

SURREALISMO E SUAS REVERBERAÇÕES: BRETON, ARTAUD, HILST

SURREALISM AND ITS REVERBERATIONS: BRETON, ARTAUD, HILST

Nicole A. Marcello (UFMG)

nicole_a_marcello@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7885-977X>

Cíntia Maciel (UFMG)

cintiapaulamaciel4@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-3667-3871>

RESUMO: Este artigo discute como a criação poético-imagética surrealista configura tanto uma atitude estética quanto ética. Defende-se a perspectiva de que as práticas do surrealismo possibilitam a abertura a novos modos de subjetivação dos indivíduos pertencentes às sociedades ocidentalizadas, na medida em que questionam as dicotomias comumente estabelecidas, tais como: corpo-mente; consciente-inconsciente; humano-não-humano; natureza-sociedade; sujeito-objeto. Para isso, parte-se de uma discussão acerca da imagem surrealista, a partir do Primeiro Manifesto escrito por André Breton. Na sequência, discute-se também como a obra de Antonin Artaud e a de Hilda Hilst reverberaram algumas das propostas surrealistas, cada uma a seu modo. Evidencia-se, por fim, que os artistas e poetas que adotaram as práticas do surrealismo buscaram afetar tanto o campo da linguagem quanto da literatura, desestabilizando-os e, ao mesmo tempo, formando imagens novas e até aquele momento impensadas.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo; Breton; Artaud; Hilst; subjetividade.

ABSTRACT: This article discusses how the surrealist imagetive-poetic creation shapes both an esthetic and an ethical attitude. It defends the perspective that surrealist practices paved the way to new subjectivation modes of individuals from westernized societies, insofar as they question commonly established dichotomies such as: body-mind; human-non-human; nature-society; subject-object. Thus, a discussion was developed surrounding the surrealist image, based on the First Manifesto written by André Breton. Subsequently, it was discussed how the work of Antonin Artaud and Hilda Hilst reverberated some of the surrealist proposals, each in their own way. Finally, it becomes clear that the artists and poets who adopted the practices of surrealism sought to affect both the field of language and literature, destabilizing them and,

at the same time, forming new and until then unthought-of images.

KEYWORDS: *surrealism; Breton; Artaud; Hilst; subjectivity.*

*No meio de tantos inimigos que gostariam de matá-lo, o corpo ainda se levanta.
Jean Genet, Um cativo apaixonado.*

1 Introdução

No *Manifesto do surrealismo*, há um trecho em que André Breton relata uma vivência pessoal. Diz ele que, estando no limiar entre a vigília e o sono, conseguiu distinguir muito claramente uma frase que lhe ocorreu, definida por ele como bizarra e insistente, ainda que sem motivação aparente: “Há um homem cortado em dois pela janela”¹ (Breton, 2017, p. 27, tradução nossa). Como uma espécie de repetição ou duplicação, a frase vinha acompanhada da imagem de um homem que, tendo projetado o corpo para fora, é cortado ao meio por uma janela. Impressionado pelo inusitado do acontecimento e da imagem, Breton logo a incorpora ao seu repertório poético, que vai sendo preenchido por mais e mais frases que lhe ocorrem da mesma maneira.

No entanto, essa imagem específica, em linguagem verbal e pictórica, de um homem sendo partido ao meio pelas folhas de uma janela, parece relevante de ser retomada hoje, 100 anos depois da publicação do *Manifesto do surrealismo*. Não tanto por sua singularidade, mas porque, a nosso ver, ela condensa as ideias e práticas defendidas pelos poetas e artistas que acompanharam esse modo de criar e viver.

O gênero da imagem que chega para Breton reproduz uma operação que ele encontra expressa no pensamento de Pierre Reverdy, citado no próprio manifesto, que afirma que a verdadeira imagem “não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas”² (Reverdy *apud* Breton, 2017, p. 26, tradução nossa). Na sequência do manifesto, Breton descreve como, inspirado pelo trabalho de Freud com veteranos de guerra, estava naquele ínterim desenvolvendo uma espécie de “destravamento” do fluxo das ideias e da produção escrita, que evocava um conceito de “pensamento falado” (Breton, 2017, p. 30). Como se vê, Breton está apontando a gênese da “escrita automática”, processo que se tornaria o principal meio criativo da poesia surrealista, e que o autor irá detalhar nesse mesmo manifesto.

¹ No original: “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre”.

² No original: “Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées”.

Convicto de que o desenvolvimento do pensamento reflexivo não consegue acompanhar a velocidade da emergência da linguagem, seja ela escrita ou falada (Breton, 2017, p. 30), Breton propõe a desativação de uma atitude que acompanha o artista moderno, e que produz uma espécie de duplicação do eu. Uma das faces desse duplo acaba por assumir a função de vigia e juiz que, portador de olhos bidirecionais, avalia e racionaliza a um só tempo a si mesmo e seu entorno. Esse tipo de conduta corresponde a do observador de segunda ordem, sujeito protagonista da epistemologia do século XIX, segundo Hans Ulrich Gumbrecht. A esse respeito, o teórico e crítico alemão ressalta como esse tipo de observador, para além da arguta e distanciada postura diante de seu objeto, desenvolve uma espécie de olho vigia, que “observa a si mesmo no ato da observação” (Gumbrecht, 2010, p. 62), e acaba por engendrar uma análise constante e incessante do conhecimento que produz e do modo como produz. No que diz respeito à criação artística e poética, esse “analista” está, portanto, constantemente tentando manter o controle, regulando tanto seu processo criativo quanto a obra que dele resulta.

Na proposta apresentada por Breton em seu manifesto, o artista/poeta se vê liberado desse “supervisor de si” e deixa que a mão, a caneta e a linguagem fluam, num “pensamento falado” (Breton, 2017, p. 30). Essa prática, de um pensamento que surge sem peias ou autorregulação, provoca uma guinada, designando a experimentação e a produção imagética (textual e visual) como emergentes de dentro do “corpo” do poeta. A adoção do pensamento analógico como uma prática do processo criativo surrealista, ao agir desativando o distanciamento entre coisas e seres tidos como diferentes, acaba também por alterar a relação sujeito-objeto estabelecida pelo racionalismo iluminista.

Nesse modelo racionalista de experimentação, o observador, considerado como imparcial e distante do seu foco de análise, desenvolverá conhecimento sobre o objeto a partir de premissas exteriores a ele mesmo, ou seja, fora do escopo das percepções de seus sentidos. No que diz respeito à criação artística, esse ideal racionalista se fará presente na aspiração a uma arte que se pretende representativa, ou seja, a emulação fiel de uma suposta realidade. Assim, partindo de um modo de criar que se pretende representativo e exige uma espécie de duplo afastamento do artista e/ou escritor, que se distanciava tanto do mundo quanto da arte que produz para melhor observá-las e cotejá-las uma à outra, a proposta surrealista vem sugerir que o artista e/ou poeta se imiscua por completo ao seu processo produtivo e à sua obra. Dito de outro modo, o surrealismo tira a primazia da observação, ou seja, da visão, na produção imagética, integrando à produção da imagem surrealista as sensações que provêm tanto de seus sentidos conscientes quanto inconscientes.

Assim, é como se o surrealismo instigasse no sujeito moderno, forjado pelo modo de subjetivação do racionalismo, uma redescoberta da potência dos seus sentidos e sentimentos, ou seja, do que se convencionou a chamar, respectivamente, de experiência corpórea e subjetiva. Mais do que isso, o que a prática surrealista parece mostrar, na medida em que se propõe a exprimir “o ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão”³ (Breton, 2017, p. 33, tradução nossa), é que a dicotomia corpo-mente é uma convenção do pensamento analítico-racional, que não corresponde à totalidade da experiência vivida pelo sujeito. Afirma-se, assim, que o corpo não é simples máquina da consciência e atribui-se à mão que escreve, liberta do controle da razão e conduzida livremente pela caneta, um pensamento próprio, orgânico, que evidencia que o pensar se exerce numa dimensão mais física, concreta e unificada do que a corrente racionalista talvez esteja pronta para acolher e admitir.

A construção da imagem surrealista, noção e prática que posteriormente será tão cara ao movimento, se apresentava, portanto, como um caminho possível em direção à conquista de um modo de produção de conhecimento e de criação artística que tinha em seu horizonte desconstruir a dicotomia criada pelo racionalismo. Opondo-se a essa linha de pensamento, que postula a existência de um real e de um imaginário cindidos, vemos então que o surrealismo forjará suas imagens por meio da aproximação de realidades tidas como diferentes, isto é, de uma associação de ideias em que vemos predominar as potencialidades das novas relações estabelecidas pelo pensamento analógico em oposição ao então tradicional pensamento lógico-linear.

No que tange ao questionamento da dicotomia corpo-mente, vemos como ela aponta para um aspecto comum aos surrealistas: “a postura rebelde, a categórica rejeição da ordem estabelecida” (Willer, 2016, p. 150). Desse modo, mais do que um movimento ou escola artístico/literária, o surrealismo pode ser entendido não só a partir de sua estética, mas também e sobretudo por uma ética, visto que há a proposta de uma nova forma de se relacionar com o mundo, distinta daquela que se construiu em nome do progresso, numa ideia de mundo formado por um conjunto de objetos hierarquizados de acordo com sua utilidade e organizados segundo uma série de binômios diametralmente opostos (corpo-mente; útil-inútil; sagrado-profano; sublime-abjeto). É justamente pela combinação heterogênea de elementos diversos e considerados tradicionalmente como contraditórios, possibilitada pelo imaginário e pela ação do acaso, que a atitude surrealista põe em questão os significados usuais dos objetos e das ideias, de modo a realizar um ataque direto ao princípio de identidade, visando a liberação das coisas

³ No original: “*Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison*”.

e dos seres de suas supostas funções, estabelecidas por um utilitarismo que se pretende “racional” e “sensato”.

Em âmbito literário, a perspectiva com que Silvina Rodrigues Lopes enxerga a experiência da literatura, defendendo a existência de um “estranhamento” intrínseco à sua experimentação, parece se aproximar bastante do que aspirou a estética e a ética surrealista. Segundo Lopes, alguns grupos e movimentos literários e/ou artísticos buscaram desmobilizar modos de criação que ela denomina como ilegíveis (Lopes, 2012, p. 23), justamente por se alinharem aos modos de subjetivação da ocidentalidade capitalista contemporânea, que massificam e esterilizam as sensibilidades dos indivíduos. No modo de ver da autora, uma leitura pode até ser excitante, mantendo o leitor instigado no desenrolar do enredo com seus *plot twists*, mas justamente por isso será “lisa”, deslizando por quem a frui (e muito provavelmente por quem a produz) sem provocar qualquer inquietação e/ou desmobilização.

Para a teórica portuguesa, a experiência da literatura deve buscar ativar outros planos de sensibilidade no leitor, além de ser produzida através de um meio de criação que explora outras formas de fazer e outros lugares perceptivos do escritor, que se relacionam com o acaso, a brincadeira e a espontaneidade. Nesse processo, o intuito é que a experiência com o texto faça emergir, tanto para quem escreve quanto para quem lê, o novo e a diferença, muito distintos da compulsão moderna pela novidade, que, de acordo com Lopes, apenas gera repetição variada, muitas vezes apelando para uma mera estética do choque como tática para obter sucesso (Lopes, 2012, p. 29-31). Importante também notar que, nessas condições de experimentação com o texto, também são destravados os paradigmas do “eu”, que aprisionam as subjetividades dentro de categorias identitárias que formatam o sujeito da modernidade e da contemporaneidade.

Se nos voltamos agora aos modos de fazer do surrealismo, percebemos como sua ética se aproxima dessa busca por uma experiência com a escrita (sobretudo poética) que “trave” as convenções socioculturais racionalistas e utilitárias, que primam pela massificação, dessingularizando coisas, obras e seres, como apontou Lopes. Ao valorizar a imaginação, o sonho e os estados tidos como não-racionais, a atitude surrealista propõe uma abdicação das hierarquias e uma reorientação para os encontros fortuitos entre elementos do universo considerados como díspares pela corrente de pensamento racionalista e também pelo senso comum.

Confundindo e invertendo pressupostos, o surrealismo aprofundará, portanto, a perspectiva analógica em sua dupla potencialidade, a um só tempo abandonando o pensamento lógico, ordenador dos sentidos do mundo, e abraçando um sistema de comparação que aproxima termos. Nesse sentido, para os surrealistas, especialmente para Breton, a aproximação de

realidades distintas seria a tarefa mais elevada que a poesia poderia pretender, e a mais perfeita realização dessa tarefa encontrar-se-ia na frase de Lautréamont, que muito ecoou entre aquela geração: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (Lautréamont *apud* Moraes, 2017, p. 38). O encontro fortuito, isto é, o acaso que gera a interação entre elementos quaisquer, passou a ser então um motor de produção de realidades, posto que possibilitaria não apenas estabelecer correspondências ao comparar diversos elementos do universo, mas principalmente inventá-las. Tratava-se, portanto, de criar novas correspondências através de cortes e de justaposições realizados sobre elementos existentes, formando assim uma nova imagem, que daria acesso a mundos ainda não vistos nem considerados como possíveis.

Destarte, tanto a atitude quanto a produção poética do surrealismo acabam desafiando e desterritorializando conceitos tidos como *apriorísticos* à sociedade europeia do entre guerras. No que diz respeito ao conceito de humano e o antropocentrismo que o acompanha as representações dessa humanidade, por meio da imagem surrealista, vão apontar tanto para a dissolução ou disjunção de sua figura quanto para sua mistura a outras figuras, sejam elas animais ou objetos. Já o método de criação poética, pela automatização da escrita, desvincula o consciente e o raciocínio ativo e crítico do processo criativo. Esses dois movimentos, em combinado, põem em xeque o modelo de “humano” das culturas ocidentalizadas, desbaratando sua ideia de ser humano, em que o sujeito é não só “dono” de si e de seu corpo — aqui considerado como uma máquina regida pela consciência e pela racionalidade —, como também proprietário e usufrutuário das coisas e seres do mundo, tendo como sua prerrogativa explorá-los e manipulá-los como bem lhe aprouvesse.

A unidade reivindicada pela imagem surrealista bagunça portanto a setorização do mundo industrial capitalista, coadunando tanto seres humanos e não-humanos quanto objetos manufaturados (guarda-chuva, máquina de costura, mesa de dissecação...). A ideia de humano torna-se uma coisa outra, muito diferente do conceito humanista, aprisionado à dicotomia “natureza-humanidade” e isolado na supremacia antropocêntrica. Nesse processo, ao mesmo tempo em que ela estraçalha a ideia de “humano”, o recria num estranho concentrado, uma subjetividade-potência que extrapola os limites impostos à subjetividade na modernidade.

Nesse sentido, o processo de criação poética surrealista pode ser visto também como esquizoide, por sua capacidade de associar (re)produtivamente coisas, pessoas, acontecimentos, sensações... em imagens poéticas que vão, por sua vez, também se (des)associando e se (re)produzindo numa diferenciação potente e infinita. A partir dessa perspectiva, também é possível caracterizar o surrealismo como uma espécie de pensamento unificante, em que se

aventa a tentativa de reunir sujeito e mundo e vice-versa por meio de uma “poética do delírio e da alucinação” (Willer, 2016, p. 147), que produz uma unidade entre percepção e representação. Entretanto, essa unidade se dará em meio a uma implosão dos possíveis, visto que perceber e representar no contexto do surrealismo consiste em uma abertura àquilo que é considerado como impossível, impensável; disparates concebidos num mundo evidentemente mágico-delirante.

No entanto, diferente do que muitos analistas da proposta de Breton vão apontar, a magia, o delírio e o sonho que entram na equação surrealista não indicam uma abstração, que prescindiria da intelectualidade mentalista, arvorando-se numa espiritualidade etérea, menos corpórea e material, sobretudo pela relação que a criação poética surrealista faz com o elemento onírico. A nosso ver, é justamente a influência do pensamento moderno, que associa o que é subjetivo a uma ausência automática de materialidade, que gera esse tipo de análise, atribuindo uma falta de “concretude” à poesia e à imagem surrealistas. A esse respeito, Antonin Artaud — tendo integrado o movimento de 1924 até 1926 (Artaud, 2019, p. 81) — dá seu testemunho e análise, afirmando clara e enfaticamente que não há nada de abstrato no surrealismo, pelo contrário. Para o autor, “tudo que é *abstrato* [...], que não manifesta um estado orgânico, que não é uma espécie de transpiração física da inquietação do espírito, *não provém desse movimento*” (Artaud, 2019, p. 85, grifos nossos). Inclusive, Artaud relata que foram as formas de organização do *socius*, da vivência material cotidiana a que se viam submetidos esses poetas e artistas, o que motivou a revolta que desembocou no surrealismo: “Agitava-nos um terrível fervilhar de revolta contra todas as formas de opressão material ou espiritual [...]: Pai, Pátria, Religião, Família, nada havia contra que não invectivássemos...” (Artaud, 2019, p. 83).

Nesse aspecto, vemos que Walter Benjamin também se alinha ao pensamento de Artaud. Em seu ensaio sobre o surrealismo, datado de 1929, Benjamin aponta como o sonho e o delírio que fundiam imagem e linguagem no surrealismo nada tinham a ver com um abstracionismo ou teorizações, mas sim com um uso da embriaguez como estado de consciência para acessar experiências que desestabilizam a composição estratificada do “eu”. Nas palavras de Benjamin, “essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio [mas se dão] numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas” (Benjamin, 1994, p. 23).

A grande questão é que, como já apontamos anteriormente, e Artaud e Benjamin também ressaltam, o surrealismo trabalha com um estilhaçamento das estruturas do sentido na linguagem, o que acaba por dar a ela grande relevância. Na imagem de Benjamin para o procedimento surrealista, este seria uma espécie de turbilhão ético que vai “explodindo de

dentro” o campo do literário, uma vez que esse grupo “levou uma '*vida literária*' até os limites extremos do possível” (Benjamin, 1994, p. 22, grifo nosso). A grande diferença entre os dois, o teatrólogo francês e o filósofo alemão, é que Benjamin acredita que o surrealismo não conseguiu cumprir a exigência dialética e fundir produtivamente revolta e revolução (Benjamin, 1994, p. 32). Já Artaud, ao discutir a relação entre surrealismo e revolução, lamenta que os integrantes do grupo tenham, em 1926, tentado integrar-se ao marxismo e não o contrário, que, segundo Artaud, “teria sido bonito” assistir (Artaud, 2019, p. 87). Inclusive, é devido à redução do movimento às ideias do marxismo que Artaud se afasta do surrealismo, naquele mesmo ano, argumentando que a “revolta pelo surrealismo, que a revolução surrealista pretendia, nada tinha a ver com uma revolução que pretende já conhecer o homem e o torna prisioneiro no quadro das suas mais grosseiras necessidades” (Artaud, 2019, p. 87).

No entanto, embora cindindo com o surrealismo, que ele considerava, àquela altura, ter “se transformado num partido” (Artaud, 2019, p. 87), Artaud defendia o procedimento criativo ético e estético do movimento conforme concebido inicialmente. Para ele, é no ato poético de destruir impiedosamente as palavras e, por sua vez, no movimento do inconsciente de dinamitar as imagens que “o surrealismo sempre se empenha em extrair algo” (Artaud, 2019, p. 84). Nesse sentido, é relevante o fato de Artaud diferenciar a poesia surrealista dos outros gêneros poéticos, por seu caráter desterritorializante, que ele denomina como o “caminho da perda” (Artaud, 2019, p. 83). Para ele, é dessa montagem monstruosa que surge um algo outro, que desestabiliza o pensamento normativo, ao mesmo tempo em que resgata uma energia e uma potência vital arcana do ser humano, reprimida nas sociedades ocidentalizadas de seu tempo.

Isso significa que os escritores da época pressentiram um conhecimento dos fundamentos ocultos do homem, perdido imemorialmente.

E o surrealismo liberou vida, descongestionou fisicamente a vida, permitiu que um filamento de preciosa eletricidade viesse animar as pedras, os sedimentos inanimados. A vida se reforma, reagindo à anarquia caótica imposta aos objetos que se veem (Artaud, 2019, p. 85).

2 Artaud: corpo surreal

Quando Artaud falece, em 4 de março de 1948, havia cerca de um mês que um de seus últimos trabalhos fora censurado: a emissão radiofônica “Para acabar com o juízo de Deus”. Nesse texto, Artaud demonstra ter se mantido fiel à ética e à estética surrealista presentes no manifesto de Breton, pois nessa obra veem-se condensadas tanto a implosão da linguagem

quanto a revolta e a denúncia da forma como a potência de vida do humano e do mundo estavam sendo aprisionadas e exploradas pelos Estados capitalistas ocidentais do pós-guerra.

Em “Para acabar com o juízo de Deus”, a radicalidade de Artaud alterna construções poéticas que despem as palavras de “sentido”, usando para isso duas vias. Em alguns momentos (os mais iniciais), são entoadas estruturas verbais “incompreensíveis”, que afetam a audiência por meio da corporeidade e da especificidade dos sons, que são emitidos por vozes e alguns instrumentos. Mais adiante, Artaud segue um esquema convencional em termos de linguagem, abandonando, porém, a lógica, no que tange aos valores dados aos termos. Palavras em geral associadas ao que seria considerado como abjeto ou interdito, sobretudo relativas aos fluxos corporais, estão aqui transvaloradas. O esperma, a merda, o vômito, por exemplo, terão valor positivo, por designarem tanto fluidos humanos que carregam energia vital quanto processos fisiológicos de excreção, ou seja, de limpeza e renovação do corpo.

Do mesmo modo, no ensaio *O teatro e a peste*, Artaud designará o acometimento de uma comunidade por uma peste como o evento que fará despertar a potência vital humana, visto que será diante da iminência da morte que vão ruir as convenções sociais, etiquetas e organismos institucionais, responsáveis pela imposição da ordem da lei, esterilizadoras da vida. Depois de uma descrição crua e instigante das desgraças e misérias geradas por uma doença epidêmica que se alastra por uma cidade, Artaud monta a seguinte cena:

Nas casas abertas, a escória da população imunizada, ao que parece, por seu ávido frenesi, entra e se apropria das riquezas, que ela bem sabe que são inúteis e não aproveitáveis. *E é aí que o teatro se instala*. O teatro, ou seja, a gratuidade imediata que dá vazão a atos inúteis e sem proveito para a ordem do dia⁴ (Artaud, 1964, p. 34, tradução e grifos nossos).

Pelo trecho ora transcrito, vemos como o pensamento de Artaud acompanha tanto o movimento ético quanto estético surrealista: compara e aproxima dois acontecimentos muito diferentes, o teatro e a moléstia pestilenta, pelo que ambos possuem de capacidade de desmonte dos dispositivos sociais, dispositivos estes que engendram modos de subjetivação estagnantes da vida dos indivíduos, conformando-os a uma existência servil e objetificada (porque utilitarista), que coopta e explora sua potência e energia. Do mesmo modo, em outro momento do texto, quando Artaud afirma que “uma verdadeira peça de teatro transtorna o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual, impõe às

⁴ No original: “*Dans les maisons ouvertes, la lie de la population immunisée, semble-t-il, par sa frénésie cupide, entre et fait main basse sur des richesses dont elle sent bien qu'il est inutile de profiter. Et c'est alors que le théâtre s'installe. Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité*”.

coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil” (Artaud, 2019, p. 55), vemos expressa uma prática estética que se propõe a reorientar os sentidos, reativando-os através de um estilhaçar do real. Mas não só, pois Artaud vai utilizar como exemplo para ilustrar seu pensamento uma peça em que os personagens reivindicam, com todo o seu vigor, o incesto⁵. Aqui, mais uma vez ele nos indica, em alguma medida, que um dos “papéis” da arte é também o de desestabilizar os tabus, as hierarquias e os lugares comuns do pensamento sobre os quais a sociedade ocidental se fundou e se ergueu, trazendo à cena os interditos sociais.

Assim como ocorre no surrealismo, o que se nota no pensamento e nas propostas de Artaud é uma reivindicação da liberdade e da destruição das ordens estabelecidas, em que “o impossível e o difícil parecem tornar-se elementos normais” (Artaud, 2019, p. 57). É nesse sentido que há também em sua ideia de teatro a inserção de elementos da ordem do imaginário e do maravilhoso, como formas de trazer à vida uma potência do humano e do mundo, que estavam constantemente silenciadas pelas estruturas sociais da modernidade.

Para Artaud, a existência humana plena implica necessariamente uma conexão das civilizações com seu lado divino. Isso fica bastante claro em “A eterna traição dos brancos”, em que o autor parece nos indicar que as civilizações só podem verdadeiramente se manter quando assumem a importância e fundamentalidade da imaginação dos sujeitos. Sem a imaginação, nada efetivamente se realiza. Quando se abdica do imaginário e entende-se como elemento próprio do humano apenas a razão — o que, na percepção de Artaud, o humanismo tem feito desde o período clássico, na Grécia —, as sociedades colapsam (Artaud, 2013, p. 6). Isso tudo dito, é possível agora melhor compreender a frase enigmática (porque explosiva) com que o autor inicia esse pequeno ensaio, escrito e publicado pela primeira vez em Cuba, em 1936: “Cansados de serem deuses, periodicamente os homens se lembram de que são homens, e começam a exaltar tal condição de homens como se ela fosse superior àquela dos deuses” (Artaud, 2013, p. 6).

O que Artaud defende é que embora a corrente de pensamento antropocêntrica e racionalista tente associar o pensamento racional a uma visão de mundo aprimorada e evoluída — quando comparada à cosmovisão das sociedades tidas como primitivas ou “selvagens” —,

⁵ Para exemplificar a ação de uma peça desestabilizadora dos sentidos e das convenções, Artaud cita em seu ensaio a peça *Tis Pity She's a Whore*, de John Ford, a qual ele se refere pelo nome da protagonista “Anabella”. Segundo Artaud, nessa obra “vemos, para nossa grande perplexidade e desde o levantar do pano, uma criatura lançar uma insolente reivindicação de incesto, empenhando todo seu vigor de indivíduo consciente e jovem para proclamá-la e justificá-la” (Artaud, 2019, p. 55) a partir da qual os espectadores estão diante de um exemplo de “liberdade absoluta na revolta” (Artaud, 2019, p. 55). A peça citada é um exemplo de um tipo de arte que, assim como a peste, traria à cena a aparição de elementos recalcados, não somente pela estruturação cênica e pela expressão corporal dos atores, mas também em função da temática abordada.

ela na realidade está diretamente vinculada a uma redução e declínio civilizatórios, visto que impõem diferentes cisões e hierarquias sobre a subjetividade dos indivíduos, limitando a potência de construção de si. É como se, durante a história ocidental, o homem tivesse renunciado aos seus *poderes* para ater-se somente à razão, elegendo-a como uma faculdade especificamente humana (e hierarquicamente superior). Nesse movimento, a intuição, os sentidos e as sensações do ser humano como um todo (do “corpo”, nos conceitos usuais do racionalismo) são não só esquecidos como desprezados e reprimidos.

Será, portanto, nesse lugar, de liberação de potências negligenciadas do humano, que Artaud nos propõe que se forjem a arte, o teatro e a poesia, como territórios processuais para reativar a escuta do que se convencionou chamar de corpo, uma escuta que a cultura ocidental, com seus arranjos e dispositivos, tenta incessantemente silenciar. Pode-se inferir, por esse aspecto, que a proposta do surrealismo e de Artaud combatem a colonização da subjetividade, visto que, além de nossa força de trabalho, o sistema industrial capitalista também se mantém funcionando por meio da colonização do nosso imaginário, atribuindo, validando e legitimando suas próprias representações através de obras literárias, poéticas e artísticas.

A nosso ver, Artaud considera fundamental a construção de uma arte capaz de transformar as consciências e a realidade, não em uma defesa simplista do sonho e do imaginário, mas em uma abertura de caminhos para outros modos de subjetivação, a seu ver capazes de produzir revolução também em outras instâncias do *socius*. A construção de tal arte se moldaria, sobretudo, em uma linguagem desestabilizadora, capaz de desorientar os sentidos e os lugares comuns do pensamento. É possível portanto afirmar que, em Artaud, a arte seria veículo para uma linguagem mais “eficaz”⁶, linguagem esta que seria preciso encontrar, “ativa e anárquica, onde os limites usuais dos sentimentos e das palavras sejam abandonados” (Artaud, 2019, p. 61).

Uma linguagem assim somente construir-se-ia por meio de uma imaginação sem limites, não demarcada pelos pressupostos do pensamento lógico-analítico. Seria preciso uma lírica “corporificada”, em que o sonho e o “corpo” fossem entendidos como instâncias de conhecimento e produção, assim como o acaso. Como proposto pelo surrealismo, a linguagem, livre das amarras da razão, deveria aproximar-se do maravilhoso, isto é, de um tipo de pensamento capaz de implodir as convenções e construir novas imagens pela associação de

⁶ Segundo Willer, o termo eficácia, em Artaud, caracteriza uma linguagem livre, na qual os signos, libertos, readquirem toda sua força, de modo que a finalidade de toda linguagem verdadeira e eficaz é trazer a vida para dentro da arte, tornando-a real e, simultaneamente, elevar a vida — degradada do cotidiano — até o plano da arte (Willer, 2019, p. 48).

realidades díspares, criando formas inusitadas e novas de nos relacionarmos com a realidade. Seria preciso, assim, “colocar em questão todas as relações de objeto a objeto e de formas com seus significados” (Artaud, 2019, p. 62) evidenciando que “tudo, na destinação de um objeto, no sentido ou na utilização de uma forma natural, é questão de convenção” (Artaud, 2019, p. 62). Com essa afirmação, além de Artaud reivindicar uma linguagem e uma arte capazes de abalar todas as nossas representações — e consequentemente proporcionar o vislumbre de outras formas de subjetivação —, ele também aponta para uma dessencialização dos conceitos que orientam a cosmovisão ocidental moderna, que muitas vezes passam incólumes, considerados como *a priori* ou como “a realidade”.

Por essa perspectiva, a imaginação seria, portanto, capaz de criar novas formas de existência, não mais restringidas e limitadas pelo que a cultura ocidental capitalista, com seus arranjos e dispositivos, tenta impor aos sujeitos. Desse ângulo, podemos pensar que é somente a imaginação que possibilita a Artaud sugerir algo como o “corpo-sem-órgãos”, visto que, em “Para acabar com o juízo de Deus”, ao colocar em questão os significados convencionais dos termos e dos objetos, Artaud recusa as entidades ordenadoras do real, expresso na figura de deus, da qual emana a moral ocidental — e também da razão, da ciência, da religião, da medicina ... —, que operam por julgamentos e sujeição, para buscar um contexto imanente capaz de reativar a escuta do “corpo”.

Essa recusa de sentidos externos que poderiam ordenar e explicar a realidade acontece na medida em que se busca a expressão singular dos “corpos”, o que já aparece na proposição do teatro da crueldade, quando Artaud afirma que o teatro deve desenvolver uma linguagem própria. É a imaginação — isto é, um outro modo de vida e de subjetivação possíveis — que possibilita a afirmação de que a existência subjetiva se concretiza no “corpo” e em sua materialidade, não apenas o corpo físico individual de cada um, organizado, mas sobretudo um “corpo” outro, percorrido por intensidades, desejando (ou ensaiando) incontáveis composições que escapam ao julgamento desse “deus”. Um “corpo” que se constitui na imanência dos encontros, na materialidade intensiva que constitui o viver, corpo-sem-órgãos que não cessa de desfazer a forma-organismo. Desse modo, parece haver um combate a ser travado que beira a loucura: esvaziar-se dos automatismos e abrir espaço para “corpos” que encarnem sua própria potência de viver, recusando o organismo como organização exterior que condicionaria a existência. Nesse sentido, desfaz-se o organismo, ao mesmo tempo em que se encontra e fabrica um “corpo” aberto aos acontecimentos do existir, o que, a nosso ver, se possibilita pela imaginação, através de uma poética do delírio.

Aqui também, nota-se como Artaud se mantém comprometido à proposta surrealista de Breton e suas imagens. Um homem cortado... objetos sobre uma mesa de dissecação... Em sua última obra, ele procede com a autópsia do humano, explodindo essa figura, esse corpo, em mil pedaços, vasculhando o cadáver à procura de vida (pulsante, potente e fugidia), vida esta que conseguirá empreender a fuga do organismo, que formata, normatiza e esteriliza. Esse processo, em suas próprias palavras, resume-se assim:

[...] já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez
[mais no homem.

Assim, agora é preciso emascular o homem.
[...]
Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para
[refazer sua anatomia.

[...]
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que
[o corrói mortalmente,

deus
e juntamente com deus
seus órgãos

[...]

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar (Artaud, 2019, p. 167-168).

3 Hilst: o “corpo” como instância de conhecimento

Antes de apresentarmos nossas reflexões acerca das facetas surrealistas da obra de Hilda Hilst, gostaríamos de esclarecer que não pretendemos aqui inferir a existência de uma influência direta do surrealismo em sua obra. Isso porque não postulamos da máxima que prescreve a existência de um centro difusor de conhecimento, em torno do qual orbitariam todos os outros corpos intelectuais, em geral pertencentes a grupos sociais minoritários. Embora não desprezemos o poder que tem o capital (tanto monetário quanto intelectual e cultural), acreditamos que os limites podem ser mais permeáveis e inusitados do que os materialistas admitem e postulam. Afinal, do mesmo modo que Artaud elabora suas ideias sobre arte, cultura e sociedade a partir de um mútuo contato tanto com tribos indígenas mexicanas quanto com os surrealistas franceses (e que, reza a lenda musical, o nome da banda Radiohead foi tirado, ainda que via Talking Heads, de um verso de uma música de Chico Buarque, “O último blues”, de

um álbum de 1985), preferimos pensar nas aproximações e presenças do surrealismo tanto na obra de Hilst quanto de outros autores não como uma questão de contingência hierárquica, mas como reverberações constelares. Numa evocação do olhar de Artaud para a peste, consideramos a presença desses rastros surrealistas em Hilst como contaminações apenas, afinal, mais prolífico a nosso ver é explorar essas ressurgências da ética e da estética surrealistas do que tentar atribuir-lhes uma causa. Sendo assim, vejamos como essa escritora brasileira faz aliança com a ética e a estética dos surrealistas.

Hilda Hilst produziu a maior parte de sua obra em fins do século XX, tendo publicado seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, em 1950. A partir de então, até a década de 1990, dedicou a sua vida à criação literária, tendo publicado mais de 40 títulos e praticado os três gêneros literários tradicionais: poesia lírica, dramaturgia e prosa narrativa. Reconhecida pela crítica especializada como uma autora que obteve resultados notáveis nesses três campos, Hilst estabeleceu uma grande “anarquia de gêneros” (Pécora, 2018, p. 408) ao escrever mediante uma hibridez das formas. Entretanto, a obra de Hilst, principalmente a prosa, foi muitas vezes caracterizada como hermética e incompreensível. A nosso ver, tal caracterização — incoerente com sua produção literária — se deu em função de a autora ter praticado uma literatura desestabilizadora e desorganizadora da linguagem e das convenções do pensamento, atitude libertária e transgressora que pode ser aproximada da ética e estética surrealistas, na medida em que é possível aventar em sua obra caminhos para construções subjetivas distintas das comumente estabelecidas pelas sociedades ocidentais capitalistas.

A desestabilização e a desorganização da linguagem na obra hilstiana se manifestam sobretudo na recusa do realismo. Questionando a ideia de que a linguagem seria capaz de ordenar e apreender o real em sua totalidade e o transpor para as manifestações artísticas, a autora escreveu todos os seus romances, contos e novelas segundo uma fragmentação temporal, espacial e linguística, a partir da qual mesmo o cotidiano mais banal das personagens aparece sempre como situação de alarme. Em seus escritos, as correlações foram roídas, o “estar sendo, ter sido”, isto é, a “natureza carnal”, a fisiologia, as excreções, a passagem do tempo e o envelhecimento ultrapassam o domínio da representação do real (do realismo em arte) para criar um corporal reinventado.

Sob essa perspectiva, se pode afirmar que um dos questionamentos que percorrem toda a obra de Hilst diz respeito às limitações da linguagem para expressar e compartilhar determinadas experiências do sujeito. Em seus textos em prosa, a dificuldade de transmissão de experiências se traduz em uma desorganização da linguagem que aponta, por exemplo, para a sua insuficiência de transmitir o cheiro da morte ou o excesso erótico — temáticas caras ao

projeto hilstiano. Nesse sentido, a natureza da escrita de Hilst parece mesmo a de um enfrentamento com o que a boca não consegue dizer, evidenciando as fissuras e os limites das palavras. A impossibilidade comunicativa e a dificuldade de representação do corpo, da morte, do divino, se transformam na busca de uma *linguagem outra*, na qual os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados e dissolvidos, superando-se a noção de “organismo” e desarticulando-se os limites binários. Uma vez que a linguagem lógico-linear fracassa e se mostra insuficiente para expressar determinadas experiências, é preciso implodir os lugares comuns do dizer; é preciso “esquecer os ‘consideremos’ ‘por conseguinte’ ‘suponhamos’ ‘daí que se deduz’ e tentar a incoerência de muitas palavras (...), verbalizar hemorragicamente” (Hilst, 2006, p. 24).

É sob essa perspectiva que são tratados os diversos temas presentes na obra de Hilst: o divino, a morte, o erotismo, o desejo, o corpo, a escrita, a animalidade. Atua em seus textos uma ótica da mistura e do contágio, na medida em que a busca pelo sagrado se confunde com o entendimento sobre o sujeito e a valorização da imanência; a figuração das animalidades se dá em interrelação com o humano e a interlocução com a morte acontece ao se destacar a exuberância do viver. Nesse sentido, Hilst pratica uma literatura que coloca em contato, a todo momento, espaços tradicionalmente entendidos como opostos, em um procedimento que pode ser aproximado daquele que orientava a produção das imagens surrealistas, conectando realidades distantes. Essa prática de Hilst pode ser bem exemplificada pelas imagens do “Deus-porco” e do “Porco-poeta” que percorrem toda a sua obra. Tais encontros inusitados entre elementos tradicionalmente entendidos como opostos fazem com que suas produções sejam desestabilizadoras e capazes de gerar incômodos nos leitores, suscitando questionamentos acerca do que convencionalmente se entende como norma ou padrão.

Nesse processo de aproximação dos opostos e até mesmo de transgressão entre os limites dados pelo racionalismo, o tratamento dado à temática do divino destaca-se por evidenciar um percurso na obra hilstiana no qual o “corpo” surge como instância produtora-criadora de conhecimento. Desde a publicação de *Presságio*, em 1950, até a década de 1970, a poesia de Hilst perseguiu o sublime. A busca pelo sublime, coerentemente, se orientou com frequência na direção de um Deus eterno que, na imagem da abstração absoluta, atraía a expressão idealista da poeta. Com a publicação de “Fluxo-Floema”, observa-se a tematização das dimensões mais precárias da experiência humana, o que, em um olhar ingênuo, poderia ser considerado como antagônico àquele movimento da primeira poesia. No entanto, não ocorre um abandono completo da dimensão idealizada, e o que se tem é um confronto entre “a metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida

de todos nós, resultando numa notável ampliação da ideia de transcendência” (Moraes, 1999, p. 117), doravante submetida aos imperativos da matéria e do “corpo”. A partir de então, na obra da poeta, a capacidade de iluminação passa a depender obrigatoriamente de direcionar o olhar para o que é considerado como baixo, terreno, material e corpóreo, de modo que não haveria entendimento sobre o divino e sobre o próprio sujeito sem o encontro com a materialidade e a organicidade, indicando-nos que a totalidade da existência só pode ser experienciada quando não se nega aquilo que é tido como baixo, vil e abjeto.

Esse procedimento inclusive se aproxima daquele empreendido por Artaud em “Para acabar com o juízo de Deus”, na medida em que a transvaloração entre o sublime e o abjeto se traduz também em um questionamento acerca das figuras e conceitos cristalizados que organizam a sociedade ocidental. Nesse sentido, o embate com a figura divina, empreendido pelos personagens hilstianos, atua como um questionamento acerca das alteridades do humano e, conseqüentemente, desestabiliza o modelo de “humano” das sociedades ocidentalizadas, apresentando-se enfim como forma provocadora de novas sensibilidades contemporâneas. É nessa destituição da figura divina como modelo ideal do homem que o “corpo”, temática já presente na obra de Hilst, se torna um dos *corpus* principais de seu projeto literário. Em seus projetos criativos, sobretudo na prosa e na poesia escrita após a década de 1970 — quando foram produzidos os poemas que serão comentados a seguir —, o encontro com o sagrado só poderia acontecer mediado por uma poética do desejo, em que o “corpo” se transforma em instância do conhecimento. Funda-se, nesse aspecto, aquilo que Pécora (2005) definiu como uma erótica vicária, substitutiva e ostensivamente precária, já que o desejo do conhecimento de Deus se funde com o conhecimento do “corpo” do homem numa indicação de que a via do “corpo” é a do único conhecimento possível. Assim, a partir do “corpo” se constitui um desejo de dizer e um dizer do desejo:

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradura.
Visgo e suor, pois nunca se faziam.
Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
Depois das lidas. Sonhei penhascos
Quando havia o jardim aqui ao lado.
Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada (Hilst, 2017, p. 480).

O desejo é a instância que move o sujeito poético, de modo a indicar que nada realizar-se-á sem os seus agenciamentos. Nesses versos notamos que se anteriormente o sujeito — e o projeto literário de Hilst — vinculava-se incessantemente às esferas do sublime e da abstração (“pensava alturas” buscando o encontro com o sagrado, “Aquele Outro”, pela racionalização de uma “Ideia de deus”), doravante ele tem sua existência calcada na concretude do corpo — “visgo e suor”, “carne e osso”. É possível notar ainda, nesse poema, o percurso pelo qual passa a obra poética de Hilst, que parte de uma abstração idealizante para um encontro extasiado com a potência do “corpo” desejante.

Notamos aqui um dizer do desejo, isto é, um dizer sobre o desejo, sobre essa potência criadora-criativa que conduz o sujeito a modos de existência distintos daqueles estabelecidos pelos modos de representação da sociedade atual. A subjetividade aqui encontra-se livre das amarras da idealização e da abstração — e da racionalização — para encontrar saídas possíveis e potentes de construção de si; construção essa que se fará no concreto, “no jardim aqui ao lado”. Será também a partir dessa orientação para o “corpo” que a obra de Hilst nos indicará que a criação artístico-literária e a construção de si têm grande relação com a experimentação do “corpo” e não se constitui por um processo puramente racional:

Empoçada de instantes, cresce a noite
Descosendo as falas. Um poema entremuros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Estendo sobre a mesa o grande corpo
Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar
Sobre as tuas ventas. Nasce intensa
E luzente a minha cria
No azulecer da tinta e à luz do dia (Hilst, 2017, p. 451).

“Um poema quer nascer de carne jubilosa”, nos diz o eu-lírico. A proposta estética que se avanta nesse poema é a de uma escrita pulsante, uma escrita “corpórea” que indica que o poema (e a arte) surge não somente de uma operação mental-racional, mas também do próprio “corpo” que pulsa e age no mundo. Essa proposta de criação estética, a nosso ver, se aproxima da proposta surrealista, na medida em que vincula a criação com outras ordens que não apenas a lógico-racional. Nesse sentido, o “corpo”, ainda que tido como precário e imperfeito, é reinvestido como instância de conhecimento, uma vez que o poema se cria como num

nascimento, sendo parido das entranhas de sua criadora. Assim, Hilst parece nos indicar que a natureza da concepção poética é menos etérea e mais terrena: uma poética “corporificada”. Esse processo parece nos mostrar ainda que pouco se pode racionalizar, visto que somente quando “cresce a noite/Descosendo as falas”, isto é, quando desautomatizam-se as ligações tidas como naturais do discurso cotidiano, linguagem de frases objetivas voltadas à comunicação ordinária, é que o poema emerge da profundidade, dos “noturnos desvãos” (o abismo, comumente associado ao sonho e ao inconsciente), para vir à luz.

Outro aspecto presente na obra de Hilst e que pode ser aproximado da estética surrealista diz respeito ao questionamento do humanismo, e seu consequente antropocentrismo. Esse movimento acontece na obra hilstiana principalmente por um confronto entre a figura humana e as suas alteridades. Nesse sentido, é possível observar em seus escritos uma constante figuração das animalidades, na qual o humano e o animal são pensados sob uma ótica da mistura e do contágio. Não à toa, buscou na figura do porco a própria encarnação do poeta:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pêlos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso,
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista? (Hilst, 2017, p. 440).

A imagem “Porco-poeta” é capaz de traduzir o distanciamento entre o poeta e o sublime, aproximando-o dos animais, contrapondo assim dois modos distintos de encarar a inspiração: um ligado ao etéreo e outro ao baixo, ao profano. Nesse sentido, o porco, e as associações que lhe são comumente atribuídas, tal qual a impureza reforçada no poema pelo campo semântico que se constrói com termos como charco e baixios, desdiz e desautomatiza as características associadas ao poeta, que, na tradição lírico-platônica, ao cantar o amor, deve preterir as questões

do “corpo”, anagrama evocado pelo significante porco⁷. O porco-poeta aproxima, assim, essas duas realidades — a da alma/mente e a do corpo — por meio da poesia e da imagem conjugadora de contrários. Essa busca por uma unidade, espaço no qual sublime e abjeto, vida e morte, animal e humano, sagrado e profano poderiam coexistir, é uma das tônicas da obra de Hilst, que desestabiliza e desautomatiza nossos modos tradicionais de sentir e pensar, construindo um movimento totalizante que tenta abarcar em si os contrários, os acasos e as inúmeras possibilidades de existência.

4 Conclusão

Nesse momento de celebração do centenário do primeiro manifesto de André Breton, procuramos explorar, como se pôde notar, os modos com que as propostas para a criação poético-imagética surrealista se desdobraram, abarcando tanto uma atitude estética quanto ética. Desenvolvemos esse ponto de vista apoiadas no fato de que os artistas e poetas que adotaram as práticas do surrealismo buscaram com suas produções afetar tanto o campo da linguagem quanto da literatura, a um só tempo desterritorializando-os e formando, a partir dos restos formais e conceituais desse processo de desestabilização, imagens novas e até aquele momento impensadas. Isso porque esse procedimento, posto em prática pela via da “escrita automática”, sugere a possibilidade de novos modos de subjetivação dos indivíduos pertencentes às sociedades modernas e contemporâneas ocidentalizadas, em que as categorias hoje dicotômicas tais como, humano-não-humano, natureza-sociedade, sujeito-objeto se imiscuem numa totalização unificadora múltiplice e salutar.

A questão que se mantém efervescente, a partir dessa análise que seguiu observando como Antonin Artaud e Hilda Hilst reverberaram as propostas surrealistas, enquanto figuras constelares do grupo, cada uma a seu jeito, é se a radicalidade desse projeto pode ser incorporada de maneira integrativa ao *socius*, potencializando as revoluções e provocando mudanças significativas para além do âmbito artístico-literário. A marginalidade em que a obra de Artaud e Hilst permanecem — a ponto de a escritora brasileira ter, ao fim de sua carreira, apelado ao “escracho pornô” como forma de protesto à pouca repercussão de seus textos, e como esse escracho foi “cafetinado” pelo mercado literário e por um setor da crítica (acadêmica, inclusive) — abre espaço para sugerir (ou querer crer) que, muito mais do que uma

⁷ Anagrama conscientemente construído pela autora, como se vê em “Contos d’escárnio. Textos Grotescos”: “Quem sabe se na ilha encontro o meu porco. Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, o corpo às avessas” (Hilst, 2018, v. 2, p. 203).

impossibilidade de contágio, talvez a integração revolta surrealista/revolução materialista não tenha sido feita, e, por isso, mesmo 100 anos depois, ainda aguardamos para assistir à concretização da bonita cena com que sonhou Artaud.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. A eterna traição dos brancos. *Sopro*, [s. l.], n. 99, p. 6-8, dez. 2013. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n99.html>. Acesso em: 22 fev. 2024.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Organização, tradução e notas: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1. p. 21-35.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. [S. l.]: Ebooks libres et gratuites, 2017. (edição eletrônica). Disponível em: https://www.ebooksgratuits.com/pdf/breton_manifeste_du_surrealisme.pdf. Acesso em: 23 fev. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. Contos d'escárnio. Textos Grotescos. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v. 2. p. 154-228.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. Fluxo-floema. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v. 1. p. 15-160.

GENET, Jean. *Um cativo apaixonado: romance autobiográfico*. São Paulo: Arx, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. p. 13-49.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: COELHO, Nelly Novaes *et al.* *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 8, p. 114-126, out. 1999.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. *In: HILST, Hilda. Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v. 2. p. 407-418.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. *In: HILST, Hilda. Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005. p. 9-12.

WILLER, Claudio. Mais sobre surrealismo e filosofia: a questão do sujeito. *Limiar*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 145-158, 1. Sem. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9248/6778>. Acesso em: 23 fev. 2024.

WILLER, Claudio. Sobre o teatro da crueldade: O teatro e seu duplo e O teatro de Serafim. *In: ARTAUD, Antonin. Escritos de Antonin Artaud*. Organização, tradução e notas: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2019. p. 48-51.

Artigo submetido em: 02 fev. 2024

Aceito para publicação em: 06 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.138803>