o aspecto “construtivo” do Surrealismo já

82 Murilo retoma os critérios com os quais lia Ismael Nery, contrastando o protótipo

havia sido salientado nos retratos-relâmpago de Magritte ou De Chirico, aqui a questão se potencializa, pois vai ao “núcleo” da ortodoxia, agindo sobre aquele que defendia as práticas de escrita que apostavam no esquecimento, no instante e no caráter passivo do autor como espectador.

Mas se o problema do estilo repõe a questão própria à recepção formal surrealista no que se refere aos discursos críticos que tendem a dissociar a estética de seu necessário vínculo com a ideologia, os livros em questão – em seu caráter de “colagem de estilos” (Mendes, 1994, p. 1020) que misturam distintos gêneros e registros – nos oferecem um campo privilegiado para a observação destes “exercícios literários”, segundo a expressão de Cortázar:

Último round, un librito que aparecerá a fin de año en México y Buenos Aires, y que de alguna manera continúa (y concluye, como lo insinúa el título) *La vuelta al día...* Sin duda la “novela” de la que le han hablado es ese libro; aunque allí hay de todo, como en el primero, pienso que le gustará encontrar una gran cantidad de poemas –viejos y nuevos–, así como cuatro cuentos bastante largos; el resto es ensayos, historias de locos, pequeñas aventuras imaginarias, **ejercicios de estilo**, experiencias, todo lo que pueda admitir y reclamar un libro-almanaque (Cortázar, 2000c, p. 1355, grifo nosso).

A extrema liberdade com a qual se compõe o livro revira as conformações tradicionais adjudicadas à acepção normativa de estilo: “A literatura, nas diversas acepções da palavra, chama-se assim: receita. O estilo, que aqui defendo, é justamente aquilo que não pode reduzir-se às receitas” (Aragon, 2010, p. 12). Nesta perspectiva, o estilo é como um campo de provas, lugar em que o domínio ou o controle na criação voltam à cena, mas do lado do avesso, pondo em xeque a tradicional concepção de escrita como bom manejo das formas. É, assim, que se converte a experiência da escrita em exercício, reolocando a sua temporalidade na renovação periódica do instante e

do arquiteto com a “imaginação excitada”: “Nery soube fazer a síntese magnífica da modernidade com a ordem clássica [...], procurando, às vezes, soluções de arquitetura ou de escultura, outras vezes soluções mais violentas, arbitrarias, em que a imaginação excitada volta as costas a certos princípios construtivos elementares” (Mendes, 1996, p. 118).

despedindo, deste modo, as ambições de ordem definitiva que inscreviam o poético dentro dos limites do Livro como fim literário. O estilo como repertório depositário das formas do “bem escrever” é assumido como marco de jogo, regras com as quais brincar. É neste sentido que se volta aqui a algo que foi duramente questionado pelas primeiras experiências surrealistas: o papel do controle na criação, sua soberania destituída não só pelas buscas da escrita automática, mas pelas apostas no sonho, no acaso e no aleatório. Como, então, medir o alcance desta crítica ao bom manejo das formas se elas também exigem um domínio capaz de subvertê-las?

Outra faceta da questão é a que põe em cena o combate entre o domínio consciente da forma e o arbitrário através da ideia de máquina. A leitura que Cortázar faz de Roussel e seu enlace duchampiano coloca o problema na perspectiva de exploração do acaso na linguagem, investindo em seu automatismo próprio, uma vez disparado o jogo com a sua materialidade. A força deste automatismo não está na aposta do inconsciente, mas nas relações fortuitas que deliberadamente o escritor põe em funcionamento. Aqui é o aspecto de controle formal da linguagem que nos devolve ao arbitrário, a presença paradoxal do homem laborioso, que o próprio Breton nos aponta em Roussel, é a responsável por forjar uma imaginação sem limites. Mas as contradições não são facilmente distribuídas em pares de opostos, senão que tendem a trabalhar sobre a indeterminação de todo sentido, cavando em sua espessura, uma dimensão do incerto. A ideia da linguagem como máquina coloca em questão os modos que assume sua “capacidade produtiva” através das tentativas formais de desencadear sua imprevisibilidade. O aspecto de encenação de uma engrenagem também nos traz a ideia de uma exposição reflexiva dos meios artísticos, exibição que, ao mesmo tempo em que nos leva a pensar sobre a experiência estética, explora o avesso da ideia de produtividade racional. Os debates da racionalidade e irracionalidade permeiam, assim, os diferentes usos da ideia de máquina, levando às últimas consequências os embates entre o arbitrário e o deliberado.

A performance maquinaica rousseliana retomada também recorre, por outras vias, à questão dos processos automáticos, defendidos no Surrealismo como um modelo de comportamento artístico involuntário que questiona o realismo, como se lê no *Primeiro Manifesto*.

Lá, o escritor que se esmera em conquistar um “estilo de informação” descritivo é substituído pelo escritor feito um “aparelho registrador” (Breton, 2001, p. 34). A referência de Roussel, deste modo, nos leva aos caminhos de um questionamento deste mesmo realismo através do trabalho formal e consciente com a desarticulação dos sentidos cristalizados na linguagem.

Murilo também toca a questão quando se “microdefine”:

Microdefinição do autor

por manejar uma caneta que, desacompanhando minha ideia, não consegue viajar à velocidade de mil quilômetros horários
pela fúria galopante dos quadros e colagens de Max Ernst
pela decisão de Casimir Malevich, ao pintar um quadro branco em campo branco
atiço o conflito entre inspiração e estrutura [...], hóspede dos enigmas; protegido pelo sense of humour, meu anjo da guarda... (Mendes, 1994, p. 45).

O escritor justapõe a imagem de uma caneta desassociada do pensamento, tal como a mão que Breton descreve na escrita automática, em seu ritmo acelerado, a galope, com a força de choque e estranhamento das imagens tais quais se vê em Max Ernst e, ainda, com a decisão que interfere e opera um “esvaziamento” da linguagem que a figura de Malevitch convoca. A justaposição de Murilo emparelha Surrealismo e abstração, convergência possível pelo exercício destrutivo que a linguagem surrealista e a abstrata compartilham. Sua ação parcialmente subtrativa, que debilita certos sentidos da palavra e recobra outros, sensibiliza-nos a uma flutuação semântica que revela e enfatiza o aspecto instável do sentido.

Chénieux-Gendron também comentará o ponto em comum entre ambas as correntes de vanguardas à medida que procedem um ataque contra o que chama de “sistemas homogêneos”. Dentro das experimentações vanguardistas do século XX, o Surrealismo se une às explorações de tais sistemas, como o silêncio na poesia ou na música e o branco na pintura e na escrita. Entretanto, pensado em relação ao suprematismo, o Surrealismo vai em direção contrária, já que o primeiro repõe, de uma nova maneira, a antinomia vida e arte, em um sistema no qual a arte é um valor absoluto (Chénieux-Gendron, 2014a). O resgate de uma operação “abstrata”, no sentido de pôr em

xeque os “sistemas homogêneos”, como nos aponta a estudiosa, apresenta-se por meio de uma força destrutiva que atinge os pilares do sistema artístico.

Entretanto, além da questão ideológica que marca a diferença entre Surrealismo e abstração – o primeiro posto do lado da arte como valor absoluto, e o outro do lado da busca da superação da antinomia arte e vida –, as maneiras pelas quais o aspecto destrutivo se realiza no Surrealismo se desenvolve de forma diferente, menos na direção do “depurativo” e disposto ao informe, afastando-se, assim, da ideia de pureza. A ambiguidade em questão converge, em Murilo, na presença da tesoura, um de seus objetos mais caros que, em sua ação inequivocamente disjuntiva, abre, por um lado, uma operação que poderíamos chamar abstrata na medida em que corta, seleciona e separa um elemento de outro e, por outro, oferece a exuberância da proliferação, do descame: “Além disto com a tesoura solerte operamos o tempo e o espaço” (Mendes, 1994, p. 1010). É a prática da fragmentação textual que desestabiliza a linearidade e sabota as coordenadas lógicas de tempo e de espaço na configuração do texto.

Reitera esta força corrosiva a imagem do colar de estilhaços que evoca a violenta disseminação do corte. Nas antípodas da planificação, a matéria do estilhaço escapa e penetra. Sua natureza arredia à captura e, proliferante, instala-se sob a pele, ameaça os olhos, faz-se sentir em descontrole. Limite mínimo do fragmento, sua miudeza é feita para invadir, irritar, avizinhar uma espécie de invisível que é, ainda assim, oferecida em conjunto. O apelo táctil destes instrumentos cortantes nos mostra a dimensão perceptiva da estratégia de escrita muriliana e sua ligação com as práticas da colagem que apostavam justamente nas alterações da percepção como meio de desfamiliarização e desestabilização de nossos sistemas representativos e receptivos habituais. A linguagem, então, excede para além das coordenadas de equilíbrio, tão lidas em Murilo pela crítica que desatende seu trabalho com “A palavra: eletrocutada no rito do terror” (Mendes, 1994, p. 1459). Este ponto de escape, fuga daquele voo délfico, aponta para uma manipulação constante da visualidade através da palavra, visualidade sempre posta à prova, potencializando o sentido da busca do “invisível que se esconde atrás do visível” (Mendes, 1994, p. 1045).

A leitura de Max Ernst é significativa para se pensar o trânsito entre visível e invisível e sua ligação com a abolição de fronteiras entre arte e vida. A heterogeneidade pronunciada da prática da colagem, que faz uso dos elementos cotidianos para a realização da “objetividade poética”, tem a audácia de querer instaurar um trânsito livre entre o mundo interior e o exterior, perturbando, para isso, as relações entre as “realidades”. Segundo sua leitura do movimento, as práticas surrealistas se posicionam em oposição ao abstracionismo que, em movimento contrário, reduz intencionalmente suas possibilidades à dinâmica de ações recíprocas e puramente estéticas das cores, superfícies, volumes e espaço (Ernst *apud* Arbex, 1998).

Ernst deslinda a oposição entre abstracionismo e o movimento, dada a especificidade da realização do primeiro e a distância desta em relação ao que considera central no Surrealismo: a tentativa de unir o que chama de meditação e ação. As táticas de deslocamento e de desarticulação estéticas propostas pelos encontros entre realidades distantes, ligadas à desfamiliarização no modo de olhar, promoveria no ato da recepção e da produção um exercício duplo de reflexão sobre a arte e uma mudança nos modos de percebê-la. Em todo modo, o diálogo se faz na busca pelo avesso da linguagem, esta tentativa de ir trabalhando as linguagens artísticas de modo a “desvesti-las”, operação a que Murilo se refere em “Grafito para Malevitch”: “Nomeia o deserto ao qual chegou. Pelo esvaziamento do objeto” (Mendes, 1994, p. 659).

Neste marco se insere a publicação de Murilo em *Arturo* e uma conexão inusitada entre Brasil e Argentina, que articula os debates em torno da estética surrealista. Transversalmente, a tensão que o poeta mineiro põe em funcionamento ao ler o movimento surrealista e que consideramos motor também de sua escrita aparecerá no enquadre desses debates de vanguarda. A contribuição da imagem e as propostas de liberação do inconsciente serão os elementos que aparecem na revista e que, contraditoriamente, convivem com a defesa da autonomia da imagem e da ativação do “engenho” artístico. A preocupação com a especificidade da linguagem artística nos devolve, outra vez, às distâncias de cunho ideológico que Chénieux-Gendron aponta e que separam, de um lado, as opções da autonomia artística

e, de outro, a surrealista de superação das fronteiras entre a arte e a vida.

Pela leitura de Ismael Nery, aquele que compartilha com Murilo as primeiras notícias surrealistas na década de 1920, Murilo reconhece a importância do “processo de abstração”. Como já estudamos, o escritor relembra a centralidade deste método no pintor, constante também em outros artistas da época, e que funcionaria como antídoto à previsibilidade dos temas plásticos e operação sobre as formas sensíveis:

Num mundo como o nosso em que tudo se transforma e muda de aspecto, o homem torna-se insatisfeito e procura cada dia atingir novos objetivos. Diante duma tal complexidade de elementos surgiu no espírito de artistas e pensadores a necessidade de se praticar, mais do que em outras épocas, o método da abstração, método que em filosofia consiste em distinguir uma da outra as qualidades singulares dum objeto sensível, pensando uma independente das outras e dando a cada um uma existência própria (Mendes, 1994, p. 1320).

O método, assim, assenta-se na distinção que singulariza e que, ao mesmo tempo, lança a possibilidade um olhar inesperado sobre o já-visto. Segundo Antelo:

A abstração supõe, portanto, separar uma qualidade ou uma relação de uma representação dada, sublinhando o valor do destacado e negligenciando ao mesmo tempo o complementar. Coloca-se, então, no antípoda da análise, que deve, a rigor, considerar todas as qualidades ou relações por igual. Abstração é uma *aférese*. *Aph*, longe; *áíresis*, eleição ou escolha, inclinação, apego ou aspiração. Conota atividade e vigor, já que também significa toma ou conquista e, nesse sentido, cálculo ou deliberação, que se traduzem em sistema plano, seita ou heresia. Como virtude essencialmente viril, coloca-se a par de outro conceito filiado à conquista e à anexação por flancos laterais, que é o de convergência (rotação, ruptura, tangência). Como separação ou discriminação, entretanto, nos remete à sintaxe ou composição (Antelo, 1997, p. 202).

Antelo sublinha e desdobra a estratégia estética que procede discriminatoriamente, apagando certos aspectos da materialidade artística em prol de um isolamento particular. Tal como as buscas da arte não figurativa, os surrealistas se voltam à apresentação de uma realidade artística em lugar da representação, mas esta apresentação não se mantém no quadro somente da seleção e da convergência, senão que ainda mostra contágio; dito de outro modo, ao mesmo tempo em que opera o corte, isolamento que separa um elemento de outros, se direciona à ruína das fronteiras de identidade, à instauração de um mundo móvel e a uma erótica da palavra em metamorfose. Se o portátil e o mínimo são tributários destas operações, a analogia funciona como o contrapeso desta balança, impulso que aniquila as hierarquias entre uma coisa e outra. Estas operações ainda são, como vemos pela leitura muriliana de Fontana, relacionadas à vulnerabilidade do signo: “Mas a que se refere o signo? A um dado preciso, justamente: a matéria é algo que se pode romper” (Mendes, 1994, p. 1317).

No marco dos diálogos entre Surrealismo e vanguardas construtivas voltaria a surgir, mais tarde, a participação de Aldo Pellegrini na revista *Nueva Visión [sic]*, na qual o escritor publica o ensaio “*Arte surrealista y arte concreto*”. O subtítulo “cultura visual” aponta a amplitude do projeto: a “*síntesis de las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad*” (Pellegrini, 1951, p. 10). Seu espectro de ação abarcava os temas de arquitetura, desenho e urbanismo moderno e foi levado a cabo por Tomás Maldonado, quem havia integrado o núcleo de *Arturo* e publicado na revista *Letra y Línea*. Desde uma perspectiva de abordagem científica e técnica da arte,⁸³ *Nueva Visión [sic]*, abre espaço para as articulações que Pellegrini ensaia entre Surrealismo e arte concreta. O núcleo comum entre a vertente expressionista da arte abstrata e o movimento estaria na busca por exteriorizar o “modelo interior” do artista. Pellegrini assume, deste

83 No primeiro número de *Nueva Visión*, Maldonado escreve “*Actualidad y porvenir del arte concreto*”, no qual defende que este movimento haveria intensificado a “*primitiva exaltación por los resultados más espectaculares y exteriores de la técnica*” a favor de um “*conmovido interés por las conquistas más secretas de la ciencia*”. “*Las nuevas nociones reveladas por la microfísica, las teorías cosmogónicas y gravíticas han cambiado radicalmente las perspectivas de la sensibilidad humana*” (Maldonado, 1951, p. 8).

modo, uma perspectiva da arte surrealista que aparece questionada nos escritos de Max Ernst, já que, segundo o artista alemão, esta ambicionaria justamente franquear as barreiras entre mundo interior e mundo exterior.

O escritor ainda relembra a leitura bretoniana de muitos artistas que se desviavam das premissas da escrita automática:

Este conjunto dispar de pintores aparece también en la primera obra expositiva sobre la plástica surrealista publicada por Breton en 1928: “El Surrealismo y la Pintura”; allí se mezclan cubistas, dadaístas, pintores metafísicos, abstractos netos, primitivos o ingenuos y académicos que sólo podían situarse a duras penas bajo el rótulo de realistas mágicos. En casi todos ellos faltaba el elemento automático, el flujo incontrolado que Breton preconizó como fundamento de la creación surrealista (Pellegrini, 1953, p. 10).

A postura de Breton retorna à já trilhada heterogeneidade do movimento enquanto “máquina de integrar” (Chénieux-Gendron, 1992), um sistema que tende a recusar as separações culturais que fundamentam os modelos de conhecimento ocidentais e que tende a incorporar artistas de diferentes tendências. A leitura do escritor argentino tenta recolocar o problema da escrita automática, mostrando como as tentativas de liberação da linguagem no Surrealismo nem sempre tinham correspondência direta com a “escrita automática rigorosa”. Independentemente da pertinência de seus argumentos, Pellegrini explicita um território de diálogo que circulava nas revistas, como estudamos, e que nos fala de aproximações que já se observavam no interior dos projetos estéticos em questão.

Neste sentido, Martín Prieto (2006) lembra que o Surrealismo argentino está vinculado ao invencionismo e as relações éticas e estéticas entre eles ficam claras nas revistas *Poesía Buenos Aires*, *Letra y Línea*, *A Partir de Cero* e uma publicação anterior, *Contemporánea*, dirigida por Juan Jacobo Bajarlía. Este diálogo dá visibilidade às tentativas de buscar novas formas de pensar algumas das questões que o Surrealismo ativava agora num cenário onde a ideia de técnica acalora as discussões artísticas e acolhe as pesquisas da ciência como uma outra forma de expansão dos limites do real.

Se o lado “espontâneo” das propostas surrealistas propiciaram o escamoteamento de uma contribuição surrealista efetiva no que tange à elaboração formal e ganharam, por outro lado, uma espécie de papel pré-criativo, aproximado à inspiração, poderíamos pressupor que o diálogo com novas apostas vanguardistas – então abertas e enlaçadas ao acaso, ao sonho, às expressões do irracional e ao espaço combinatório da colagem – integram tais estratégias estéticas desprivilegiadas e garantem seu lugar no processo criativo como um todo. As articulações com outras vanguardas ainda permitiriam que os usos surrealistas escapassem do rótulo da “facilidade”. A convergência que já apontava Breton e Aragon sobre fundo e forma, e que se faz aqui pelo diálogo estabelecido com as vanguardas construtivas, chega a ser mesmo reconhecida como a forma de realização estética do movimento na América Latina. É, nesta perspectiva, que Cedomil Goic afirma em *El Surrealismo y la literatura iberoamericana*:

Esta dimensión constructiva es, por cierto, hoy en día, una característica que acompaña a los poetas y narradores surrealistas de un modo muy acentuado. Superadas las esperanzas iniciales en el automatismo psíquico puro, en la escritura automática y la descripción onírica, esta dimensión pone de manifiesto cómo, entonces y ahora, disponer el texto en la forma de un poema, distribuirlo en líneas, enderezarlo en un gesto verbal, implica la participación de complejos determinantes espirituales y formales y no poco de vigilia consciente y de razón ponderadora (Goic, 1977, p. 24).

A aliança empreendida funciona aqui como um argumento total que apazigua e resolve o que nas produções criativas se desenvolve em tensão. Entretanto, os polos que a constituem se desdobram como pontos de resistência, silêncios e eixos críticos que os trânsitos surrealistas percorrem e visibilizam. Pudemos ver, deste modo, como a recepção crítica do Surrealismo que se estabeleceu foi avessa aos aspectos que não pertenciam a sua dimensão “construtiva”, mas justamente investiam nos aspectos irracionais da criação.

Na Argentina, a resistência às leituras produtivas das primeiras propostas dos surrealistas aparece já no texto que inaugura a recepção no país. É Guillermo de Torre quem esvazia a pertinência de seus “jogos verbais”, assim como Tristão de Athayde alerta, no Brasil, so-

bre o “contágio surrealista” e os temores sobre suas pesquisas com o inconsciente. Se as publicações programáticas de Pellegrini dão uma segunda oportunidade à recepção do movimento, o silêncio que as circunda fica patente no desinteresse e na impermeabilidade do Surrealismo na revista mais importante da vanguarda argentina, a *Martín Fierro*. Tal silêncio se repetirá nas declarações que Cortázar faz a respeito de sua publicação sobre Artaud em *Sur*, fazendo-nos ver, deste modo, os limites daquele cosmopolitismo e da contemporaneidade em relação à Europa na circulação das ideias vanguardistas comemorados como traço distintivo do ambiente intelectual em Buenos Aires. Segundo Espejo,

En la Argentina, sobre todo en Buenos Aires, tanto en el ámbito pictórico como en el poético, en artes plásticas y literatura, el movimiento gozó de una vitalidad especial respecto de otros países latinoamericanos, acorde con la permeabilidad que hubo en nuestras manifestaciones artísticas y culturales para aceptar las experiencias vanguardistas que se desarrollaron en las grandes urbes del mundo (Espejo, 2009, p. 14).

A vitalidade a que se refere Espejo, como vimos, aparece restrita a um circuito particular, marginal, mas que abre rotas alternativas àquelas publicações consideradas hegemônicas. É de teor semelhante a afirmação de Stefan Baciú, em sua histórica apreciação sobre o Surrealismo, quando o escritor afirma que o “Surrealismo modificou o aspecto da poesia argentina” (Baciú, 1983, p. 171). Sua *Antología de la poesía surrealista latino-americana*, de 1981, delimita o raio de ação do movimento e, visando apaziguar o dilema em torno da militância surrealista, cria a categoria de “parasurrealista”, expondo-nos, assim, um velado pudor no trato das poéticas que não se vinculam ortodoxamente ao Surrealismo. Além da necessidade de criação de uma categorização específica que as contemple, esta postura também justifica a ausência brasileira:

[...] en la época a la cual está dedicado mi libro sencillamente no hubo en Brasil nada que pueda ser llamado “surrealista”, fuera de ciertas tentativas bastante interesantes de los poetas Murilo Mendez [sic], Ismael Nirie [sic], Aníbal Monteiro Machado, quienes no se consideraban surrealistas sino más bien simpatizantes

de ciertos modismos y de ciertas técnicas de la poesía surrealista. Por lo demás, las dos autoridades más fehacientes en el Brasil, los poetas Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, me han confirmado esta realidad, de manera que me fue imposible inventar algo que no existió sólo para hacer en el libro un lugar también al Brasil, país que considero mi patria de adopción [sic] (Baciu, 1983, p. 9).

É, por outro lado, à voz de Mário de Andrade e sua importante referência dentro do Modernismo brasileiro que pertencem as primeiras “fundações” críticas a uma série de supostos que se repetem posteriormente. A ênfase no descompasso entre as urgências nacionalistas e as propostas surrealistas se articulam às indisposições ao automatismo verbal e às que abordam o valor do inconsciente na criação. A tônica dos discursos modernistas orientaria, segundo Merquior, uma pesquisa formal moderada, um “hiposurrealismo” ou uma versão “anêmica” dos impulsos experimentais e éticos do movimento de vanguarda. Argumento semelhante, como lembramos, ao apontado por Sarlo ao comentar os alcances da vanguarda *martinferrista* em seu “moderatismo”.

Através destes comentários, vemos como a crítica considera que o enquadramento das propostas de vanguarda a um projeto cultural formativo põe limites aos horizontes de ruptura formais. Contraditoriamente, os desdobramentos desta primeira incompatibilidade utilizam argumentos formais ou técnicos. As considerações em torno da chamada “técnica surrealista” como exercício da escrita automática aparecem aqui numa versão instrumental, dissociada de uma “mentalidade” surrealista e convertida em “ginástica mental” nas premissas críticas de Antonio Candido, que ressurgem com mais agressividade no discurso de Haroldo de Campos e seu ataque às buscas “malditas” da linguagem. Neste quadro, o experimental está reservado à atuação das vanguardas concretistas, salvo da “magia”, do “sentimental” e abrigado ao calor do “útil”, segundo os termos de Campos:⁸⁴ “Imune ao psicologismo dos introspectivos abissais afeta ao trato saudável e sólido” (Campos, 1971, p. 60).

84 Retomamos os termos utilizados nos manifestos já citados.

De modo mais frontal, no Brasil, as condenações de “inexistência”, “clandestinidade” ou “sequestro”⁸⁵ do Surrealismo conformam os traços de sua “história subterrânea”. Frente a este panorama, é possível imaginar que aquela aliança entre Surrealismo e a chamada dimensão construtiva na criação ensaiada na Argentina, mas não reconhecida por estas posturas críticas no Brasil, contribui a fechar ainda mais o cerco à recepção surrealista, mantida aqui afastada de qualquer diálogo. Enquanto certas convivências e diálogos entre o movimento e as vanguardas construtivas se abrem nas publicações argentinas, no Brasil se observa todo um leque de leituras excludentes, como pudemos atestar privilegiadamente no cenário do concretismo. É, assim, que o roteiro estudado nos leva àquela questão indagada por Augusto Massi através da leitura de Murilo Mendes, que agora retomamos:

Seria necessário investigar por que razão o Surrealismo – ao contrário do que ocorreu em países como México, Peru, Argentina e Uruguai – não encontrou receptividade na cultura brasileira. Por que ainda hoje há resistência por parte da crítica em aproximar a poesia de Murilo Mendes da poética surrealista? (Massi *apud* Pizarro, 1995, p. 323).

Nossa aproximação ao problema considera que Murilo desorbita a lírica dos “estrategos”, segundo Merquior, mas termina, pelas diversas leituras críticas, incorporada à sua atividade. É possível supor que, assim como certa crítica brasileira pretendeu desatender os aspectos surrealistas da poética muriliana, esta mesma escamoteie outros usos ativos do Surrealismo em diferentes produções poéticas brasileiras. Lida na esteira das experiências formais concretistas, a experimentação muriliana não seria capaz que conciliar aquilo que Murilo tanto sublinhou pela leitura de outros surrealistas e levantou

85 LIMA, Sérgio. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros. In: Ponge, Robert (org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. Valentin Facioli também comenta seu abafamento: “O Surrealismo acabou constituindo-se por aqui numa presença muito minoritária e sofreu, com isso e por isso, um processo de abafamento, de ocultamento, que precisa ser estudado e compreendido através da especificação de alguns dos constituintes sociais, culturais e políticos de nossa sociedade, que geraram o impasse; este é nosso objetivo preferencial” (Facioli, 1999, p. 293).

como lema pessoal: “O debate entre a ordem e a loucura”.⁸⁶ A “postura construtiva” brasileira fundamentaria, então, assertivas como as do crítico Gonzalo Aguilar, quem afirma que a poesia brasileira seria a “*menos influenciada por el Surrealismo de todas las poéticas latinoamericanas*” (Aguilar, 2003, p. 292). Se nosso estudo não permite travar um embate à altura da amplitude desta questão, podemos, por outro lado, pensar nas linhas de fuga, a partir do exemplo muriliano, à imagem de um contexto literário exclusivamente “construtivo” que se faz no âmbito da crítica especializada. Esta, como sabemos, não só escolhe seus objetos, senão que estabelece os protocolos de leitura com os quais os lê e os legitima.

Por outro lado, na Argentina, nosso possível itinerário evidencia os limites de uma suposta permeabilidade ao Surrealismo, pouco intensa no que diz respeito às leituras críticas pela centralidade de outras propostas estéticas. Questionamos, deste modo, o alcance do cosmopolitismo que teria propiciado sua entrada prolífica, apesar do pioneirismo das leituras surrealistas empreendidas. Se o Surrealismo circula com maior vigor posteriormente, no diálogo que promovem as revistas citadas com as vanguardas construtivas, por outro lado também é chamativa a sectarização que as breves contendidas ilustram. As incisivas declarações de Borges que identificava Surrealismo e irracionalismo e a rejeição de sua figura no meio surrealista nos servem de parâmetro para imaginar o campo de ação do movimento e a repercussão restrita de suas publicações:

Nuestra relación con el ‘mundo literario’ era prácticamente nula, con excepción de algunas amistades personales, como la mía con Girri o la de Madariaga con Bayley y la de ambos con algunos miembros del grupo de *Poesía Buenos Aires*. La ferocidad y el desprecio de Pellegrini frente a grandes autores como Borges, Faulkner y Eliot era inmensa y, acaso incomprendible, si se la considera más allá de una provocación anárquica,

86 “Não sou um surrealista ortodoxo, mas devo confessar que o Surrealismo sempre exerceu sobre mim um grande fascínio. [...] Em lugar de buscar uma correspondência gráfica impossível e que maltrata tantos textos, o senhor encontrou o núcleo mesmo dessa poesia em sua surrealidade, no centro do debate entre a ordem e a loucura que continua sendo o grande debate da minha vida” (Mendes *apud* Guimarães, 2007, p. 96).

aunque su aversión por Borges llegaba a trasponer esa frontera (Llinás, 2014, n. p.).

A trajetória de Cortázar, por outro lado, muito pouco toca este campo e ainda acusa, como dá testemunho em sua carta, a “*insoponible retórica de los ataques*” (Cortázar, 2010a, p. 206) do grupo de *Letra y Línea*, considerando inúteis os confrontos com *Sur*. Por outro lado, os próprios percalços da recepção cortazariana, como vimos, também se desenrolam desde a perspectiva de um vanguardismo inócuo, no qual o experimental se confunde com o inexperto, amortecendo, assim, o potencial transgressor de sua leitura da vanguarda. É, de toda forma, por sua poética e não pela dos poetas assumidamente vinculados aos grupos surrealistas que o movimento circula “transfigurado”, como afirmou Speranza, até o ponto de transformar-se em “variável ingênua” (Speranza, 2006, p. 32). Do lado brasileiro, o trabalho crítico e criativo de Murilo Mendes, na contramão das tendências críticas no Brasil, se dispõe à alianças e a marcar visibilidades que o ambiente intelectual brasileiro desampara. A tentativa de uma abordagem teórica estruturante do Surrealismo como “sistematização das correntes esparsas no ar” ou como “dever de cultura” (Mendes *apud* Lima, 1995, p. 13) aparecerá, como estudamos, em diversos momentos de sua obra.

O experimentalismo que marca os livros-colagem estudados, se vincula transversalmente a estes possíveis percursos de análise. É através da frequência destes textos que reconhecemos os eixos ao redor dos quais se organiza o discurso crítico e sua dinâmica de ressonâncias. Encravada entre as opções estéticas que dividem, muitas vezes, “o fundo e a forma” do Surrealismo, os argumentos críticos voltam a pendular entre um polo e outro, sem solução de desvio. Neste entrave de difícil escape, desatendem-se as estratégias estéticas que querem responder à utópica surrealidade através de uma escrita que recorre ao instante, ao esquecimento, às formas de automatismo, às alterações dos sentidos e ao acaso, também tributárias das vilipendiadas experiências de escrita automática, em sua configuração de uma realidade *outra*.

As fissuras que estriam o movimento e suas leituras nos interpelam e nos animam a ler estas operações que querem desamarrear a

factibilidade unívoca do sentido e desregular seu sistema previsível de construção. As tensões que a colagem mobiliza nos revelam diferentes modos de lidar com o repertório surrealista. Será o Surrealismo que centraliza o problema da linguagem no cerne da criação e que inocula a força transgressora do experimental em suas estratégias criativas, de modo que as formas não assentem no repouso de seus sentidos dados, o Surrealismo reoperado nas poéticas em foco. Para usar os termos de Foster, os retornos a este movimento de vanguarda se dão fora de qualquer perspectiva filiatória e nos falam de uma seleção sobre os meios criativos que privilegiam a combinação da colagem e as operações corrosivas do literário. Se pensamos na anacronia própria destes retornos vanguardistas e os modos com os quais se recolocam seus paradigmas, vemos que o investimento surrealista extremou uma dinâmica de antagonismo que acende os impulsos dos processos de liberação e de controle verbal regulado. O caráter proteiforme que esta tensão explora parece ser mesmo a fonte das “reservas de eletricidade” (Mendes, 1996, p. 1564) destas poéticas.

Referências

ARTISTAS ABSTRACTOS DE LA ARGENTINA [sic] (Antología). Paris-Buenos Aires.

A PARTIR DE CERO. Buenos Aires, n. 1, nov. 1952.

A PARTIR DE CERO. Buenos Aires, n. 2, dez. 1952.

A PARTIR DE CERO, SEGUNDA ÉPOCA. Buenos Aires, set. 1954.

ADAMOWICZ, Elsa. **Ceci n'est pas un tableau**: les écrits surréalistes sur l'art. Paris: L'Age d'homme, coll. Bibliothèque Mélusine, 2004.

ADAMOWICZ, Elsa. **Surrealist Collage in Text and Image**: dissecting the exquisite corpse. Londres: Cambridge University Press, 2005.

ADES, Dawn; EDER, Rita; SPERANZA, Graciela (org.). **Surrealism in Latin America vivísimo muerto**. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

ADORNO, Theodor W. "Parataxis". In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura III**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 73-122.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesía concreta brasileña**: las vanguardias en la encrucijada modernista. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

AGUILAR, Nelson Alfredo. **Vieira da Silva no Brasil**. São Paulo: MAM, 2007.

AIRA, César. **Alejandra Pizarnik**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

ALFIERI, Carlos. **Conversaciones**: entrevistas a César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Conceptos de sociología literaria**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes**: o poeta brasileiro de Roma. São Paulo: Unesp, 2013.

ANDRADE, Mário de. Ismael Nery. **Diário Nacional**, São Paulo, 10 abr. 1928.

ANDRADE, Mário de. **Curso de filosofia e história da história da arte**. São Paulo: GFAU, 1955a.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1955b.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. *In*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. *In*: O POETA INSÓLITO: fotomontagens de Jorge de Lima. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1987. p. 9-10.

ANDRADE, Mário de. **Será o Benedito!**: crônicas do suplemento de roto-gravura de O ESTADO DE SÃO PAULO. Introdução de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Educ/Giordano/Agência Estado, 1992.

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **“Péret”**: Revista de Antropofagia, 2 dentição, n. 1, Diário de São Paulo, São Paulo, Ano 2, n.1, p. 6, mar. 1929.

ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**. (Entrevistas). Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. 2. ed. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990a.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**: a antropofagia ao alcance de todos. São Paulo: Globo, 1990b.

ANTELO, Raúl. Confluencia. **Literatura argentina por brasileños**: literatura brasileira por argentinos. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1982.

ANTELO, Raúl. A abstração do objeto. **Revista USP**, São Paulo, USP, n. 33, maio 1997.

ANTELO, Raúl. Poesia hermética e surrealismo. Disponível em: <http://triplov.com/surreal/antelo.html>. Acesso em: 12 jan. 2011.

ANTELO, Raúl. Poesía hermética y surrealismo. *In: Historia crítica de la literatura Argentina*: “el oficio se afirma”. Buenos Aires: Emecé, 2004a. v. 9.

ANTELO, Raúl. O concretismo e seus valores incorpóreos. *In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004b.

ANTELO, Raúl. **A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo**: texto apresentado no Colóquio Pós-Crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, UFSC, dez. 2006a.

ANTELO, Raúl. **María con Marcel**: Duchamp en los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006b.

ANTELO, Raúl. Murilo, o surrealismo e a religião. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, UFSC, v. 6, n. 8/9, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1565>. Acesso em: 14 nov. 2013.

ANTUNES, José Pedro. **Tradução comentada de “O surrealismo francês de Peter Bürger”**. 2001. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Campinas: Unicamp, 2001.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARAGON, Louis. **Escritos de arte moderno**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003a.

ARAGON, Louis. **Una ola de sueños**. Buenos Aires: Biblos, 2004.

ARAGON, Louis. **Les collages**. Paris: Hermann, 2003b. Collection Savoir.

ARAGON, Louis. **Tratado do estilo**. Lisboa: Antígona, 2010.

ARAÚJO, Laís Corrêa. O modernismo desarticulado de Murilo Mendes. *In: Revista do Brasil*: publicação mensal de ciencia, letras, artes, historia e actualidades. v. 5, n. 11, p. 73-78, 1990.

ARAYA, Poblete; KIRA, Inés del Rosario. **El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias**. San Juan: Editorial Fundación Universidad Nacional de San Juan, 2004.

ARBEX, Márcia. Le procédé du collage dans l'œuvre de Max Ernst. *In: CALIGRAMA*. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas/FALE/UFMG, v. 3, 1998.

ARBEX, Márcia. **Intertextualidade e intericonicidade. tertextualidade e intericonicidade**. I Colóquio de Semiótica da UFMG, v.1, 2000.

ARBEX, Márcia. Anémic Cinéma. Uma experiência do avesso da linguagem. **ALETRIA**, v.8 p. 89-98, 2001.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARTAUD, Antonin. **El Arte y la muerte/otros escritos**. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARTAUD, Antonin. **Carta a los poderes**. Buenos Aires: Argonauta, 2012.

ARTUNDO, Patricia. Surrealismo y corrientes metafísicas en la Argentina. *In: GRUPO VELOX. Pintura argentina, expresiones metafísicas: catálogo*. Buenos Aires: Editorial Velox, 2001.

ARTURO. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 1, verão de 1944].

BACIU, Stefan. **Antología de la poesía surrealista latinoamericana**. México D. F.: Editorial Joaquín Mortiz - Colección Confrontaciones: Los Críticos, 1974.

BACIU, Stefan. Historia de una antología del surrealismo. **Revista de la Universidad de México**. v. XXXVIII, n. 21, 1983.

BADIOU, Alain. **El siglo**. Buenos Aires: Manantia, 2005.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 2.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**: o proibido e a transgressão. Lisboa: Moraes Editora, 1980.

BATAILLE, Georges. **La conjuración sagrada**: ensayos 1929-1939. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008a.

BATAILLE, Georges. **La felicidad, el erotismo y la literatura**: Ensayos 1944-1961. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008b.

BATAILLE, Georges. **La religión surrealista**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008c.

BATAILLE, Georges; CALLOIS, Roger; KLOSSOWSKI, Pierre. **Acéphale**. Religión/sociología/filosofía. 1936-1939. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.

BAUER, Tristán. **Julio Cortázar**. Disponível em: <https://vimeo.com/26195629>. Acesso em: 19 mar. 2008.

BELLMER, Hans. Notes sur la Jointure à la Boule. **Obliques**, 1979.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial – Unesp, 1990.

BENARÓS, León. **Antonio Porchia**: con estudio preliminar, testimonios, juicios críticos, cartas inéditas y antología de voces. Paris: Hachette Groupe Livre, 1988.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-35.

BENTO, Antônio. **Ismael Nery**. São Paulo: Brunner, 1973.

BERMEJO, González. **Conversas com Cortázar**. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **El libro que vendrá**. Tradução: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Madrid: Editorial Nacional, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

BOLAÑO, Roberto. Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista. *In*: BOLAÑO, Roberto. “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista”. **Revista Viento en Vela**, nº 5, septiembre del 2006, México, D.F.

BOA: Cuadernos Internacionales de Documentación Sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia, Buenos Aires, n. 1, maio 1958.

BOA: Cuadernos Internacionales De Documentación Sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia, Buenos Aires, n. 2, jun. 1958.

BOA: Cuadernos Internacionales de Documentación Sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia, Buenos Aires, n. 3, jul. 1960.

BOAVENTURA, María Eugênia. **Modernismo e Surrealismo**. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~boaventu/page30b.htm>. Acesso em: 12 abr. 2012.

BOPP, Raúl. **Vida e morte da antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. **SUR**, Buenos Aires, n. 5, 1936.

BORGES, Jorge Luis. Vindicaciones del 1900. **Saber Vivir**, n. 53, 1945.

BORGES, Jorge Luis. Un caudaloso manifiesto de Breton. *In*: OBRAS Completas 4. Buenos Aires: Emecé, 1966.

BORGES, Jorge Luis. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2.
- BREST, Jorge Romero. **Arte en la Argentina**. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- BRETON, André. **Entretiens 1918-1952**. Paris: NRF, 1952.
- BRETON, André. **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 1965.
- BRETON, André. **Point du jour**. Paris: Gallimard, 1970.
- BRETON, André. **El surrealismo, punto de vista y manifestaciones**. Barcelona: Barral, 1972.
- BRETON, André. **La clé des champs**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1973.
- BRETON, André. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1988. Tomo I.
- BRETON, André. **Antología del humor negro**. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BRETON, André. **L'amour fou**. Paris: Gallimard, 1992a.
- BRETON, André. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1992b. Tomo II.
- BRETON, André. **Les vases communicants**. Paris: Gallimard, 1996.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- BRETON, André. **Antología (1913-1966)**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BRETON, André; TROTSKY, André. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUSTOS DOMEcq, H. De aporte positivo. *In*: BUENOS AIRES LITERARIA, v. 2, n. 17.
- CABALGATA. Revista Mensual De Letras y Artes, Buenos Aires, v. 3, n. 18, abr. 1948.
- CAILLOIS, Roger. L'Equivoque Surréaliste. *In*: CAILLOIS, Roger. **Approches de l'imaginaire**. Paris: Gallimard, 1974.

CALBI, Mariano. Prolongaciones de la vanguardia *In*: HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA. Direção: Noé Jitrkik. Composição: Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. v. 10.

CAMPOS, Augusto. **Rimbaud livre**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CAMPOS, Haroldo. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. *In*: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na Mira. *In*: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971a.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não-livro. *In*: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. 2. ed. Brasília: MEC, 1971b.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Pastor pianista/pianista pastor. *In*: **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. *In*: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros estudos**. São Paulo: UNESP, 1992.

CARROUGES, Michel. **Les machines célibataires**. Paris: Editions du Chêne, 1976.

CARVALHO, Raimundo. **O olhar vertical**. Vitória: EDufes, 2001.

CASTRO KLAREN, Sara. Cortázar, Surrealism and Pataphysics. **Comparative Literature**, v. 27, n. 3, p. 218-236, 1975.

CERCLE INTERNACIONAL D'ART. [S.l.]: [s.n.], 1955.

CESELLI, Juan José. **Poesía argentina de vanguardia surrealismo e invencionismo**. Buenos Aires: Ministerio de las Relaciones Exteriores, 1964.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Surréalismes**: l'esprit et l'histoire. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2014a.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Inventer le réel**: le surréalisme et le Roman (1922-1950). Paris: Honoré Champion Éditeur, 2014b.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003.

CICLO. Arte, Literatura, Pensamiento Modernos, Buenos Aires, n. 1, dic. 1948. Disponível em: <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/CICLO1.pdf>. Acesso em 12 fev. 2014.

CICLO. Arte, Literatura, Pensamiento Modernos, Buenos Aires, n. 2, abr. 1949. Disponível em: <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/CICLO2.pdf>. Acesso em 12 fev. 2014.

CIPPOLINI, Rafael. **Poéticas de lo visual**. 1900-2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

COLOMBO, Sylvia. Ensaio viaja com surrealismo na América. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 fev. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2302200219.htm>. Acesso em: 12 jun. 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. Soledad Sonora, de Victoria Ocampo. **SUR**, n. 192-194, p. 295, oct./dic. 1950.

CORTÁZAR, Julio. **Territorios**. Madrid: Siglo XXI, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**: edición crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Cartas 1937-1954**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000a. Tomo I.

CORTÁZAR, Julio. **Cartas 1964-1968**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000b. Tomo II.

CORTÁZAR, Julio. **Cartas 1969-1983**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000c. Tomo III.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica / 1**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004a.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica / 2**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004b.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica / 3**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004c.

CORTÁZAR, Julio. **Salvo el crepúsculo**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004d.

CORTÁZAR, Julio. **Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París - Marsella**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **Papeles inesperados**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Cartas a los Jonquières**. Buenos Aires: Alfaguara, 2010a.

CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Madrid: Siglo XXI, 2010b.

CORTÁZAR, Julio. **Último round**. Madrid: Siglo XXI, 2010c.

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura**: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013.

CRESPI, Maximiliano. **La conspiración de las formas**: apuntes sobre el jeroglífico literario. La Plata: Unipe, 2011.

DÁVILA, María de Lourdes. **Desembarcos en el papel**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editoria, 2001.

DE TORRE, Guillermo. Neodadaísmo y superrealismo. **PROA**, v. 2, n. 6, p. 51-60, 1925.

DE TORRE, Guillermo. **Valoración literaria del existencialismo**. Buenos Aires: Ollantay, 1948.

DE TORRE, Guillermo. **Qué es el superrealismo**. Buenos Aires: Columba, 1955.

DEMOS, T. J. Duchamp's Labyrinth: First Papers on Surrealism, 1942. **October**, v. 97, 2001.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/SCCT-CEC, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casavona e Márcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.

EBURNE, Jonathan P. **Surrealism and the art of the crime**. New York: Cornell University Press, 2008.

EARLE, Peter; GULLÓN, Germán. **Surrealismo/surrealismos**: Latinoamérica y España. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Las aporías de la vanguardia. **SUR**. Tradução: Pablo Simon. Buenos Aires, n. 285 p. 1-23, nov./dez. 1963.

ERNST, Max. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.

ERNST, Max. O que é o surrealismo? *In*: ARBEX, Márcia. Palavra de artista ou como decifrar uma obra surrealista. **Caligrama**. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas/FALE/UFMG, v. 5, p. 213-228, 2000.

ESPEJO, Miguel. Los meandros surrealistas. *In*: HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA, RUPTURAS. Buenos Aires: Emecé, 2009. Tomo 7.

ESSIG, Daniel García. **Imagen más imagen más**: el discurso de la novela - montaje y violencia. Madrid: Abada Editores, 2008.

EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Quirón, 1978.

FABRIS, Annateresa. O surrealismo pictórico: A alquimia da imagem. *In*: GUISBURG, J.; LEINER, Scheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectivas, 2008.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. *In*: PONGE, Robert (org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

FANTONI, Guillermo. **Berni**: entre el surrealismo y Siqueiros. Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.

FARIAS, José Niraldo. **O surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

FASSIO, Juan Esteban. La mirada imperturbable. **La opinión cultural**. Buenos Aires, v. 5, n. 1271, p. 1-4, 16 ago. 1975.

FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). **América Latina en su literatura**. México: Siglo: XXI, UNESCO, 1972.

FONDANE, Benjamin. Presentación de films puros. Buenos Aires, **Síntesis**, n. 28, 1929.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**: la vanguardia a fines de siglo. Madrid: Akal Editores, 2001.

FOSTER, Hal. **Belleza compulsiva**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

FOUCAULT, Michel. **De lenguaje y literatura**. Buenos Aires: Paidós, 1996.

FRANCO, Irene Miranda. **Murilo Mendes**: pânico e flor. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FREUD, Sigmund. **Obras completas Volume 14**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIAS, Joana Matos. Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático. **Porto: Línguas e Literaturas**, Revista da Faculdade de Letras, XVI, 1999, p. 125-142.

FRIAS, Joana Matos. **O Erro de Hamlet**: poesia e dialética em Murilo Mendes. Rio de Janeiro: 7Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes - UFJF, 2002.

FRIAS, Joana Matos. O ‘Surrealismo lúcido’ de Murilo Mendes. **Remate de Males**, Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 21, Campinas, 2002. p. 63-94.

GARAMUGLIO, María Teresa. *Sur*, una minoría cosmopolita en la periferia occidental. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). **Historia de los intelectuales en América Latina. II Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX**. Buenos Aires: Katz, 2010.

GARCÍA MARTÍNEZ, José A. El surrealismo en la pintura argentina. *In: **Battle Planas y el surrealismo***. Buenos Aires: Ediciones Culturales machu Argentinas, 1962.

GARCÍA, María Amalia. **El arte abstracto**: intercambios culturales entre Argentina y Brasil. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

GARCÍA, María Amalia. La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n.4, abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15445>. Acesso em: 12 set. 2013.

GARFIELD, Evelyn Picon. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Madrid: Editorial Gredos, 1975.

GASPARI, Isabel. **Mário de Andrade e a literatura surrealista**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2008.

GINWAY, Elizabeth. Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernists. **Hispania**, v. 75, n. 3, p. 543-553, sept. 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/344100>. Acesso em: 3 set. 2013.

GIRONDO, Oliverio. **Obra completa**. Edición crítica y coordinación de Raúl Antelo. Nantarre, France: ALLCA XX; Madrid, Paris: Ediciones UNESCO, Colección Archivos, 1999.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**: arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Barcelona: México: Paidós, 2001.

GIUNTA, Andrea. Una vida susceptible de adoptar todas las formas. *In: **Tomás Maldonado, Composición (1950)***: catálogo. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes, 2010.

GIZZO, Luciana Del. Arturo, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina. **Revista Laboratorio**, n. 3, 2010. Disponível em: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/112>. Acesso em: 29 jan. 2013.

GOIC, Cedomil. El surrealismo y la literatura iberoamericana. **Revista Chilena de Literatura**, n. 8, p. 5-34, abr. 1977.

GOLOBOFF, G. M. Apresentação del dossier: Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina. **Orbis Tertius**, Ensenada, AR, v. 13, n. 14, 2008.

GRAMUGLIO, María Teresa; WARLEY, Jorge. Dossier: La Revista *Sur*, **Punto de vista**, 17, p. 7-14, jun. 1983.

GRAMUGLIO, María Teresa. **Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina**. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.

GRISTEIN, Eva. El invencionismo una utopía anti-realista. **Revista Artefacto**, n. 6, 2007.

GROSSMAN, Evelyne. **Artaud / Joyce** – le corps et le texte. Nathan, 1996. Disponível em: <https://hal.science/hal-01421746>. Acesso em: 12 dez. 2011.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade. **Revista do Brasil**: Publicação Mensal De Ciencia, Letras, Artes, Historia E Actualidades, v. 5, n. 11, p. 79-85, 1990.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Territórios/Conjunções**. Poesia e Prosa Crítica de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

GUINSBURG, J. (org.). **Linguagem e vida**: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GUINSBURG, J.; LEINER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HAMBURGUER, Michel. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HECKER, Liliana. Rayuela. In: **El escarabajo de Oro**, n. 30, oct. 1963. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/20-7/>. Acesso em: 12 mar. 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Perspectivas. **Estética**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, 1925.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O Espírito e a letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1.

HUBERT, Renée Riese. **Surrealism and the book**. Berkeley, Los Angeles: University California Press, 1992.

JAGUER, Édouard. A pintura surrealista na Argentina. *In*: PONGE, Robert (org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

JARRY, Alfred. **Hechos y dichos del dr. Faustroll, patafísico**. Barcelona: Mandrágora, 1975.

JARRY, Alfred. **Patafísica**: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato. Tradução: Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.

JITRIK, Noé. Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, n. 15, p. 13-24, 1982.

KOIFMAN, Georgina (org.). **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto 1924/36**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KRAUSS, Rosalind. The photographic conditions of Surrealism. **October**, n. 19, 1981.

KRAUSS, Rosalind. Corpus Delicti. *In*: **L'Amourfou**: photography and surrealism. Nova York: Abbeville Press, 1985. p. 52-112.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Massachussetts: Mit Press, 1986.

LEINER, Scheila. **O Desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2013. v. 2.

LEMA, Vicente Zito. **Conversaciones con Enrique Pichon Riviere sobre el arte y la locura**. Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1990.

LEONEL, M. C. de M. Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda. *In*: LEONEL, M. C. de M. **Estética e Modernismo**: Revista trimestral, São Paulo: Hucitec; Brasília: INL; Fundação Nacional Pré-Memória, 1984. p. 171-180.

LETRA Y LÍNEA: Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.

LIMA, Carlos (org.). **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: UERJ/Comunicarte, 1993.

LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico**: fotomontagens. Jorge de Lima. (Coordenação e curadoria: Simone Rodrigues). Catálogo de exposição realizadas entre 15 de março e 02 de maio de 2010. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: UNESP; Petrópolis: Vozes, 1995.

LIMA, Sérgio. Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do surrealismo no Brasil ou “A cada um o seu desejo...”. **Organon/UFRGS**, Instituto de Letras, Porto Alegre, v. 8, n. 22, p. 183-206, 1994.

LIMA, Sérgio. **Surrealismo**: polêmica de sua recepção no Brasil modernista. 2001. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LINK, Daniel. **Cómo leer y otras intervenciones críticas**. Buenos Aires: Norma, Colección Vitral, 2003.

LLINÁS, Julio. El surrealismo en la Argentina. *In*: PINTURA ARGENTINA ACTUAL: dos tendencias - geometría-surrealismo. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, 1976.

LLINÁS, Julio. La ferocidad de un inconformista. **La Nación online**, 27 mar. 2002.

LÓPEZ, Rosa. **La transmisión del psicoanálisis**: Pichon Rivière: de Roberto Arlt a Lautréamont. Buenos Aires: Editorial Topia. Colección Psicoanálisis, Sociedad y Cultura, 2000.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Mário de Andrade**: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOWY, Michel. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUCAS, Fábio. **Murilo Mendes**: poeta e prosador. São Paulo: Editora Giordano, 2001.

LUCIO FONTANA: obras maestras de la colección Lucio Fontana de Milan: catálogo. Buenos Aires: Fundación Proa, 1999.

MALDONADO, Tomás. Actualidad y porvenir del arte concreto. *In*: NUEVA VISIÓN, Buenos Aires, n. 1, dic. 1951.

MAMMÌ, Lourenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. *In*: **Remate de Males**, Campinas-SP, jun. 2012. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/2739/2328>. Acesso em: 12 mar. 2014.

MANZONI, Celina (org.). **Rupturas**: historia Crítica de la Literatura Argentina. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009. v. 6.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **El artista y la época**. Lima, Perú: Biblioteca Amauta, 1973.

MARTINS, Floriano. **O começo da busca**: escrituras surrealistas na América hispânica. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1998. Coleção Memo.

MASIELLO, Francine. **Lenguaje e ideología**: las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a Poética do Poliedro. *In*: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Campinas/São Paulo: Ed. Unicamp/Memorial, 1995. p. 319-333. v. 3 – Vanguarda e Modernidade.

MATTAR, Denise. **Ismael Nery**: 100 anos, a poética de um mito: catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

MATTONI, Silvio. **Bataille, una introducción**. Buenos Aires: Quadrata, 2011.

MENDES, Murilo. **Formação de discoteca e outros artigos sobre música**. São Paulo: Giordano, Loyola, USP, 1993.

MENDES, Murilo. **Poesia Completa e prosa**. Organização e preparação do texto: Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. Introdução: Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Edusp, 1996.

MENDES, Murilo. **Murilo Mendes - 1901 - 2001**. Organização: Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001.

MENDES, Murilo. **Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

MÉNDEZ CASTIGLIONI, Ruben Daniel. **Aldo Pellegrini, surrealista argentino**. Porto Alegre: PUC-RS, 2000.

MERQUIOR, Guilherme. Le “Texto Délfico” de Murilo Mendes. **Bulletin des études portugaises et brésiliennes**. Institut Français de Lisbonne, Lisboa, Nouvelle Série, t. 35-36, 1975-1976.

MERQUIOR, Guilherme. **As ideias e as formas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MERQUIOR, Guilherme. O modernismo e três de seus poetas 1981. *In*: O ELIXIR DO APOCALIPSE. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MERQUIOR, Guilherme. **Crítica 1964 - 1989**: ensaios sobre Arte e Literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, Guilherme. Murilo Mendes ou a Poética do Visionário. *In*: RAZÃO DO POEMA. Rio de Janeiro, Topbook, 1996. p. 69-89.

MOLINARI, Carlos A. J. **El arte en la era de la máquina**: conexiones entre tecnología y obra de arte pictórico. Buenos Aires: Teseo, 2011.

MONTEQUÍN, Ernesto. **Autorretrato con libros**: la biblioteca de Victoria Ocampo. 13 jan. 2011. Disponível em: https://issuu.com/villaocampo/docs/brochure_biblioteca_final_issuu_sans_serif. Acesso em: 12 dez. 2023.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto**: 1924/36. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Minas Gerais: EdUFMG, 1995.

MORAES NETO, Prudente de. Aventura. **Verde**: Revista Mensal de Arte e Cultura, Cataguazes, Minas Gerais, v. 1, n. 3, p. 14, nov. 1927.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes**: A poesia como totalidade. São Paulo: EdUsp, 1995.

MOUTOT, Lionel. **Biographie de la revue Diogène**: les sciences diagonales selon Roger Caillois. Paris: L'Harmattan, 2006.

MUÑOZ, Gervasio Guillot. Revisión y justiprecio del surrealismo. **SUR**, Buenos Aires, n. 10, p. 84-91, 1935.

MURPHY, Richard. **Theorizing the avant-garde modernism, expressionism and the problem of postmodernity**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1999.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Psicanálise e modernismo**: catálogo. São Paulo: MASP, 2000.

NICHOLSON, Melanie. **Surrealism in Latin American literature, searching for breton's ghost**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

NUNES, Benedito. Estética e correntes do Modernismo. *In*: O MODERNISMO. Organização: Affonso Ávilla. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 39-53.

NUNES, Benedito. Antropofagismo e Surrealismo. *In*: REMATE DE MALES, n. 6, p. 15-25, 1986.

OCAMPO, Victoria. Verano 1950-1951. **SUR**, n. 192-194, dez. 1950.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de. Máquinas, maquinarias e maquinações. **Colóquio Artes**, Lisboa, n. 54, set. 1982.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de. De Marey a Duchamp: fotomorfoses ou a forma espectral do movimento. **Colóquio Artes**, Lisboa, n. 69, jun. 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte (1925). *In*: LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE Y OTROS ENSAYOS DE ESTÉTICA. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

PACHECO, Marcelo (curador). **Arte abstracto argentino**. Buenos Aires: Fundación Proa, 2002.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAES, José Paulo. O poeta/profeta da bagunça transcendente. *In*: OS PERIGOS DA POESIA. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 169-178.

PÁEZ, Roxana. En la nuca del sueño. *In*: OLIVERIO GIRONDO. *Obra Completa*. Madrid, Barcelona, Buenos Aires, São Paulo: Colección Archivos, 1999.

PANESI, de Jorge. **Críticas**. Buenos Aires: Norma, 2004.

PASTERNAC, Norah. **Sur una revista en la tormenta**: los años de formación: 1931-1944. Buenos Aires: Paradiso, 2000.

PAZ, Octavio. **Discos visuales**. Ciudad de México: Ediciones Era, 1968.

PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia Barros (org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PEDROSA, Mário. Ismael Nery, um encontro na geração. *In*: ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos**. Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 2004.

PEDROSA, Mário. Surrealismo ontem, Super-realidade hoje. **Modernidade cá e lá**: textos escolhidos IV. São Paulo: Edusp, 2005.

PELLEGRINI, Aldo. El movimiento surrealista. **Cursos y Conferencias**. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires, v. XXXVII, n. 222, p. 297-298, set. 1950.

PELLEGRINI, Aldo. Nacimiento y evolución del movimiento surrealista. **Cursos y Conferencias**. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires, v. XXXVIII, n. 226-228, p.644, ene. 1951.

PELLEGRINI, Aldo. Arte surrealista y arte concreto. **Nueva Visión**: Revista de Cultura Visual [sic], Buenos Aires, n. 4, p. 9-11, 1953.

PELLEGRINI, Aldo. **Artistas abstractos argentinos**. París/Buenos Aires: Cercle d'art, 1956.

PELLEGRINI, Aldo. Alguien que despierta. *In*: **Poesía Argentina (Antología)**. Buenos Aires: Editorial del Instituto Di Tella, 1963. p. 34.

PELLEGRINI, Aldo. **El surrealismo en la argentina**: catálogo. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, 1967a.

PELLEGRINI, Aldo. **Panorama de la pintura argentina contemporánea**. Buenos Aires, Paidós, 1967b.

PELLEGRINI, Aldo. **Para contribuir a la confusión general**: una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Leviatán, 1987.

PELLEGRINI, Aldo. **Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa**. Buenos Aires: Argonauta, 2006.

PELLEGRINI, Aldo. **Teatro de la inestable realidad**. Buenos Aires: Argonauta, 2008.

PERAZZO, Nelly. **Vanguardias de la década del 40**: arte concreto-invencción. Arte Madí. Perceptismo. Buenos Aires: Museo Sívori, 1980.

PERAZZO, Nelly. Las vanguardias constructivas en la Argentina. *In*: MORAES BELLUZO, Ana Maria de. **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. *In*: O MOVIMENTO FUTURISTA: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. São Paulo: Edusp, 1993. p. 97-149.

PERLOFF, Marjorie. Collage and Poetry. *In*: ENCYCLOPEDIA OF AESTHETICS. Edição: Michael Kelly. Oxford: Oxford U Press, 1998. p. 384-87. v. 1.

PESSÔA, Bárbara Nayla Piñeiro. **Colagem e recepção surrealista em Murilo Mendes e Julio Cortázar**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura – Literatura Hispanoamericana). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.

PIANCA, Jean-Michel. Et guerre au travail. *In*: MÉLUSINE, n. 5, p. 45-46, 1984.

PICHON RIVIÈRE, Marcelo. A un año de la muerte de Aldo Pellegrini. El surrealismo argentino. **Crisis**, n. 13, 1974.

PIZARRO, A. (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995. v. 3.

PIZARRO, A. *et al.* **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985.

POBLETE ARAYA, Kira. El surrealismo argentino y su praxis. *In*: GARCÍA, Carlos; REICHARDT, Dieter. **Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay Bibliografía y antología crítica de las vanguardias en el mundo ibérico**. Frankfurt am Main/Madri: Vervuert/Iberoamericana, 2004.

POESÍA ARGENTINA (ANTOLOGÍA). Buenos Aires: Editorial del Instituto Di Tella, 1963.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e a presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 6, n. 1, 2004.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/5TVvDx5yDV5RsWqSFTyKR/Rx/>. Acesso em: 12 set. 2011.

PONGE, Robert (org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: Universidade. UFRGS, 1999.

PORCHIA, Antonio. **Voces reunidas**. Buenos Aires: Alción, 2006.

PORRÚA, Francisco. **Entrevista**. Revista ABC de Letras, 2011.

PRIETO, Adolfo. **Diccionario** básico de literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1968.

PRIETO, Julio. **Desencuadrados**: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Taurus, 2006.

PRIETO, Martín. Poesía y peronismo: un episodio de la literatura argentina. *In*: LA BIBLIOTECA. Bitácora de un país. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, v. 7, n. 9/10, 2010. Disponível em: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/6b83d42e4830e23bb7067bfd867820f9.pdf. Acesso em: 12 ago. 2013.

PRIETO, Martín. Una clase sobre Cortázar. **RECIAL**: Revista del Ciffyh Área Letras, v. 4, n. 4, 2013.

PROA. Buenos Aires, n. 1 ago. 1924. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/>. Acesso em: 7 maio 2014.

QUÉ. Buenos Aires, n. 1, nov. 1928. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/que-no-1/>. Acesso em: 15 abr. 2013.

QUÉ. Buenos Aires. n. 2, dez. 1930. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/que-no-2/>. Acesso em: 15 abr. 2013.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Editorial El Andariego, 2008.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo, v. 2, n. 1, mar. 1929. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/13/Anno.1_2_n.02_45000033273.pdf. Acesso em 12 de fevereiro de 2012.

REVISTA ESTÉTICA. Rio de Janeiro: Livraria Odeon, v. 1, n. 1, abr./jun. 1924. Disponível em:

<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6515>. Acesso em: 25 fev. 2012.

REVISTA ESTÉTICA, Rio de Janeiro, Livraria Odeon, v. 1, n. 3, abr. 1925. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6514>. Acesso em: 25 fev. 2012.

RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José A. P. (org.). **Murilo Mendes: o visionário**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

RIMBAUD, Arthur. **Prosa poética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

RIOBÓ, María Victoria (coord.). **Borges/Cortázar: penúltimas lecturas**. Buenos Aires: Circeto, 2007.

ROUSSEL, Raymond. **Impresiones de África**. Madrid: Siruela, 2003.

RUFFINELLI, Jorge. La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición. *In*: SAINT OURS, Kathryn. **Le fantastique chez Roger Caillois**. Paris: Summa Publications, 2001.

SAÍTTA, Sylvia (org.). El oficio se afirma. **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires, Emecé, 2004. v. 9.

SALAS, Horacio. **Revista Martín Fierro 1924-1927**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

SALCEDA, Hermes. **Raymond Roussel: teoría y práctica de la escritura**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literarios. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo. *In*: ENSAYOS ARGENTINOS: de Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 269-287.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SARLO, Beatriz. Una literatura de pasajes. *In*: SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 262-266.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20**: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas, polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. **Da antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. *In*: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 847-862.

SOLA, Graciela de. **Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

SOSNOWSKI, Saúl. **Lectura crítica de la literatura americana**: Vanguardias y tomas de posesión. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

SPERANZA, Graciela. **Fuera de campo, literatura y arte argentinos después de Duchamp**. Barcelona: Anagrama, 2006.

SPERANZA, Graciela. **Atlas portátil de América Latina**: Arte y ficciones errantes. Barcelona: Anagrama, 2012.

SPERANZA, Graciela. Últimos avatares del surrealismo. El retorno de lo reprimido en el arte y la literatura latinoamericanos. *In*: OTRA PARTE, Buenos Aires, n. 21, 2010, Disponível em: <https://www.revistaotraparte.com/op/literatura-arte/ultimos-avatares-del-surrealismo/>. Acesso em: 29 dez. 2022.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. Notas e variantes. *In*: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1603-1712.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SVANASCINI, Osvaldo: La metáfora en el superrealismo. **Boletín de la Academia Argentina de Letras**, Buenos Aires, v. 16, n. 62-63, p. 61-147, 1949.

TELES, Gilberto Mendonça. O surrealismo na Literatura Brasileira. **Sig-nótica**, v. 3, p. 37-69, jan./dez. 1991.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

TIRRI, Néstor; TIRRI, Sara Vinocur (org.). **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

VENTURINI, Santiago. **La traducción del surrealismo en Argentina**: acerca de una antología. Disponível em: http://www.expoesia.com/p08_venturini.html. Acesso em: 12 jan. 2014.

VERDE: Revista Mensal de Arte e Cultura, Cataguases: Typ. A Brasileira, v. 1, n. 3. 1927. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6935>. Acesso em: 25 fev. 2012.

VERDIER, Aurelie. **Abcdaire Dada**. Paris: Éditions Flammarion, 2005.

VIÑAS, David. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 234, jun. 1969.

VIÑAS, David. **De Sarmiento a Cortázar**: literatura argentina y realidad política. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.

VRYDAGHS, David. Les surréalistes face au travail. Ambiguités et ambivalences d'une condamnation. *Études littéraires*, v. 40, n. 2, p. 127-140, 2009. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/037968ar>. Acesso em: 12 set. 2011.

WALZ, Robin. **Pulp Surrealism**: insolent popular culture in early twentieth-century Paris. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000.

WECHSLER, Diana B. **Papeles en conflicto**: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Teoría e História del Arte "Julio E. Payró", 2004. Série Monográfica.

WECHSLER, Diana B. Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal. *In: TERRITORIOS DE DIÁLOGO, ESPAÑA, MÉXICO Y ARGENTINA 1930-1945*. Buenos Aires: Fund. Mundo Nuevo, 2006.

WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

WILLER, Cláudio. Prefácio. *In: BRETON, André. Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). *In*: NOVAES, Adauto *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

YURKIEVICH, Saúl. Los avatares de la vanguardia. **Revista Iberoamericana**, v. XLVIII, n. 118-119, p. 351-366, ene. 1982.

YURKIEVICH, Saúl. Estética de lo continuo y de lo fragmentario: el “collage”. *In*: **Através de la trama**. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. p. 58-73.

YURKIEVICH, Saúl. **La otra flor amarilla**. Guadalajara: Universidad Autónoma de México, 2002.

YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar**: mundos y modos. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa, 2004.

ZULETA, Emília de. *Sur* entre cultura y política: 1931-1960. *In*: CUANDO OPINAR ES ACTUAR. Revistas Argentinas del siglo XX. Buenos Aires: Academia Nacional, 1999.0

Sobre a autora

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense com bolsa de pesquisa do CNPq. Realizou doutorado sanduíche no Instituto de Literatura Hispano-americana da Universidade de Buenos Aires com o apoio de uma bolsa de pesquisa da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Literários/ Literaturas Hispânicas do programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (2010) com apoio de bolsa de pesquisa do CNPq. Especialista em Tradução em Espanhol/ Português pela Universidade Gama Filho (2011) e Planejamento e Gestão de Intervenções para o Desenvolvimento na área de Educação pela Universidade de Oviedo, OEI e Flacso (2018). Licenciada em Língua Portuguesa e Literatura Correspondente (2007) e Língua Espanhola e Literatura Correspondente pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2008). Escreveu artigos e ensaios de crítica literária, principalmente sobre a recepção crítica do surrealismo no Brasil e na Argentina e sobre os trabalhos de Julio Cortázar e Murilo Mendes. Atualmente atua como professora universitária.

A MUÑECA ROTA E O COLAR DE ESTILHAÇOS

Nos últimos anos, o debate sobre o surrealismo na América Latina foi redescoberto pela crítica acadêmica, dando origem a polêmicas e a novos estudos que não deixam descansar este “*vivísimo muerto*”, tal como o chamou Julio Cortázar. Este livro toma o surrealismo como biblioteca possível e provocação sobre o próprio conceito de literatura. Na leitura crítico-criativa de artistas e nas escolhas estéticas que empreendem em seus livros-collage, Julio Cortázar e Murilo Mendes abrem uma rede de relações que surgem de seus usos vanguardistas, que ora se aproximam e ora divergem do movimento francês. A crítica literária aqui se lança a desarmar núcleos fundamentais da engrenagem surrealista para tentar situar o leitor em um observatório dinâmico de alguns percursos da vanguarda menos evidentes no Brasil e na Argentina. Ao longo das páginas, podemos acompanhar de perto um trabalho de estudo do campo de ressonâncias e diálogos que o surrealismo impulsiona. Ao interessado sobre os fenômenos das artes, esta análise lança um olhar sensível sobre a recuperação dos ideais da vanguarda e sua relevância na formação de projetos literários e o diálogo que estabelecem com seus contextos.

Apoio

