

ALGUNS DADOS SOBRE A CONSTRUÇÃO INTERESSADA DE UMA AUSÊNCIA: A DO SURREALISMO NO BRASIL OU... “A CADA UM O SEU DESEJO”

Sergio Lima

RESUMO: Cet article rappelle que toute une idéologie nationaliste, voire progressiste et réformiste, est principalement responsable de l'édification d'un mur du silence autour du mouvement surréaliste au Brésil. Dès 1925, la critique officielle (qu'elle soit socialisante-staliniste et populiste, ou carrément esthétisante et avec des a priori comme la xénophobie) s'est efforcée de lui opposer une fin de non-recevoir la plus ample possible et de garantir son absence du Brésil, surtout du domaine de la réflexion et de l'historicisme. Pendant la période des avant-gardes brésiliennes (phase dite "moderniste" qui va grosso modo de 1916-1917 à 1931-1932), le surréalisme et son mouvement eurent des échos, des œuvres, des peintures, des interventions, des publications, ainsi que des expositions et des revues qui permettent d'établir sans contestations possibles la présence révolutionnaire de l'aventure surréaliste au Brésil, où d'ailleurs Benjamin Péret résida et fut très actif de 1929 à 1931. Des auteurs comme Luis Aranha, Anibal Machado, V. Rego Monteiro, Raul Bopp, Murilo Mendes, Ismael Nery, S. Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes, neto, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, sont les responsables de ses premières manifestations, bientôt suivies par celles de la Revista de Antropofagia et celles d'autres auteurs, non moins importants dans la perspective du surréalisme. Le refus de reconnaître la présence du surréalisme dans l'histoire des idées et des arts du Brésil est une construction de l'esprit de caractère purement idéologique de la part du pouvoir dominant; elle est l'expression d'une forme d'obscurantisme et ne correspond en rien à la réalité de l'histoire. De plus, depuis l'après-guerre et les années 50 jusqu'aujourd'hui, le mouvement surréaliste a eu au Brésil deux groupes organisés et quelques individualités de la taille d'une Maria Martins, dont la présence et l'expression dans le milieu moderniste brésilien et sur la scène contemporaine sont malheureusement trop sous-estimées. Tout cela

Sergio Lima é poeta, ensaísta e artista plástico; militante do movimento surrealista desde os anos 60; fundador dos dois grupos surrealistas no Brasil (1965-1969 e 1991-...).

configure-t-il une absence du surréalisme au Brésil? Les constructions parlent des constructeurs, pas des choses qui n'existent pas.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo, movimento surrealista, "modernismo", atividades coletivas, "Bund", escritura automática, "Antropofagia", xenofobia, epicentrismo francófono, atividade revolucionária, história, Benjamin Péret.

A divisa acima, proposta como possível máxima do surrealismo por André Breton (*Entretiens*)¹, é um corolário admirável daquela outra dita por Isidoro Luciano Ducasse e da qual os surrealistas fizeram um de seus lemas capitais: "A poesia deve ser feita por todos e não por um" (*Poésies*)².

A história que liga *Poésies* aos *Entretiens* afirma de modo categórico e exemplar o absolutamente moderno do homem-do-desejo — aquele que se contrapõe ao *homo faber* e ao *homo ludens*. Ser moderno como o surrealismo, movimento que se articula ativamente e se faz presente, revolucionário e internacional desde os anos 20, aliás não quer dizer atemporal ou, muito menos, "eterno".

Infelizmente a crítica historicista (atenta ao historicismo e não ao desejo, por suposto) quando fala do surrealismo o entende apenas como um episódio francês e não da cultura ocidental, compartimentando-o numa perspectiva que lhe é estreita, quando não alheia, promovendo pois a sua própria diluição sob etiquetas que vão dos *ismos* ao epicentrismo francófono — em tudo iguais às famosas camisas-de-força do autoritarismo ou aos trilhos bem alinhados das abordagens academizantes, via o racionalismo redutor ou à vigente "via de garagem" como sublinhou Vincent Bounoure. À similaridade do índio morto ser o *bom* índio para a Ciência, o surrealismo morto é o *bom* surrealismo para as literaturas.

Como se sabe, os componentes que desembocaram e vão fluir no movimento do surrealismo remontam entre outros a Alighieri, Cosimo de Tura, Bruno, Young, Ch. R. Mathurin, Schelling, Schlegel, Arnim, Novalis, Nerval, Goya, etc., ou à "boca da sombra" entrevista por Hugo; ou ainda ao "estremecimento novo" que Baudelaire traz para a poesia, junto com as correspondências de Swedenborgh; mais o pensamento selvagem, mais a arte mágica, etc. — portanto fontes não só francesas. Por mais de uma vez os surrealistas e o próprio Breton enunciaram precursores dessa outra voz, não no sentido de fundadores mas na qualidade de anunciadores, e

¹ BRETON, André. Interview de Claudine Choner. 1948. In: *Id. Entretiens (1913-1952)*. (1952). Paris, Gallimard, 1973, p. 270. (Coll. Idées).

² DUCASSE, Isidore. *Poésies, II*. Première édition commentée par Georges Goldfayn et Gérard Legrand. Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 165.

mediadores da voz oculta — dessa palavra que terá livre curso no movimento e irá enverbar suas obras.

A eclosão do movimento coincidindo com o período histórico da dita *avant-garde* ou vanguardismos, tentou-se de modo discutível incluí-lo na seriação histórica dos *ismos* — o que se mostrou inadequado, e nunca aceito pelos surrealistas, avessos também a todas as tentativas de reducionismo da crítica especializada. Ora, os vanguardismos internacionais, todos, e situados entre 1900 e a década de 20, começaram e acabaram logo; ao passo que o surrealismo, resultando de confluências privilegiadas que lhe antecedem (não como *vanguardismos*) e vão lhe configurar as bases, tem prosseguido até os dias de hoje num desmentido inquestionável ao datado — e prosseguirá, como preverá Breton: "Le surréalisme est ce qui sera" (O surrealismo é o que será) — implicando outros âmbitos que aqueles dos vanguardismos das discussões formais ou lingüísticas, e mesmo das dissidências internas (*vide* a ruptura de 1969, de foro parisiense e não internacional).

Seu leque de imantação congrega, como nenhum outro movimento moderno,

a dupla atração pelo ocultismo e pela filosofia de Hegel; as tentativas repetidas de se estabelecer um mesmo plano com movimentos politicamente revolucionários e, no caso, suas constantes desilusões [...]; a recusa da estética e o culto da beleza, do idealismo, da magia e do marxismo; o gosto do prazer e o amor eletivo,

sublinhava Ferdinand Alquié nesta mesma dissidência de 1969, reiterando que

coincidindo com a exigência fundamental do homem, o surrealismo nele mesmo não tem história e não poderia ter um fim.³

Assim, o surrealismo permanece até hoje fiel ao princípio de se propor uma conjugação diferente "dos verbos sensoriais" (Breton) visando a instauração de "um ponto sublime"⁴ onde os contrários cessem de se constituírem como antinomia — a começar pela do bem e do mal que pesa sobre a sexualidade e particularmente sobre a mulher, reduzida que fora a apenas um canal de procriação e asilada do fato mesmo de ser uma experiência diversa do humano, excluída da questão do prazer e do gozo, *vide* do desejo. O próprio Breton chamou a atenção para a *ligne du cœur* (linha do coração)⁵ que perfila o seu curso vertiginoso na

³ ALQUIÉ, Ferdinand. Une exigence qui ne peut se taire (Uma exigência que não se pode calar). *Le Monde*, n. 7690, Paris, 04 oct. 1969.

⁴ *Vide* BRETON. Second Manifeste du surréalisme. *La Révolution surréaliste*. n. 15, 15 déc. 1929; sairá em plaquete no ano seguinte.

⁵ Colocação de André Breton, retomada em outros textos, como em *L'Érotique du surréalisme* de Robert Benayoun. Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1965.

contemporaneidade do moderno, sublinhando ainda o fato do surrealismo ser a rigor “a cauda do cometa romântico”.

À similaridade, portanto do romantismo, que não é um movimento só literário ou só francês, tendo tido seu cunho mais central no contexto parisiense da Cidade Luz, o surrealismo eclode internacionalmente desde seu início — e assim se desdobrará em vários centros de atividades, num policentrismo que sempre foi sua característica como *Bund* que é (Monnerot) e não como um grupo oficial que nunca foi. Lembrete: de 1800 ao pós-Primeira Guerra, Paris era por assim dizer “a capital do Mundo” e não só da França, acolhendo praticamente todos os artistas e poetas do período, e seus movimentos.

Não só no Brasil os vanguardismos tiveram a ver com a discussão da “volta à ordem” e dos “nacionalismos” ou de uma “identidade” (do nacional, mas não da cultura ocidental), uma “verdade espiritual” dirá mesmo Vallejo⁶. Por ser da mesma época das instâncias em que vigoraram os diversos modernismos (modos do modernismo), o surrealismo que congrega diversos modos e posiciona-se como crítica à modernidade, como posição (e não maneiras), viu-se igualmente questionado. Na França por seu internacionalismo e nos outros países pelos *nacionalismos* locais, visto ser todo o oposto e principalmente contra a volta-à-ordem que então se promovia nos diversos setores abalados pela guerra e pela negação do Dadá. Justamente o surrealismo não se configurou como inovação literária ou artística, mas como ação na realidade e sobre a realidade, objetivamente revolucionário. Tanto no Velho Mundo como no Novo Mundo houve recusa ao movimento, porém, por exemplo no Brasil, prevaleceu um encobrimento do mesmo em termos de *salvaguardar* as artes locais, logo direcionadas (a partir de 1929 e 1930) para o engajamento político nacional, com todas as conseqüências sabidas da diretriz do realismo socialista e da propaganda comunista.

As primeiras recusas em Paris ao movimento, sobretudo com a radicalização do seu *Manifesto* (1924), continuaram no mesmo tom daquelas já enunciadas perante o Dadá (negação também não só francesa) pelos literatos e guardiões das artes e do *bom-tom*. Entre os latino-americanos cabem principalmente ao chileno Huidobro e ao peruano Vallejo as invectivas, enquanto outros latino-americanos aderiam ao movimento —

⁶ In “A propósito de Pablo de Abril Vivero”, impresso no periódico *Variiedades*, Lima, 07. 05. 1927 — onde Vallejo argumentava contra a falta de “un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin de sana y auténtica inspiración humana” pois “la actual generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las generaciones de las que ella reniega”, etc. A crítica de Vallejo será duramente contestada por outro latino-americano, Arturo Uslar Pietri, neste mesmo ano, que denuncia certas distorções de Vallejo e ainda sua demissão, chamando os demissionários de “desertores”. Huidobro será também contestado pouco depois e denunciado inclusive como plagiário, por seus pares. Note-se que A. U. Pietri enfatiza que os vanguardismos são decorrências culturais, e não o contrário como pretende Vallejo.

como, por exemplo, Juan Carlos Mariátegui, também peruano e se situando frontalmente contra a visão *nacionalizante* de Vallejo. Ou ainda César Moro, Juan Bréa, Aldo Pellegrini, etc.

Também no Brasil dos anos 20 havia a febre do nacional, do nacionalismo e da cor local, sob o pretexto de uma “procura de identidade” (M. de Andrade)⁷ ou sob o viés do “regionalismo tradicionalista” (G. Freyre)⁸, acrescidos de uma porfia pela “pureza” da língua e luta acirrada contra os *estrangeir(ism)os*: infelizmente todos os *ismos* também se deram no Exterior, *vide* Europa, então, por que não, um *ismo* só brasileiro?! — por exemplo, o *desvairismo* de Mário e Andrade (que, aliás, deve muito ao *vertiginismo* de Raul Leal da Lisboa futurista), ou o *verde-amarelismo*, etc. Enfim, a dita “Revolução de 30” e a arte engajada (no realismo socialista e no populismo, portanto privilegiando o fator local) como que contentou a todos — que se engajaram por sua vez em instituições oficiais do nacional(ismo). Engajamentos que no exterior tiveram siglas outras mas as mesmas demissões morais: Huidobro, Vallejo, Neruda, Aragon, etc.

É óbvio que o exposto acima não implica uma abrangência da situação das artes e da cultura na segunda metade dos anos 20 no Brasil, porém, indica claramente um sentido que prevaleceu e sob o qual se furtou ou seqüestrou tudo o que foram os rompimentos de continuidade promovidos pelos casos mais extremos de recusa do tom geral: a começar pela radicalização da *Revista de Antropofagia* e seus participantes, não coniventes com os ventos e marés do momento, ou seja, aqueles que não poderemos “llamar de desertores” como propõe A. U. Pietri em 1927⁹.

Do mesmo modo, obviamente, vale sublinhar como já se disse, que o descompasso entre a vigência do movimento e as imagens que a crítica tem feito dele, no seu geral contraditórias e não aceitas pelo surrealismo, “não podem ser inteiramente explicáveis pela insuficiência dos comentários, nem pela suscetibilidade de poetas e pintores cuidadosos, sobretudo, em não se deixarem etiquetar”. Ferdinand Alquié sugere que tal impasse responde a tal essência do movimento:

A impossibilidade das classificações prolongam os casos exemplares de Sade e Lautréamont, autores diante dos quais cessaram e definitivamente fracassaram todas as tentativas de conceituação. Esse impasse traduz a irredutibilidade do desejo a todo e qualquer sistema objetivo.¹⁰

⁷ A “procura de identidade” apresenta-se em diversos textos críticos de Mário de Andrade, sobretudo de 1926 a 1928, sendo um dos argumentos de sua ideologia do “nacional” e do brasileiro.

⁸ Gilberto Freyre era um dos articuladores centrais de um movimento regionalista e tradicionalista que enfatizava o popular e o folclore local, posicionando-se contra os modernismos do sul, em particular contra a presença dos emigrantes/estrangeiros e os surtos de industrialização acelerada, e seus “futurismos”, entendidos como uma descaracterização do “tradicional”.

⁹ Arturo Uslar Pietri na sua resposta a Vallejo, in “La vanguardia, fenómeno cultural”, publicado no periódico *El Universal*, Lima, 10. 12. 1927.

¹⁰ ALQUIÉ, *op. cit.*

Tendo em mente as ressalvas acima, pode-se constatar os seguintes pontos, no sentido de dar o quadro onde se configurou no Brasil tal impasse.

Segundo os críticos, a Semana de 22, proposta como um marco iniciador do modernismo ou modernismos, somava contudo fatos que já se congregavam ou que já se faziam nesse sentido, a rigor desde 1917 no contexto brasileiro, e que ainda não estavam “oficializados” como tal. Os fatos que se sucedem ou decorrem dela por sua vez, serão logo enfeixados na revista *Klaxon* e depois nas questões do manifesto *Pau Brasil* (editado em Paris por Oswald de Andrade)¹¹, mais o debate acirrado do nacionalismo subsequente, tipo “coisas nossas” ou tipo facista (M. Picchia, P. Salgado, C. Ricardo), mais as exceções ou rupturas promovidas em *Verde e Revista de Antropofagia*, com seu respectivo manifesto da “antropofagia”, também de Oswald, como uma perspectiva de “retorno pelo primitivismo” (S. Lima)¹², no seu vínculo direto com o surrealismo.

Entretanto, entre *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia*, entre 1922 e 1928-1929, houve a revista *Estética*, 1924-1925. E entre *Estética* que a rigor abre em 1924 a discussão do movimento surrealista em revista no Brasil, e a presença de Benjamin Péret, atuando no Rio e São Paulo (1929-1931), existem também: o “Mês Modernista”, Mário Pedrosa e Lívio Xavier, as escrituras automáticas a quatro mãos de Prudente e Hollanda, o cunho surrealista do “romance” e das poesias de Ascânio Lopes Quatorzevoltas, Febrônio Índio do Brasil, o automatismo de Dulce Amaral (apresentado inclusive como *surréalisme* por Mário de Andrade), Ismael Nery e Murilo Mendes, Cícero Dias, a “volta” de Jorge de Lima com sua adesão à Antropofagia, Fernando Mendes de Almeida, Américo Facó, Rosário Fusco, Hildebrando Lima, J. A. Ferreira Prestes, Flávio de Carvalho, Pagu, etc. Também o *Quelques Visages de Paris* de V. Rêgo Monteiro, Osório Cesar e as discussões sobre Prinzhorn e a “arte dos alienados”, Sosígenes Costa, Tarsila e sua pintura de *lembrança de sonhos* — expondo Giorgio de Chirico na sua primeira mostra individual no Brasil (presentes Elsie Houston, Benjamin Péret, Américo Facó, Alvaro Moreira e Eugénia, Pagu, Oswald de Andrade), e ainda *Cobra Norato* de Raul Bopp. Todos os citados acima, entre outros, com vínculos diretos com o surrealismo e suas artes e poesia.

Concomitantemente às polêmicas surgidas em decorrência da afirmação do surrealismo e dos seus manifestos, alastraram-se uma vulgarização e distorção do mesmo. Via de regra, abordagens formais e psicologicamente surdas à fala do surrealismo, privilegiando-se, no caso brasileiro, um sem número de más-versões e que tais, quando não uma recusa declarada de suas idéias francesas (sic) e posições primeiras. Essa

série de não-verdades foram de início atreladas, é bom frisar, à igual recusa das perspectivas propostas por Sigmund Freud já há algum tempo, ou mesmo também recusas do pensamento materialista-dialético com que se configurava a militância revolucionária dos surrealistas — um compromisso dos intelectuais, artistas e poetas, na luta socialista, no caso logo posicionados como “Liga Comunista de Oposição” e denunciadores do autoritarismo do comunismo, que se chamará stalinismo: correção de rumo não assinalada pela crítica brasileira em seu tempo.

O debate crítico e a inquietação que se vira no âmbito brasileiro do modernismo (e não só de vanguardismos), digamos da Iª Guerra a 1931-1932, não chegou a se aprofundar na questão do surrealismo, visto as pás de cal providenciadas pelos guardiões dos *bons costumes*, literários e outros, ou pelos adeptos mais fervorosos de um tradicionalismo-regionalista, mais os xenófobos de plantão — a longa lista de detratores é encabeçada por Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, o pessoal “da volta à ordem”, do centro Dom Vital, da Academia, etc. A bem da verdade, a maioria das restrições ou recusas ao movimento pautava-se por preconceitos literários e formais — os outros aspectos do movimento sequer entraram em discussão¹³. (Drummond rompe com o grupo da Antropofagia em virtude da recepção dada a Péret — e ao surrealismo —, tendo antes já se manifestado como incompatibilizado com o movimento, visto seus preceitos católicos!). Houve como que um silêncio generalizado sobre a importância para o surrealismo da questão do feminino, das expressões das raízes populares, da fotografia e do cinema, dos mitos indígenas e suas artes (justamente por não serem cultura ocidental latina), das expressões ditas dos “alienados”, etc. — aspectos imbricados de certa forma na cultura popular, então seqüestrada literalmente pelo realismo socialista e pelos regionalismos emergentes que, décadas depois, serão responsáveis pelo exotismo e isolamento (nacionalista) das produções latino-americanas.

O longo silêncio no Brasil sobre o surrealismo, principalmente de 1932 a 1955, é rompido contudo por algumas pontas de iceberg (Flávio de Carvalho, Jamil A. Addad, F. Mendes de Almeida, Pagu, Mário Pedrosa, Antonio Pedro, Maria Martins, etc.). E também por renovadas manobras curiosas da crítica oficial, as quais só fizeram prolongar as más versões e as distorções intencionais que se somavam apesar de tudo, resultando num já considerável “infortúnio crítico” que, por sua vez, passou a encobrir a presença do surrealismo em nosso meio — à diferença de outros países, onde houve recusa mas também reflexões, críticas e debates do movimento. Entre estas más versões que se sucederam (Sergio Milliet, Otto M. Carpeaux, Rangel Bandeira, Tasso da Silveira, etc.) algumas delas serão um

¹¹ O “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, ou *Pau-Brasil*, é editado em Paris (1924) na editora Au Sans Pareil, às custas do próprio Oswald (fora apresentado à editora por Blaise Cendrars).

¹² Vide LIMA, Sergio. *A aventura do surrealismo*. Tomo I: *Iniciação*. Campinas, Ed. da Unicamp/São Paulo, Ed. da Unesp, no prelo.

¹³ Note-se que tais isolamentos ou compartimentações progressivas também vão constituir a base de algumas classificações discutíveis, como a pretensa oposição entre “arte erudita” e “arte popular” implicando mundos distintos. É a mesma distinção que oporá arte-erudita à arte “dos índios”, “dos alienados”, “dos médiuns”, “dos primitivos”, etc.

reforço exemplar para o hino local de *non-recevoir*, como as de Antônio Cândido e Manuel Bandeira: Cândido em seu texto *O surrealismo no Brasil* (sobre Rosário Fusco e *O agressor*¹⁴), deslocando a questão para o âmbito do irracional e do *irracionalismo* (os quais não têm nada a ver com o surrealismo, é bom frisarmos), levantou o estandarte teórico de que o irracional/*irracionalismo* não possui tradição na cultura brasileira e, portanto (sic), o surrealismo faz corpo estranho no âmbito brasileiro; ao passo que Manuel Bandeira¹⁵ terá aquela jóia de apreciação soletada por mais de uma vez: “somos todos surrealistas”, cuja glória, infelizmente, apenas repete igual beatitude simplória de autores franceses e espanhóis, igualmente avessos ao movimento, não obstante fruidores de certas das suas técnicas de “extravio”, como o próprio Bandeira ou J. C. de Melo Neto por exemplo. Vale dizer que para boa parte da crítica oficial e dos poetas e artistas de então (em considerável maioria vinculados às instituições do regime de exceção do getulismo, antes e pós-guerra), os fins justificam os meios — no caso, fins e produção oficial e oficializante, quando não escudados pela autoridade da política cultural vigente.

Da mesma maneira que nos anos de retração do movimento (retração essa indicada no *Segundo manifesto do surrealismo*¹⁶ diante da propagação das distorções e usufruto indiscriminado das suas técnicas) a publicidade usou e abusou de certos achados de Dalí, Magritte, Ernst, Tanguy, etc. — os profissionais das letras e das artes também partilharam de tais abusos, engrossando, pode-se dizer, um aspecto de mistificação e diluição, contrárias ao sentido totalizador do surrealismo. Não é válido, em decorrência, passar-se *motto contínuo*, a desqualificar o automatismo ou obras, como as de um Magritte, a partir do arremedo ou mau-uso dos mesmos pela publicidade — digamos que é desonesto avaliar igualmente o movimento, a partir de obras que não lhe dizem respeito ou são, quando muito, meros tratamentos de segunda mão de determinados valores anteriormente, e diversamente, já pautados. Este processo de diluição e/ou

¹⁴ *O agressor*, romance de Rosário Fusco, publicado em 1943, merece abordagem crítica de Antônio Cândido, então colaborador literário na *Folha de São Paulo*, sob o título “O Surrealismo no Brasil” — artigo que será transcrito depois na primeira edição de *Brigada ligeira* (ensaios literários) em 1946.

¹⁵ Declaração de Manuel Bandeira a questionário de Stefan Baciu (para a preparação da *Antologia de la poesia surrealista latino-americana*, pela J. Mortiz, 1974, México), e depois retomada por Baciu em várias ocasiões, justificando a ausência do Brasil na sua dita antologia. Essa mesma diluição já fora anteriormente, e por diversas vezes, assumida por Bandeira — vide o seu *Noções de História das Literaturas* de 1940, por exemplo.

¹⁶ *O segundo manifesto do surrealismo*, *op. cit.*, via de regra é pouco comentado, prevalecendo a polêmica das dissidências e rupturas que constituem sua circunstância mais visível. Contudo, este seu pouco comentário e análise por parte da crítica, o mesmo valendo para os demais manifestos e/ou declarações similares do movimento, tem sido também a justificativa para o silêncio quanto às mudanças de rumo que o próprio processo evolutivo e dialético que sua vigência implica e tem implicado, dos anos 20 para o presente momento.

pasteurização segue tendo grande voga nos diversos meios literários, artísticos e publicitários.

Ainda quanto à difusão anedótica apresenta-se, com ares de consenso geral, uma não-verdade ou erro histórico (como todos os erros, de longa duração), que é a afirmação insustentável de que “não houve surrealismo no Brasil” — frase de diversos autores, basicamente de meados dos anos 30 até hoje. Afirmção esta contestada desde *A Phala* (São Paulo, 1967)¹⁷, onde já se pautava, para começar, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Cruz e Souza, Maria Martins, Lívio Xavier, Benjamin Péret e outras tantas presenças “esquecidas” pelos historicistas e críticos da moda, ao longo de mais de três décadas (para não falarmos das três subseqüentes, os anos 60, 70 e 80, com igual incidência).

Ou seja, relativo à propalada “ausência” do surrealismo ou de um movimento do surrealismo no Brasil, vale pautarmos os seguintes fatos:

1°. A frase “não houve surrealismo no Brasil” deveria ser enunciada em seu período por extenso — coisa que os comentadores não fizeram até agora. Isto é: “não houve surrealismo no Brasil, se reduzirmos o fato do surrealismo à atuação local de um grupo organizado conforme os moldes parisienses e confinados apenas aos surrealistas lá atuantes”, o que não é verdade nem para o *Bund* do movimento (*um* dos centros era Paris, mas não o único) e nem para o Brasil. Acrescente-se o fato que dois grupos organizados atuam no Brasil, o primeiro a partir de 1965 e o segundo a partir de 1991 como tal, e que estas atuações não são irrupções espontâneas mas decorrem de um antes e implicam um depois. E mais, na década dos 20 tivemos ações grupais num contexto brasileiro, ações coletivas, publicações, exposições e mesmo o exercício coletivo de recursos propostos pelo movimento, como a escritura automática — não para o “fluxo de consciência” ou “monólogo” interior, usos diversos daquele do surrealismo, o que também ocorreu — mas voltada para os domínios do desejo que descerra a “imagem nova” e seu absoluto. As caracterizações acima é que constituem a ação do movimento do surrealismo, a sua dinâmica coletiva fundamental e não um modelo burocrático ou formal que implica a adjetivação inadequada de “grupo organizado”, quer seja francês, espanhol, canadense ou tupinambá. Aliás, o antilhês Jules Monnerot já indicara no seu *La Poésie moderne et le sacré* (1945)¹⁸, que o *Bund* do surrealismo perfila o equivalente de uma *égrégora* e não qualquer epicentrismo organizacional.

2°. Atendo-nos ainda ao “não houve” alardeado pela crítica oficial, ou à “ausência do grupo” (organizado nos moldes parisienses e confinado

¹⁷ *A Phala*, revista do movimento surrealista, nº 1, editada pela F.A.A.P. e S. Lima, sendo o catálogo (de textos e estudos e poesia) da XIIIª Exposição Internacional, aliás Iª Exposição Surrealista no Brasil. O editorial que abre a publicação, impresso em espanhol, é de Sergio Lima e Aldo Pellegrini. Note-se que incluía também textos do movimento em Portugal, participante da mostra, se bem que regularmente omitido pelos historiadores franceses até meados de 60.

¹⁸ MONNEROT, Jules. *La Poésie moderne et le sacré*. Paris, Gallimard, 1945.

aos surrealistas lá atuantes), é bom lembrar que tal figura organizacional também “não houve” no México (até 1940), nem no Peru, nem na Argentina (até 1950), nem no Chile (até 1939), nem na Colômbia, nem na Venezuela, nem nos países da centro-América ou Caraíbas, nem em Madagascar, nem na Suécia (até 1986), nem nos Estados Unidos (até 1966), etc. Lembremos o quão seria inverídico afirmar-se que nas nações acima “não houve” o surrealismo, independentemente da francofonia ou constituição de um grupo organizado. Como se sabe muito bem, Maria Izquierdo, Frida Kahlo ou Manuel Alvarez Bravo já existiam antes como expressões do surrealismo, antes dos entusiasmos de Artaud e Breton, e tão pouco participaram de qualquer grupo; casos similares são os de Max Walter Svanberg (“descoberto” em 1952, e líder de um grupo não-surrealista em Malmoe, aliás), de Malcolm de Chazal (“descoberto” em 1948), e Aimé Césaire (“descoberto” em 1942), de Maria Martins (“descoberta” em 1942 também), etc. Acrescente-se o fato que César Moro e E. A. Westphalen não chegaram a formar um grupo organizado nos anos 30 e nem nos 50 em Lima, o que nunca desqualificou suas obras de serem obras do movimento; ou ainda os vínculos do grupo *El Techo de la Ballena* de Caracas com o surrealismo — somado ao fato de militantes de Santiago e de Buenos Aires e ainda de Paris (nesse caso, Matta e Camacho), também se fazerem presentes. Ou, ainda, o fato dos norte-americanos presentes nos eventos do surrealismo (desde o início, Man Ray, por exemplo) ou nas décadas seguintes (Cornell, Ph. Lamantia) só se configurarem como grupo a partir das atuações de Franklin e Penelope Rosemont, três décadas depois — fato similar ao caso brasileiro, sendo que em ambos os países houve sim o surrealismo, sua vigência, suas obras, etc., antes da formação respectiva de seus primeiros agrupamentos.

3º. O dito “não houve” omite o fato da presença de algumas parcerias históricas que, se a rigor não formavam um “grupo” surrealista, promoveram ardentemente o surrealismo e o movimento em seus focos de atuação — presenças pois do surrealismo nestes pólos ou centros culturais. Ao lado da mais notória, aquela de César Moro e E. A. Westphalen, vale citar as de Aldo Pellegrini e Pichon-Rivière (fim dos anos 30) e de S. Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes, neto (principalmente de 1922 a 1929), entre outras, igualmente ilustres: Ismael Nery e Murilo Mendes, Mário Pedrosa e Lívio Xavier, etc. A de Pedro Dantas (Prudente de Moraes, neto) e Sergio Buarque de Hollanda respondem por realizações inaugurais da afirmação do movimento no Brasil, cujos ângulos fundamentais têm sido via de regra marginalizados. A saber: praticam a escritura automática “nos moldes do grupo parisiense”¹⁹ (depoimento dos dois autores recolhido por

¹⁹ In: “*Estética*”, revista trimestral, e *modernismo*, tese de mestrado de Maria Célia de Moraes Leonel (na PUC/SP), que contou com depoimentos e dados de ambos Prudente de Moraes, neto e Sergio Buarque de Hollanda — defendida em 1976 mas só publicada nos anos 80 (São Paulo/Brasília, Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984). A entrevista data de 1975. A tese deixa patente um considerável espaço dado à questão do surrealismo, pois não houve como

Maria Célia de Moraes Leonel) como aliás declaravam também em correspondência com Mário de Andrade, inclusive com exercícios a quatro-mãos; lançam a revista *Estética* como atividade grupal, a qual está voltada para o surrealismo e para um questionamento crítico da própria produção dos modernistas, gerando uma reflexão e prospecção inéditas nos meios locais (isso a partir de 1924); publicam inéditos de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Aníbal M. Machado (pautam mas não chegam a publicar: Luiz Aranha e Américo Facó), e também o manifesto/ensaio de S. B. de Hollanda chamado *Perspectivas*²⁰ — uma declaração surrealista dos “direitos do sonho”, além de poesias e contos que, somados à reflexão crítica do modernismo nacional (Guilherme de Almeida, Mário e Oswald de Andrade, Graça Aranha) e internacional (Cendrars, os *surréalistes*, etc.), formam contribuição decisiva e ainda muito pouco avaliada pelos historiadores. Note-se que a primeira análise sistemática da revista *Estética* ocorrerá apenas cinco décadas depois, onde Prudente e Hollanda, por assim dizer, levantaram um véu longo tempo colocado sobre a questão do surrealismo, ou apenas a ponta do véu. Relativo aos ângulos fundamentais (vínculos com o surrealismo) dos fatos apontados, no caso de *Estética* e da parceria em apreço, um maior detalhamento da pesquisa vem trazendo aos poucos outros aspectos/fatos solenemente guardados no “porão literário” da marginalização histórica e do silêncio (do “não houve”), tais que: os inícios de Aníbal M. Machado e seu *João-vertigem* — anunciado na *Estética*; a mudança da poesia de R. M. Franco de Andrade, as vizinhanças de Pedro Nava e Américo Facó (inédito até os anos 40); *O automóvel adormecido no bosque* e o “caso” Febrônio Índio do Brasil; parte da correspondência entre Prudente de Moraes, neto e Mário de Andrade (a outra parte, a de Mário, ainda não é pública) onde a questão do surrealismo é relevante; o *cadáver delicioso* feito por Prudente/Hollanda em dito-homenagem ao Febrônio; etc. Ângulos fundamentais centrados na parceria de Prudente de Moraes, neto e Sergio Buarque de Hollanda, e sua dinâmica grupal — inclusive com a edição de uma revista crítica e significativa. Em complemento, cabe frisar que *Estética* antecede de quatro anos à edição de *Qué* por Aldo Pellegrini, a primeira revista surrealista em hispano-américa (com a restrição que não era também fruto de um grupo organizado nos moldes parisienses, e também não se posicionava como atividade ou fins de reflexão crítica: nos seus dois números, 1928 e 1930, inclui apenas manifesto, como *Estética*, e textos de escritura automática dos seus cinco participantes, todos formando-se em

contornar este vínculo, apesar das limitações da pesquisa ou o intuito da análise ser outro. Note-se que as correlações da *Estética* com o período dos vanguardismos internacionais, e com o surrealismo em específico, vêm sendo arregimentadas só muito recentemente, surgindo pontualmente nuns poucos casos igualmente recentes e sempre com as reticências de praxe.

²⁰ Vale frisar que o ensaio de Sergio Buarque de Hollanda, vem publicado no 3º número de *Estética* (ano II, abril-junho/1925), é subsequente à circulação no Rio de Janeiro das edições primeiras, tanto do *Manifeste du surréalisme* quanto de *Introduction au discours sur le peu de réalité*, com os quais mantém mais de uma identidade.

medicina, como Pellegrini). Acrescente-se que hispano-américa não compreende o Brasil, e que na mesma data de *Qué* publicava-se aqui a *Revista de Antropofagia*, com participações de Benjamin Péret (e mesmo trecho de Breton) entre outras ligadas à questão do surrealismo.

4°. A presença (e não “ausência”) de Benjamin Péret em São Paulo/Rio (1929-1931): fato não menos omitido (a ponto da famosa foto da *comitiva* dos adeptos da “Antropofagia” que desembarca no Rio, com Péret presente, omitir até início dos anos 60 o seu nome), e a sua estada, atuação, conferências, depoimentos na imprensa, escritos, livro editado (*O almirante negro*), estudos sobre as religiões e cultos afro-brasileiros e sobre a “arte dos alienados” serem simplesmente não referenciados nos estudos brasileiros sobre o modernismo, até bem pouco tempo. Ora, sua presença aqui e na *Revista de Antropofagia*, apesar de não ter organizado nenhum grupo surrealista local (o mesmo sucede no México, na década de 40 quando lá esteve por sete anos), não quer dizer que deixou de ser surrealista ou que sua produção “ausentou-se” do movimento.

5°. Ora, todas estas “ausências”, aqui apontadas e não de modo exaustivo pois se estendem mais, não resultam em que “não houve” tais fatos e atuações, mas que houve e existe um encobrimento declarado e várias tentativas de desqualificação dos mesmos — são as “ausências” que se projetaram, por exemplo, sobre as atividades da Oposição (de Esquerda) no Brasil e sobre os inícios do agrupamento trotskista entre nós. Ou seja, seguindo o modo dos historicistas e dos críticos literários ou de artes plásticas, seríamos levados a dizer também da “ausência” da pintura de Rêgo Monteiro, talvez por ser em grande parte realizada em Paris — o que, contudo, não a transformou em uma pintura francesa!

Resumindo: o que houve, há e pode deixar de haver, isto sim, e *preocupantemente*, é, a rigor, a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e seu movimento, sobre o surrealismo e seus núcleos de atuações; nem poderíamos argumentar da “ausência” dos outros participantes do grupo parisiense, visto que nem isso aconteceu, pois Péret aqui esteve e atuou de 1929 a 1931, e de 1955 a 1956 — em ambas as vezes preso e deportado por injunções de discriminação política e “denúncias não verificadas”.

Sim: *O almirante negro* de Péret foi destruído na gráfica; sim, *Sinal de partida* de Pedrosa também foi destruído; sim, *Bailado do Deus morto* de F. de Carvalho foi interdito; sim, o quadro-mural de Cícero Dias teve parte destruída pelos “bons costumes”; sim, *Revelações do príncipe do fogo* de Febrônio Índio do Brasil foi retirado de circulação pela polícia; sim, Ismael Nery teve sua obra “retirada de circulação” por quase três décadas, e sua poesia omitida nos manuais literários; sim, lançamentos “tardios” de textos dos anos 20 de Murilo Mendes, Aníbal M. Machado e Américo Facó foram desiguais; sim, *O agressor* de Rosário Fusco foi desqualificado por Antônio Cândido e passou a “não existir mais” como uma das pioneiras

narrativas surrealistas no Brasil justamente por sua descontinuidade e pela invasão do inconsciente; sim, um depoimento de Odriozola afirmando ter mais afinidades com Klee e Ernst (e não com Dalí) será intitulado arbitrariamente na imprensa como “Odriozola não é surrealista”; sim, Walter Lewy terá sua pintura divulgada e comentada somente quando se comercializa pós-1955; sim, não existem estudos de reflexão maiores sobre as obras de Maria Martins e Tereza d'Amico até os anos 80, o mesmo valendo para Flávio de Carvalho e o Cícero Dias de antes de 1932; sim, Jamil Almansur Haddad será marginalizado, enquanto Fernando Mendes de Almeida ou Raguna Cabral ou José Auto ou Hildebrando Lima serão oficialmente “esquecidos”, como Pagu ou Eslye Houston por exemplo; etc.

Porém, suas obras foram publicadas, suas posições declaradas, seus depoimentos e atitudes se fizeram presentes. O que há é a ausência de uma reflexão sobre. O que houve foi o engavetamento por uma década das poesias de Luiz Aranha, logo reduzidas ao epíteto de “vestibulares” (M. de Andrade). O que houve foi o silêncio declarado sobre as pesquisas selvagem/índigena por Vicente do Rego Monteiro, 1919 a 1921-1922, que está no fulcro mesmo da gestação de *Cobra Norato*, *Macunaíma*, *Diário de um Tupiniquim* ou da própria “Antropofagia” e seu “retorno pelo primitivismo” ou pelo sonho — figura presente na Semana de 22 e não obstante descartada por bons anos.

E indicamos acima *preocupante* por revelar um *a priori* dos letrados frente a um movimento que justamente os questiona por princípio, denunciando, para começo de conversa, a indefinição da “arte pela arte” e o jogo duplo das ingerências e autoritarismos discriminatórios que agasalham: o Estado, a Igreja, o Poder, etc. — organizações que são os modelos primeiros dos ditos canonicamente grupos organizados e de seus *interesses* também. A ausência de normas ou de imposição de regras no surrealismo dificilmente constituiria um grupo oficial, como nunca constituiu, ainda mais que a ação coletiva revolucionária que o caracteriza sempre se pautou por uma eleição e pela aventura em seu senso maior.

Ao denunciarmos aqui a pretendida “ausência” do surrealismo não pretendemos, e nem seria o caso por todo o exposto, o seu regresso pródigo aos escaninhos literários ou artísticos que não são os seus, mas sublinhar que tal construção interessada de uma lacuna irrestrita — do modernismo até hoje — implica o soterramento ou encobrimento de uma aventura do espírito questionante, do espírito humano e do seu direito de recusa frente ao “pouco de realidade” dada, implica a desqualificação e sua ação transformadora e fascinadora, implica não se falar do que sua presença revela e propõe — caminhos outros que os das reformas e dos acomodamentos. Como é sabido, as construções falam de seus construtores e não do que “não houve”.

Em função de um certo congraçamento ou conciliação geral entre os modernistas, segundo os próprios sobretudo de 1921 ao manifesto *Pau Brasil*, etapa inicial dos movimentos, acabou por prevalecer a brasileira

“unidade na diferença”, o que não excluiu a liquidação de certos nomes imediatamente anteriores e que tinham, e muito, a ver com a instalação do chamado modernismo no Brasil, em plena época dos vanguardismos internacionais: um dos poucos a não sofrer a discriminação do silêncio e da marginalização prematura foi justamente Graça Aranha, figura também presente na *Estética* (mais os de seu grupo, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto). Contudo, essa certa harmonia foi rompida em 1925-1926: datas de encerramento da revista de Prudente e Hollanda, e do rompimento de Graça Aranha com a Academia e seu discurso *O espírito novo*; datas também da separação dos modernistas, em diversos grupos conflitantes (e da emergência de um posicionamento político frente aos fatos nacionais e internacionais); datas do verde-amarelismo e logo o fascismo “Anta”; *A Revista, Terra roxa e outras terras, Festa, Verde, etc.* — e, sobretudo, no ângulo aqui abordado, data de um pronunciamento radical de Sergio Buarque de Hollanda que marcou época em sua denúncia dos “grupos” e diversos cultos pessoais então em plena ascensão: *O lado oposto e os outros lados* — na *Revista do Brasil* (15 out. 1926).

Esta denúncia (com a pronta solidariedade de Prudente de Moraes, neto em artigo do mesmo nome na imprensa carioca, na mesma ocasião) valeu um exílio forçado no Espírito Santo e a posterior ida (ou fuga estratégica) para a Alemanha em 1929, de onde retornará só em dezembro de 1930 (chegando em 1931) já com 28 anos de idade. Em sua bagagem trará o conto *A viagem a Nápoles* (começado em Berlim e que terminará no Rio, cuja primeira publicação acontece na *Revista Nova*, nº 4, dez. 1931) e também uma mudança notória em seus relacionamentos com o meio intelectual local. A re-edição do conto ocorrerá, de 1932 aos anos 80, duas vezes: na antologia *O conto Brasileiro*, organizada por Graciliano Ramos e, em 1987 (*Revista do Brasil*, julho) onde consta a indicação:

É um dos raros textos de ficção de Sergio Buarque de Hollanda e, por sinal, de experimentação surrealista de caráter autobiográfico, evocando passagens da sua infância. A escritura direta [vide do “automatismo psíquico”, acrescentemos nós], tal como a praticou também Prudente de Moraes, neto, era algo inédito no Brasil, onde o surrealismo foi exercitado por poucos escritores. O conto fantástico de S. B. de Hollanda [...].

Dos escritos e matérias para a imprensa enviados por Buarque de Hollanda, muito pouco se falará por aqui, do conto menos ainda e sobretudo não se estabelecerá em 1932 ou anos seguintes os vínculos explícitos acima indicados na nota de 1987 e que eram por demais sabidos desde 1923 e 1924 — prevalendo portanto, como de hábito, a classificação genérica “conto fantástico”, modo simplista de descartar as implicações ou a perturbação do surrealismo num classificador geral e neutralizador, ou esterilizador, como pode-se observar sempre nos agenciamentos de um porão bibliográfico.

Porém os fatos possuem também ângulos outros que os manipulados, sem deixarem de se comportar diferentemente daqueles pretendidos pela construção interessada de uma pretensa ausência ou discutível desqualificação de princípios, taxados de galicismos ou estranhos à expressão brasileira — como se vê a redução das artes e poesia a produtos ou às leis da quantidade, de mercado e sua conseqüente reserva de mercado não são só de agora. Nem o modo pretendido pelos donos do poder “cultural”, ou seja, da política do modernismo, e seus herdeiros da cultura oficial no pós-guerra e décadas seguintes.

Reiteramos pois os fatos:

Houve no Brasil vínculos explícitos com o surrealismo e seu movimento, desde os inícios dos anos 20: poesias e textos publicados; exposições e revistas o veicularam, além de ser publicada sob forma de manifesto “uma declaração dos direitos do sonho” em sintonia direta com os propósitos do movimento; exercícios e escrituras automáticas, nos moldes daqueles praticados no centro parisiense; tentativa de lançamento de uma revista exclusiva do movimento em 1926 (Pedrosa, Xavier e Bento); edição de obras explícitas; três livros apreendidos (*Sinal de partida, Revelações do príncipe do fogo e O almirante negro*; Pedrosa, F. Índio do Brazil e B. Péret) e destruídos pelos órgãos policiais; o “retorno pelo selvagem” que marcará profundamente toda uma vertente do período modernista, do “inferno verde” (Euclides da Cunha e Alberto Rangel) às pesquisas de Rego Monteiro, passando pelo *Pau Brasil*, “*Antropofagia*” (Tarsila e o descobrimento de Rousseau: “primitivismo é o onirismo puro”, dirá Bachelard), Oswald, Bopp, Pagu; o *Coração verde* e os militantes da *Verde* (Rosário Fusco se debaterá com Antônio Cândido nos anos 40); logo outros mais, como as adesões de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cícero Dias, Hildebrando Lima, etc.; e, não nos esqueçamos, Benjamin Péret e Elsie Houston (mais André Breton também presente na *Revista de Antropofagia* com versos).

Houve *A viagem a Nápoles* “lançada” praticamente junto com *O anjo* de Jorge de Lima que publicará dez anos depois *A pintura em pânico* (junto com Murilo Mendes) e até hoje não discutida, haja vista a redução intencional promovida por Mário de Andrade, dizendo desde fins dos anos 30 que suas “collages” eram meras fotomontagens, onde passava um certo sopro herético como não deixou contudo de sublinhar. Outra vez a desculpa: *collage* não era uma palavra brasileira — desculpa ótima para o esvaziamento da questão, sobretudo porque fotomontagem é algo diverso de *collage* e não implica uma alteração da linguagem: a sua razão como recurso surrealista — que Mário de Andrade insistia em chamar de surrealismo, que também não era a mesma coisa que *surréalisme*²¹. E houve

²¹ Guilherme de Torre, em sua *História das vanguardas*, já indicara a distinção entre os dois termos, ou seja, desde 1926 já era pública a matização que implicavam. Anos depois, em 1930, respondendo a questionário internacional promovido por Pérez Ferrero, irá grifar que em todos os

também o *surréalisme* apontado por Graça Aranha e Godofredo Teles na primeira exposição de Cícero Dias, que será logo metamorfoseado em *sur-nudisme* por Gilberto Freyre. Etc.

Por outro lado, ou “do lado oposto” diria S. B. de Hollanda, duas das figuras mais inquietas da década de 20, Jorge de Lima (que *voltava* de seu parnasianismo dos anos 10) e Murilo Mendes, com a morte de Ismael Nery, adotam uma postura esotérica e cifrada: “a poesia em Cristo”, o que lhes valerá um consenso perene e mudará os ventos contrários para uma bonança quase perene também, não tivessem obras posteriores de ambos feito certos estragos irreparáveis a um catolicismo proselitista que excluía as nações afro da mestiçagem e um carnal absolutamente herético, senão, pagão. Note-se que da poesia de Murilo Mendes, no seu primeiro período digamos, desde as notas de imprensa de 1922-1923 até aquelas escritas antes de 1934-1935, data da controversa *conversão*, pouco ou nada se falará por longo tempo — tanto por serem liberadas ao público só bem depois (muitas com datas trocadas, mesmo expediente de que se valera também Jorge de Lima), quanto por terem irrestrita identidade ou estarem diretamente identificadas ao surrealismo, e ao surrealismo como posição e não mero modismo ou efeito formal. Portanto, Murilo Mendes e Jorge de Lima sabiam muito bem do que se tratava.

Décadas depois de sua estréia, Jorge de Lima publica *As ilhas* e a soma poética da *Invenção de Orfeu* — obras que se apresentam como um monstruoso escombros ou monumento perdido nas letras brasileiras, que continuaram a o referenciá-lo pela *Negra Fulô* e não pelo *Anjo*, não pela trilogia da “mulher obscura”, não por suas pinturas ou pelas poesias (“vossa mão [que] não vos pertence mais”²²). Com certeza, dentre os autores citados, aqueles chamados “grandes nomes” tiveram estudos (se bem que nem tantos assim, pois o próprio Jorge de Lima é tido por “um poeta esquecido”), mas estudos que se detiveram em discussões formais ou de estilo, e quando vez ou outra adentraram as questões de essência, deter-se-iam em ângulos que não levam à questão da presença do surrealismo em suas obras — as poucas exceções, como a de Bernanos no caso de Jorge de Lima, não modificaram até agora esse resguardo costumaz da crítica oficial. Por exemplo, quando George Bernanos²³ indica que sua poesia se

movimentos dos anos 20 (e inclui o surrealismo) percebe-se um único ponto comum: “Valen un solo espíritu nuevo mundial: descentralización.” Ou seja, o surrealismo questionava também os pretensos nacionalismos e seus confinamentos formais — este pecado, e não dos menores, colidia com praticamente todos os vanguardismos brasileiros, os quais foram nacionalistas por princípio (a exceção de *Estética* e da *Revista de Antropofagia*).

²² Poesia do último período de Jorge de Lima, transcrita in extenso no meu ensaio *O corpo significa*, São Paulo, Edart-São Paulo, 1976, onde ficam explícitos os recursos a automatismos na elaboração de suas obras, tanto poéticas quanto plásticas. E tais recursos não eram de ordem formal, como se sabe.

²³ Georges Bernanos apresenta a edição de *Poemas* de Jorge de Lima (Of. Gráficas de A Noite), 1939, Rio de Janeiro, onde indica a relação que pautamos — e mais: aos seus olhos estrangeiros, não se trata de uma poesia religiosa, como observará noutras passagens.

aproximou do “antigo sagrado”, vale anexar a discussão do sagrado (que não é a da religião institucionalizada) àquela de sua transgressão ou de seu excessivo — cuja discussão iniciada por Bataille situa-se na mesma época, 1939.

De igual modo houve um resguardo para com as poesias de Murilo Mendes, cujos estudos mais completos são posteriores à década dos 60. Assim, também décadas depois de sua estréia com *Poesias* (1930), Murilo Mendes permitirá a edição pública das poesias concernentes ao período de 1924 a 1930 e não dadas a público (vale notar que alguns *Retratos-relâmpagos*, bem posteriores, retomam fatos deste período como que conjurado pelo autor até *segunda ordem* — por exemplo o do seu encontro com o Conde de Lautréamont e a revolução surrealista). Como pessoa muito atenta às disputas de poder entre as lides intelectuais e os modismos, e seus respectivos chefes-de-fila, Mendes será bastante cuidadoso em não se expor, preferindo uma certa reserva (tanto em relação aos seus textos quanto àqueles de Ismael Nery — que divulgará parcialmente só dez anos depois). Mesmo assim, seus cuidados não lhe impediram de, bons anos mais tarde, aclarar que havia sim “surrealismo à moda brasileira” — marota colocação que permite indicar a moda mas não se aventurar na palavra: ou seja, por exemplo, café à moda brasileira, não fala obviamente da essência (café) mas de um certo modo, e Murilo Mendes sabia muito bem que o surrealismo se pautava por ser essencialmente uma aventura do espírito humano e não uma escola literária — aliás a mesma distinção que fazia Ismael Nery afirmar que era poeta e não pintor, segundo seu testemunho.

Mesmo no cuidado manhoso da expressão, ou confissão tardia de Mendes, sublinhamos novamente que não se tratava pois de uma ausência do surrealismo e seu movimento, mas, muito pelo contrário, sublinhava que havia o movimento e sua presença não em moldes de “escola parisiense” como se apregoava. Ou seja, não como grupo oficial de *surréalisme* mas sim como surrealismo mesmo.

Outro ângulo inerente às trajetórias de Lima e Mendes e também à questão da poesia no Brasil é a mestiçagem (que não é sincretismo, religioso ou outro). A mestiçagem aliás é componente decisivo e incontornável de toda a cultura latino-americana, sendo devidamente discutida nos demais países do hemisfério mas curiosamente negada, silenciada, substituída ou deslocada para a compartimentação do racismo no Brasil. A própria “mecânica” da mestiçagem possui equivalentes entre os movimentos de idéias e de posições, na medida mesma que é uma resultante a configurar o moderno e/ou uma posição pluralista (*vide* “plural” proposto por O. Paz). Por definição internacionalista ou pluralista, isto é totalizador, o surrealismo apresenta-se igualmente assim: afinal de contas Lautréamont é uruguaio, com ascendência francesa, tendo chegado a Paris com 21 anos de idade, portanto razoavelmente formado, ou não? O movimento surrealista estabelece um verdadeiro cadinho em sua formação na Cidade Luz do

pós-primeira guerra, com as presenças de alemães, espanhóis, suíços, belgas, italianos, romenos, americanos, cubanos (além de Juan Bréa, a ascendência de Picabia), checos, peruanos, japoneses, egípcios, brasileiros (Pedrosa a partir de 1928), etc., constituindo-se internacionalmente, sendo que sua primeira exposição congrega vários artistas plásticos sendo apenas um francês: André Masson.

E mais: a mestiçagem ou a fusão de etnias, sociedades e culturas, não deixa também de reenviar figuradamente às *correspondências* do pensamento mágico e das analogias, ou mesmo às *núpcias dos contrários*, quer carnal ou quer espiritual e alquímica — ou seja, contrapõe-se ao sentido de “puro” da química (e da sócio-política) mas não ao senso da *pureza* iniciática ou esotérica. Assim a busca, e o surrealismo não deixou nunca de ser uma busca ou aventura do espírito humano, requer tal *pureza* e a implica (fundamentalmente o desejo) frente à realidade ameaçante — não um epicentro autoritário ou discriminador. Ora, o surrealismo sempre se deu, e continua a se dar, num contexto plural ou de policentros, numa mestiçagem dos sentidos e numa fusão, numa união-livre²⁴. Sendo que, em termos de discussão da poesia, tanto a revista *La Révolution surréaliste* quanto o *Manifesto do surrealismo* são coincidentes a outras ações e publicações similares (no sentido e no tempo - 1924) em Bruxelas, Bucarest e Rio de Janeiro — ou, se estendermos ao *Segundo manifesto do surrealismo* (1929) coincidentes em Praga, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Madrid, Málaga, La Habana, etc.

Similarmente ao silêncio sobre a mestiçagem e suas *veladas* implicações na cultura brasileira, basta lembrar a tese errônea de que a imigração não teria “dado certo” no Brasil (estimativas recentes, dos últimos cinco anos provam justamente o contrário, num quadro comparativo aos Estados Unidos, por exemplo) ou ainda o encobrimento que subsidiava os estudos de “sincretismo” religioso no Brasil, a começar pelo “*bom escravo*” de Gilberto Freyre ou das afirmações doutorais de Arthur Ramos — versões que estão sendo reestudadas e corrigidas. Porém, as más-versões sobre os vínculos com o surrealismo permanecem silenciadas e quase nada colocadas às claras ou descobertas.

Onde estão os estudos sobre o “retorno pelo selvagem” nas artes plásticas do modernismo ou nos começos de Rego Monteiro? Onde os estudos sobre a dimensão *espontânea* da pintura e do desenho de Ismael

²⁴ *L'Union libre* é título do poema de André Breton, editado pelas Éditions Surréalistes em plaquete anônima (1931, Paris), e talvez uma de suas poesias mais difundidas. Tanto aí como nas obras dos anos 40, sobretudo *Fata Morgana*, *Martinique Charmeuse de serpents* e *Ode à Charles Fourier* nota-se a “mestiçagem dos sentidos” a que nos referimos e uma fusão com a conseqüente “reversão” que se opera (na *Ode* tal aspecto é inclusive indicado graficamente na sua diagramação mesma). Some-se a estes tanto o *L'Amour fou* e o *Arcane 17*, e se têm em que contexto o surrealismo implica “o selvagem” — não por acaso as viagens dos surrealistas (Artaud, Breton, Desnos, Leiris, Péret, E. F. Granell, ou mesmo Michaux no Ecuador) também o indicam com ênfase. O próprio Breton alerta para a “África” de Raymond Roussel, por exemplo.

Nery (com desdobramentos em Cícero Dias que afirmou também “A arte é poesia. Qual a técnica!”) ou sobre sua inclinação de trazer para a poseia assuntos ditos *não-poéticos*? Fazendo o mesmo com a pintura, Nery inaugurou a questão do “andrógino primordial” como assunto na arte brasileira, além de se fixar em interpenetrações orgânicas pouco atentadas pela crítica acostumada à representação acadêmica do “nu” ou dos gêneros consagrados (marinha, natureza-morta, paisagem, fantástico, etc.) — estranheza semelhante causara Augusto dos Anjos sobre o qual haverá tardio reconhecimento formal, mas, em ambos, a discussão do conteúdo será postergada para o final do século. Onde os estudos sobre as contribuições pioneiras do automatismo em Luiz Aranha e Aníbal M. Machado?

E os estudos sobre Teresa D'Amico e suas obras surrealistas ligadas à magia e ao telúrico? E os estudos sobre os derramamentos eróticos de Maria Martins e seu uso de cera-perdida como recurso de aplicação de automatismo na escultura? Dos brasileiros, apenas Maria Martins e Sergio Lima tiveram suas obras publicadas nas revistas internacionais dirigidas ou editadas por André Breton: tais fatos e muitos outros têm sido silenciados regularmente — inclusive Breton estabeleceu uma primeira abordagem crítica de Maria Martins, tanto na reedição do *Le Surréalisme et la peinture* (e não “pintura surrealista”) quanto na sua primeira exposição em Paris, e Péret na sua grande mostra de 1955 no Museu de Arte Moderna do Rio — dados ignorados pela crítica local e que não constam dos recenseamentos críticos existentes no nosso meio.

Dos artistas, poetas e escritores posteriores a 1950, ou que começaram a expor e publicar mais regularmente a partir desta época, há um silêncio completo do ângulo aqui tratado, interrompido por esporádicas citações ou menções pontuais. Ou ainda correções virtualmente tardias aos fatos acontecidos: por exemplo, os compêndios de história política e cultural só se darão conta que o manifesto *Por uma arte revolucionária independente* (escrito por Breton e Trotski, assinado por Breton e Rivera) foi publicado no Rio em 1946, a partir da prospecção publicada em 1985 por Valentin Facioli: *Breton/Trotski* (com destaque também para as figuras marginalizadas e não obstante participantes de Patrícia Galvão, a Pagu, ou ainda Edmund Moniz). Posteriores também são os ensaios de Marilda Rebouças (1986)²⁵ e Ronaldo Domont (1988 - tese de doutorado na Université de Paris I)²⁶, sendo os dois primeiros trabalhos a indicarem o

²⁵ REBOUÇAS, Marilda. *O surrealismo*. São Paulo, Ática, 1986. Vale frisar que parte da documentação que constava do texto original foi cancelada pela editora — o famoso problema de espaço e economia — o que implicou outros cortes e a retirada de toda a bibliografia dos surrealistas de São Paulo/Rio de Janeiro da dita edição.

²⁶ Vide *Le Surréalisme et le Brésil*, tese de doutorado de Ronaldo Domont (natural do Rio de Janeiro, aliás da família Dumont), que, apoiada em mais do que completa documentação recolhida em São Paulo, Rio, Paris e Estados Unidos, acabou por incluir uma discussão mais demorada do erotismo (por nossa indicação e por ser uma “pedra de toque” do próprio surrealismo também) se bem que seus planos iniciais de pesquisa não passavam por aí. Com as limitações e os recursos

grupo de 1965-1969 e o núcleo de debates imediatamente anterior, 1962-1964), e suas respectivas publicações. “O peixe insolúvel”, de V. Fiacoli (1991-1992)²⁷, pára em 1950, portanto omite o segundo período do movimento no Brasil que culmina com o grupo de 1965-1969 e a XIIIª Exposição Internacional de 1967 (o período estende-se pois de 1955 a 1969).

No espaço de 1955 a 1960-1965, além das atuações e presenças de Péret e Maria Martins, do depoimento público de Aníbal M. Machado sobre sua vinculação, da primeira tradução dos *Cantos de Maldoror*²⁸ no Brasil (a primeira transcrição é de 1901 pelo discípulo de Cruz e Souza, Saturnino Meirelles), das afirmações de Manoel de Barros e Clarice Lispector ou dos começos de artistas que se identificarão ao surrealismo como Odriozola, Cid, ou Trindade Leal (vinculou-se ao grupo em 1967), há três textos de reflexão crítica significativos, que se somam a outros tantos de Pagu no mesmo período. A saber, *Panorama do movimento simbolista brasileiro* de Andrade Muricy (original terminado em 1946 mas só editado em 1952 — um dos primeiros autores a considerar corretamente o movimento não como escola, o que lhe permitiu inclusive rastreá-lo junto aos nomes da escola simbolista de poesia — algo similar ainda resta por ser feito nas artes plásticas no cenário brasileiro, onde Alvim Corrêa e Seelinger serão destaques); *D. João e o surrealismo* de Edmund Moniz (o equívoco de Don Juan por D. João VI torna-o um título particularmente brilhante, e não é sua única virtude) é de 1960; e *A palavra essencial* de Adolfo Casais Monteiro — outra aguda discussão do movimento e não de um pretense modismo como aconteceu nos demais estudos do período. Sendo que, de 1960 para frente, teremos os

inerentes aos trabalhos acadêmicos, Domont, por assim dizer, inaugura a citação de nomes das artes brasileiras (e bem poucos poetas) interligados aos seus contemporâneos do movimento internacional do surrealismo — concluindo, entretanto, ou surpreendentemente, com a mesma declaração que “não houve” movimento no Brasil, pois se atém ao pressuposto histórico (errôneo) aqui denunciado: “não houve grupo organizado nos moldes parisienses” — sendo contradito pelos próprios documentos que recenseou e pelas atividades explícitas de 1965 a 1969 (sendo que as de Sergio Lima remontam a 1956-1957). Mas, por outro lado, mantém consonância com as diretrizes acadêmicas francesas e seu notório epicentrismo: para as quais fatos brasileiros são “arredores” marginais e de segundo plano — o recurso ou artifício para tal foi ignorar *Estética* e a enorme contribuição da poesia, sobretudo a partir dos anos 50 (e não francófona aliás), e reduzir os artistas a epígonos. Bem ou mal, mesmo com erros previsíveis e algumas idiosincrasias pessoais, não deixa de ser uma primeira tentativa acadêmica de síntese dos dois primeiros períodos do movimento no Brasil (sua tese não inclui tudo o que passa a ocorrer a partir de 1976 — data do início, digamos, de uma terceira etapa do movimento no Brasil, cuja bibliografia já é considerável, tanto quanto as exposições, locais e internacionais).

²⁷ “O peixe insolúvel” será publicado em PONGE R. (Org.). *O Brasil e o surrealismo*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, no prelo. “O Brasil e o surrealismo: Aspectos do campo da produção erudita no período de 1920 a 1950”, do mesmo autor, publicado no presente número, apresenta alguns dos elementos que “O peixe insolúvel” retoma e desenvolve.

²⁸ LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. Tradução de Claudio Willer e ilustrações de Maninha Cavalcante. São Paulo, Escrita, 1970. A edição preparada ao longo de 1969, portanto coincidente ainda à segunda etapa do movimento no Brasil (1955-1969), apresenta estudo introdutório de Willer que, afastado da formação do grupo militante e da exposição de 1967 (em consequência), omite também todo o debate em que se constitui a presença dos *Chants de Maldoror* na São Paulo de 1959-1960, e anos seguintes.

escritos e obras plásticas de P. A. Paranaguá, Raul Fiker, Leila Ferraz, Nelson de Paula, Juan Sanz Hernández, Lya P. Barros, Heloísa Pessoa, Floriano Martins, Josifa Aharony, Laila Aiach, Ivanir Oliveira, Hilton Seawright Araújo, Tereza Machado, Nicole Reiss, Tito Iglesias entre outros mais (afora aqueles no exterior como Carlos Felipe Saldanha ou Michael Löwy) sobre os quais mantém-se igual silêncio, quando não uma menção pontual. E só.

Ou seja, mesmo com as exceções acima, entre os soterramentos metódicos no âmbito brasileiro do surrealismo e dos ângulos fundamentais que o constituíram como a mais radical aventura contemporânea, podemos acrescentar a questão do erotismo — onde o “reinventar o amor” de Rimbaud permanece como um balizamento profético, ao lado de “mudar a vida” (ou “transformar o mundo” de Marx).

Como se sabe, a questão do erotismo e do feminino, ou da mulher, sofreram uma dura repressão por parte da Igreja e dos poderes constituídos ao longo da colonização e etapas posteriores da história brasileira (a questão da mestiçagem não deixa de estar implicada nisto também). A moral católica e o racionalismo positivista dão-se as mãos na luta contra a chamada “liberdade sexual”, logo taxada de promiscuidade ou hedonismo inconsequente, senão de selvageria e “baixeza dos instintos” dirá T. de Athayde (ao comentar o *Manifesto do surrealismo* misturando-o com Freud, esquece a ética implícita no surrealismo, bem como seu sentido ascendente e de verticalização, para não dizer seu caráter de eleição e não de sexualização). Uma grande reserva cercou sempre os escritos que implicavam tais questões²⁹ em nosso meio — o seqüestro sofrido pela obra de Gregório de Mattos Guerra por parte da crítica histórica (em particular

²⁹ Se nos séculos anteriores houve a repressão religiosa, a moral escravagista e os bons costumes da República, ou os preceitos e normas das academias e das poesias de salão, passando por um certo liberalismo correspondente ao fim do século XIX e o início do século XX — onde o termo “decadentes” incluía também o desprezo por particularidades e mesmo por culto declarado ou velado do que se chamou as “perversões” do sensualismo e da sexualidade — nem por tais paliçadas fortemente cerceantes o erotismo deixou de estar presente nas artes e na poesia brasileira, a começar pelas expressões dos ritos selvagens e negros e pelo “satanismo” que passa do romantismo ao simbolismo. Podemos avançar que, na atualidade e como carro chefe da famosa “volta à ordem” do pós-primeira guerra, silenciou-se ou se “ignorou” também as implicações do erotismo (e da magia sexual) nas artes e poesias feitas no Brasil.

Se considerarmos (de 1914 para cá) que alguns poucos trabalhos vão pontuar a questão, quase sempre restritos à questão da sexualidade e às conceituações psicanalíticas dos instintos e impulsos (Freud), que não retomam certos desvelamentos decisivos e bem anteriores (“o desejo é expressão do humano”, Espinoza), verificamos que a implicação erótica ou do erotismo também foi passada em silêncio ou relegada ao porão dos “infernos” e nichos pouco circulados — e não foram poucas ou de menor monta as contribuições nesta vertente de nomes anteriores ao modernismo: Mattos Guerra, Alencar, Qorpo Santo, Alvarez Azevedo, J. Freire, Guimaraens, Cruz e Souza, Pompéia, Rocha Pombo, Bormann, Gonzaga Duque, Augusto dos Anjos, Mangabeira, C. Leão de Vasconcelos, César de Castro, Rodolfo Machado, Gilka Machado, Bertha (Stockler), Adelino Magalhães, etc., para citar apenas uns poucos ligados ao verso ou ao poema-em-prosa.

Antônio Cândido) foi denunciado há poucos anos por Haroldo de Campos em *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*³⁰.

O motivo do erótico não era dos menores, mesmo submerso por digressões técnicas e ideológicas, desde as vozes precursoras das raízes (eróticas) e ainda de uma nova concepção de mulher. *Vide* Nísia Floresta Brasileira ou Maria Benedita Câmara de Bormann (*Lesbia*) passando pelas contribuições de Albertina Bertha e Gilka Machado (e Eros Volusia na dança), sem omitir o canto inconfundível do grande poeta negro Cruz e Souza, mais certos simbolistas, voltados para os domínios do erótico — esta linhagem por assim dizer foi pautada por André Breton como o único fio condutor (o Erotismo) que liga as diversas e diferenciadas obras do surrealismo, em particular aquelas que estabelecem “*la ligne du cœur*”. Não foi outro o motivo do interesse de Péret pelas *danças* dos ritos afro-brasileiros (macumbas e candomblés) mais seus “transes”, ou ainda pelas coreografias corporais da *capoeira* — estudos seus igualmente silenciados no Brasil, se bem que escritos aqui e publicados: tal como ocorreu com a dita ausência ou silêncio construído em torno do movimento, interessadamente por suposto.

Estudos recentes, de 1970 e 1980 a esta data, em sua maioria análises sociológicas e psicológicas, e mesmo aquelas sobre minorias ou marginalização³¹ (as do feminino e de “negritude”, principalmente) têm se revelado contribuições mais significativas para a questão do Erotismo e do Desejo (“tem a avidez de não deixar se saciar”, sublinha Bataille), que aquelas das abordagens literárias recentes (por exemplo R. Sant’Anna), visto que estas últimas, atendo-se via de regra a aspectos consensuais ou estilistas, ocupam-se de um gênero e não do seu princípio, seja de sua essência que é *imanência* ou atração: por definição o erotismo não é um estilo. Além do que, e Breton o frisara por diversas vezes, “o critério que permite decidir se uma obra é surrealista ou não, não é de ordem estética”.

O erotismo sendo um fio condutor comum às obras do surrealismo, não quer dizer, entretanto, como pretendeu Athayde, na menção assinalada acima, ou outros comentaristas mais apressados, que o surrealismo se reduz ao erótico ou à sexualidade. Da mesma forma: uma obra por ser erótica não é como consequência de causa e efeito uma obra surrealista. Pois, como já se observou:

aún pensando en el sensualismo tan profano de Dário, a simple vista se advierte que escapa a la manera que es transcendido por

³⁰ CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

³¹ Estudos recentes, como dissemos, via análise da passagem do século ou do simbolismo propriamente dito, sendo alguns centrados na questão da emancipação da mulher e do feminino, têm proposto revisões históricas dignas de nota, como, entre outros, os de Heloísa Buarque de Hollanda, Norma Telles, Flora Sussekind, Mott, Sylvia Paixão, F. Foot Hardman, Vera Lins, etc. e outros sobre a contribuição negra ou ainda a indígena (Clovis Moura, Hegen Schaden, H. Baldus, F. Fernandes).

Baudelaire, como piedra de toque casi que excusiva para la comprensión e interpretación del mundo. (Alfonso Llambias e Azevedo)³²

Ou seja, a simples verificação distingue o meramente sensual/sexual de uma “pedra de toque” da vivência transformadora do erotismo. E mais: o surrealismo desde os questionários sobre a sexualidade até a exposição internacional de 1959, *E.R.O.S.*, sempre distinguiu o erotismo daquilo que chamamos instinto e sexualidade, acrescentando-se que o movimento une dialeticamente duas oposições, aquela da paixão carnal e da eleição prefigurada na “Estrela vespertina” (*Arcane 17*). O exercício do ato sexual e do seu normal regrado são desmitificados pelos surrealistas, para quem o que conta é o ser do amor (não “o amor”) e suas implicações eróticas, sua transgressão.

Enfim: a sensação que se tem, ao longo de encobrimentos e de silêncios mais ou menos plenos, e reiterados descartes, é que se construiu uma outra história sobre a verdadeira, ou pior, uma outra realidade mais convencional, mais consensual e mais manipulada, história esta encobrendo fatos e ângulos fundamentais, menosprezando outros tantos e ignorando outros mais, sendo que esta história assim provida, mesmo não compreensiva do todo mas apenas do “que interessa” é que se tornou a história oficial e a única verdade validada.

Mesmo que se pondere em unísono com os historiadores que as sínteses são perigosas e distorcem, que os muitos estudos que começaram a ser feitos dos anos 80 para cá apresentam muitas monografias e perspectivas de revisões de verdades antes incontestadas ou mesmo propiciadores de uma atual visão mais ampla; ou mesmo ainda que se pondere as omissões regulares dos nomes posteriores aos anos 50 como um resguardo dos ditos críticos e historiadores frente à proximidade dos fatos ou ao pouco recuo para se eximirem e um excesso de subjetivismo pessoal, mesmo assim — perguntaríamos — por que tais cuidados alimentam fatos já datados e com recuo de mais de meio século? E os alimentam sob a ótica da manutenção dos erros ou distorções de outrora? Mesmo porque se as desculpas do sistema de poder institucionalizado nas artes e letras, que respondem por parte das omissões dos modernismos e das décadas de 1930-1940 a partir dos 1950-1960, assumiram novas feições, como as estratégias de encobrimento continuaram a ser as mesmas para os interesses pelo silêncio também? Por que calar frente a seqüestros? (curiosamente talvez jamais tenha passado pela cabeça de Tristão de Athayde, então um dos principais condutores do movimento cultural no Brasil, como também não tenha em outros condutores igualmente ilustres, de então e depois, que o fator principal do surrealismo e sua afirmação em movimento implica para começar uma ética — fato já sublinhado na ocasião por Sérgio Buarque de

³² “Baudelaire en América”, in *El modernismo literario y otros estudios* de Alfonso Llambias e Azevedo, Montevideo, 1976.

Hollanda, justamente na polêmica com Athayde sobre a questão do surrealismo, e que de lá para cá tem sido periodicamente esquecido ou então substituído por alguma das inúmeras mortes oficiais do movimento, o qual, contudo, prossegue e bem).

Tais encobrimentos que se rastreiam ao longo dos vínculos do surrealismo com o Brasil, visaram sempre seqüestrar os fatos do movimento e fatos dos seus envoltimentos com expressões brasileiras na perspectiva declarada de construir uma “ausência” ou uma não pertinência. Pois bem, podemos dizer o contrário do consenso geral ou da tese errônea que “não houve” surrealismo no Brasil — houve sim, tanto o surrealismo e sua presença como movimento, como manifestações voltadas para a visão proposta pelos surrealistas, como atividades coletivas ou grupais (anos 20), como formação de dois grupos de militantes do movimento internacional (anos 60 e 90), como a formação de parcerias iguais às de Moro e Westphalen, como revistas, e mesmo uma mostra do Movimento: a XIII^a Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, agosto-setembro de 1967. Como houve sim a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e suas implicações primeiras.