O BRASIL E O SURREALISMO

(Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950) *

Valentim Facioli

RESUMO: *This essay studies the dialectics of the artistic and cultural modernization of Brazil. It searches the several outstanding articulations for the combined and unequal development of the process in a peripheral country through the relations that the lettered strata and the erudite arts established with Surrealism. It takes it not as an artistic vanguard, but at the same time as a practical, political, humanistic and artistic adventure and it points out the impasses, the dilemmas and the obstacles to its acceptance and rising in a social environment where conservatism, nationalism, positivism and very few democratic relations predominate. It also observes the surrealist manifestations organized in Latin American countries where, like in Brazil, Surrealism took "private forms" and continues being recognized and denied in its rebellious, democratic and decisive importance for modern man.*

PALAVRAS-CHAVE: *Brasil, América Latina, modernização, surrealismo, formas privadas, nacionalismo, democratização.*

I

A dialética da modernização cultural e artística em países periféricos, como o Brasil, exibe um grau de complexidade desconcertante. As dificuldades não estão apenas em captar as conexões internas do processo, que sejam verdadeiramente relevantes, mas até mesmo em indiciar os problemas mais gerais e situá-los adequadamente. Daí que a pretensão deste artigo é modesta e suas hipóteses e explicações não autorizam generalizações para o conjunto das relações das camadas letradas

* Este artigo é o texto básico, com algumas modificações e adaptações, de conferência pronunciada no Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS em novembro de 1992.

Valentim Facioli é professor na USP.

brasileiras — e suas instituições — com as chamadas vanguardas artísticas deste século.

O pressuposto é que o surrealismo não está entendido aqui como uma vanguarda artística — como o futurismo parece ser —, ainda que, quase sempre no Brasil, no seu momento histórico mais contundente e até hoje, ele não tenha merecido outro tratamento e outro entendimento. As poucas exceções têm sido vozes isoladas, infelizmente insuficientes para romper a cortina de silêncio que pesa sobre as repercussões do surrealismo em nossa cultura letrada, o que implica um obstáculo de não pequenas proporções para o esclarecimento do caráter e do funcionamento da própria cultura letrada erudita do país. Isso permite deduzir que nesse espaço de meia-sombra, que é a presença-ausência do surrealismo nas artes eruditas no Brasil, talvez seja um impasse decisivo, cujo recalque e obscurecimento constituem condições necessárias para que nossa cultura letrada continue sendo o que é e funcionando como funciona.

Mas se o grupo surrealista parisiense desde o início, ainda com as atividades dadaístas e especialmente depois da ruptura com esse movimento (no início de 1922), remete uma crítica radical contra a *lógica* e o *racionalismo* ocidentais, contra a *moral* e contra o *gosto*, também é verdade que seu início se presta à confusão de tomá-lo como vanguarda artística, especialmente literária, pois o núcleo do grupo edita durante alguns anos a revista *Littérature* (1919-1924). Mas pelo menos a partir de 1924 (data do primeiro *Manifesto*) já se tornava claro que o surrealismo não se propunha como sistema, nem escola, nem movimento de vanguarda nas artes ou na literatura e sim como “pura prática de existência, prática de conjunto trazendo o seu próprio saber, uma teoria prática”, no dizer de Maurice Blanchot¹. E na síntese de Adolfo Casais Monteiro: “A aventura surrealista abre-se, pelo poder renovador da imagem, ao futuro imprevisível, abre janelas pelas quais não se sabe o que poderá entrar — mas que, indiscutivelmente, não podem dar para o saguão das confortáveis covardias.”²

O que muitas vezes desnordeou os adversários e detratores — e mesmo os simpatizantes e seguidores, aqui ou acolá — é que o surrealismo levou às últimas consequências algumas posturas e reivindicações de outras

vanguardas e foi além, transpondo os limites dos campos propriamente artísticos para desbordar sua interferência e intervenção no campo infinito da vida total, a sociedade e o inconsciente. Transformar o mundo, mudar o homem, reinventar a vida e a arte em termos dessa transformação. Liberdade, amor e poesia consubstanciados numa revolta permanente e libertadora como a possibilidade de o homem ser verdadeiramente humano e radicalmente criativo. Isso implicava de pronto a *quebra de toda e qualquer lealdade* para com os valores, concepções e o funcionamento da cultura e da política do mundo burguês, ou, no dizer de Walter Benjamin, assumir um “conceito radical de liberdade”. E, ainda:

Os surrealistas dispõem desse conceito. Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que ‘a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático’. É a prova, a seu ver, de que ‘a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar’. [...] Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica (BENJAMIN, p. 32).

Mas W. Benjamin assinala também que com o surrealismo “o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível”. E, entre outros temas fundamentais aos surrealistas, o crítico alemão explicita a nova concepção revolucionária do Bem e do Mal trabalhada por eles à margem e contra os “elichês através dos quais o pecado aparece para o filisteu”; para retomar a distinção entre metáfora e imagem proposta por Aragon no seu *Traité du style*, considerando necessária a ampliação das implicações de uma “intuição estilística feliz”. E diz:

A ampliação porque é na política que a metáfora e a imagem se diferenciam da forma mais rigorosa e mais irreconciliável. Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem.³

¹ Citado em DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo*. Trad. de Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra, Almedina, 1976, p. 39. Esses autores referem ainda que o projeto surrealista “propõe em cada fase da sua história o traçado da sua própria superação. Superação que se pretende, quanto mais não seja, para obedecer a uma dialética bem compreendida em primeiro lugar [como] aprofundamento, fidelidade a si próprio, ao mesmo tempo que exigência para consigo mesmo” (p. 100).

² MONTEIRO (Adolfo Casais), p. 90. Na página seguinte o notável poeta e crítico acrescenta que “o surrealismo não é outra coisa [...] senão um método de vida. O que devemos ao surrealismo foi realmente ter posto a poesia a funcionar fora dos livros dos poetas. [...] aí está [a sua marca indelével], sobretudo, o lugar ganho pela poesia como parte da vida do homem, a consciência de que nela se dá a mais autêntica fusão entre o real e o imaginário, entre o visível e o invisível, entre o racional e o irracional”.

³ BENJAMIN, p. 34. Sobre a *imagem*, como síntese iluminadora, que nega a dissociação lógica das coisas e busca ver e apresentar o mundo em sua unidade dialética de negação, conservação e superação (como, em Hegel, o uso do verbo *aufheben* = anulação, conservação, desenvolvimento mais rico ou superior), Breton escreve: “Comparar dois objetos tão afastados quanto possível um do outro, ou, por outro processo, pô-los em presença de uma maneira brusca e surpreendente, continua a ser a mais alta tarefa à qual a poesia pode aspirar. Nisso deve tender cada vez mais a exercitar-se o seu poder inigualável, único, que é fazer aparecer a unidade concreta dos dois termos postos em relação e comunicar a cada um deles, qualquer que seja, um vigor que lhe faltava enquanto considerado isoladamente” (*Les Vases communicants*, 1955, p. 148). E, ainda, nesta “atualização” radical de Rimbaud e Lautréamont, que promove a revolução das imagens e dos sentidos: “Para apagar ao desagregamento sistemático de todos os sentidos [...] penso que não se deve hesitar — e uma tal empresa poderia ter essa consequência — em desambientar a sensação” (referido em

Ora, o que está no horizonte da análise de Benjamin, como ele mesmo assinala, é que o trabalho da escrita surrealista opera uma revolução no campo das imagens, combatendo o *otimismo* das metáforas dos partidos e escritores burgueses e mesmo dos social-democratas, conformados em aceitar as metáforas como contrafação do mundo, sem reivindicar, como lhes é inerente, nem a revolução nem a transformação do mundo e do homem. Daí que a perspectiva do surrealismo é a da “organização do pessimismo”, um “pessimismo integral”, que será a resposta adequada para dar conta dos pressupostos da revolução, produzindo

a desconfiança (sem exceção) acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos⁴.

Isso implica que ninguém deve esperar de um grupo de intelectuais e artistas de origem burguesa (como são evidentemente os surrealistas) que se tornem “mestres da arte proletária” (até porque esta, no dizer de Trótski, só será possível depois da revolução proletária), mas esperar que eles funcionem, “mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens”, e ainda que isso lhes custe também — o que é a exigência radical de tal combate — a interrupção da própria “carreira artística”.

Ao final do texto, W. Benjamin reivindica o despedaçamento de todo o espaço de imagens do mundo burguês, com todas as suas componentes, para fazer-se dialeticamente um novo espaço mais concreto na destruição: o espaço do corpo; pensando ainda que “também o coletivo é corpóreo e que a *iluminação profana* tornada familiar no novo espaço de imagens adquire sua completa eficácia política”. E conclui:

Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje (BENJAMIN, p. 35).

DUROZOI/LECHERBONNIER, p. 26). Fundamental é a leitura dos *Manifestos* e *Do surrealismo em suas obras vivas*; ver BRETON, 1985.

⁴BENJAMIN, p. 34. Na “organização do pessimismo”, que rompe necessariamente com “a ordem presente”, Paul Éluar escreve: “É este bem, é este belo, subjugados pelas idéias de propriedade, de família, religião, de pátria, que nós combatemos conjuntamente. Os poetas dignos deste nome recusam, como os proletários, ser explorados. A verdadeira poesia está incluída em tudo o que não se submete a esta moral que, para manter a sua ordem, o seu prestígio, apenas sabe construir bancos, casernas, prisões, igrejas, bordéis.” (V. DUROZOI/LECHERBONNIER, p. 293).

Nessa discussão central e revolucionária do projeto surrealista de “resolver” a cisão entre arte e vida, de buscar e promover o encontro do homem com a realidade mais autêntica, para além das máscaras e ilusões produzidas pelas relações do mundo burguês e da *ratio* ocidental capitalista, Casais Monteiro refere que

o espírito surrealista abriu um novo caminho nas formas, não da atividade, mas da existência dos chamados intelectuais, criando, ao lado daquele que continua a viver *como se* a obra fosse independente dele, um novo tipo de artista (ou escritor, ou filósofo) que se considera no dever de viver a sua obra, de fazer corpo com ela. Ou que, pelo menos, ainda que não realize este objetivo, tem ao menos consciência de se estar traindo quando o não faz. [...] É que a *ação surrealista* tem como programa fundamental a necessidade de violentar as máscaras do espírito para pôr o homem face a face consigo mesmo (MONTEIRO, p. 94).

Outro crítico e historiador da aventura surrealista escreveu, no mesmo sentido: “Breton afirma assim, como objeto da sua vontade essencial, a realização da unidade do homem pela fusão dos dois caminhos opostos que o nosso desejo nos faz seguir: o do imaginário, da poesia, e talvez da loucura, o da ciência, da atividade prática e da realização política.”⁵ E Benjamin Péret, num magnífico texto onde discute a poesia dos povos primitivos e também a posição do poeta (e do intelectual e do homem em geral) na degradação da sociedade moderna de classes, afirma:

Hoje ele [o poeta] não pode ser senão o maldito. Esta maldição que a sociedade atual lhe lança, indica a sua posição revolucionária; mas ele sairá da sua reserva forçada para ser colocado à cabeça da sociedade quando, completamente subvertida, esta tiver reconhecido a origem humana comum da poesia e da ciência e que o poeta, com a colaboração ativa e passiva de todos, criar os mitos exaltantes e maravilhosos que impelirão o mundo inteiro ao assalto do desconhecido.⁶

E, finalmente, Alquié registra que o surrealismo incumbe-se “da tarefa que foi sempre da filosofia”, isto é, não apenas da consciência que a história teria de si mesma, mas subordina-a “a uma consciência capaz de julgar a história”, já que a consciência “tem direitos imprescritíveis, que a verdade não deve abdicar perante a eficácia, que o fim não justifica os meios” e que o princípio último “não pode deixar de estar na afirmação da infinidade do espírito, da sua superioridade sobre qualquer objeto possível e sobre qualquer conceito definível”. E acrescenta Alquié:

⁵Trata-se de Ferdinand Alquié e seu trabalho *La Philosophie du surréalisme*, citado por MONTEIRO, p. 97.

⁶PÉRET, Benjamin. *Le Déshonneur des poètes précède de La Parole est à Péret*. Introd. de Jean Schuster. Paris, J.-J. Pauvert éd., 1945, p. 67. Citado de acordo com a tradução em DUROZOI/LECHERBONNIER, op. cit., p. 297.

com suas Academias de Direito, fundadas nos meados do século XIX, conheciam algum movimento intelectual e em diferentes momentos tiveram papel tanto na renovação de idéias quanto na defesa acirrada de tradições e do conservadorismo. Outras cidades das províncias que conheceram momentos ou movimentos de alguma renovação, graças, entretanto, ao isolamento em que viviam e à pouca consistência da vida intelectual, nenhuma influência chegaram a exercer em termos nacionais. Podê-se dizer, então, que, ou as coisas se passavam no Rio de Janeiro e alcançavam alguma repercussão ou simplesmente não se passavam e morriam no circuito estreito das províncias.

A partir do início do século XX já se torna visível a força econômica e política do Estado de São Paulo, fazendo a maioria dos presidentes da República e praticamente submetendo a economia do país aos interesses da economia do café. A cidade de São Paulo, pela ação dos grandes capitais do café, pela intensa imigração e certamente por outros fatores, começa a conhecer um processo de industrialização, que a vai modernizando rapidamente, transformando-a numa mancha urbana, que é uma mistura de provincianismo e cosmopolitismo, em alto grau de tensão. Essas tensões geram disputas e conflitos em diferentes níveis.

No interior das classes dominantes, já a partir dos anos de 1910, corre solta a querela entre os industrialistas e os ruralistas sobre o melhor destino para a economia do país; a política econômica oficial deveria continuar privilegiando os interesses da monocultura do café ou deveria voltar-se para oferecer estímulos ao processo de industrialização? A que melhor destino estaria afinal fadado o país no mercado mundial?

Na esteira dessa querela e especialmente municiado pelos episódios de afundamento de navios brasileiros supostamente pela marinha alemã, em 1917 — o que levou o governo brasileiro a declarar “estado de guerra iniciado pela Alemanha contra o Brasil” — ficou acirrado um *movimento nacionalista* (e regionalista em São Paulo), que transbordou fortemente para a cultura letrada. Por trás desse movimento de “defesa da brasilidade contra a corrupção alienígena” estavam principalmente os defensores da corrente ruralista e os letrados que lhes eram leais. Porém, a explosão da primeira grande greve operária do país, exatamente em São Paulo, em 1917, liderada em parte por imigrantes (na maioria italianos e espanhóis de tendência anarquista) irmanou, na mesma defesa “dos valores nacionais”, a corrente industrialista à ruralista, pois na linha de seus interesses de classe ambas se proclamavam igualmente ameaçadas pelo estrangeiro. Constitui-se assim um coro unificado de defesa do Brasil contra a ameaça alemã e contra o operariado em greve. É consabido que a chave do modernismo paulista tem seu ponto de referência na questão nacionalista (eventualmente do *nacional*) e isso, como se vê, não é fruto do acaso e nem apenas do atraso.

As causas imediatas do recrudescimento do nacionalismo devem ser somadas outras, mais antigas, que vinham desde o romantismo, e se

encontravam consolidadas na cultura letrada como um sentimento de obrigação e dever patriótico de o escritor e sua obra procurarem sobretudo realçar o que seriam traços distintivos de uma suposta originalidade do caráter do país e seu povo. Era a linhagem da tradição ufanista, conservadora, que divulgava uma imagem de grande otimismo quanto ao futuro do país, especialmente pelas imensas potencialidades que a natureza aqui apresentava. Mas a partir dos anos de 1880 — o momento em que a história literária designa como o do realismo/naturalismo, que se estende, com a designação de pré-modernismo (onde o regionalismo artístico ocupa posição de destaque), até os anos de 1920 — cruzam com o ufanismo algumas variações nacionais que se podem enfeixar sob o nome de “visão crítica ou pessimista”. Ao questionar as mazelas e desigualdades sociais, ao estudar ou lamentar a formação étnica e mesmo ao combater o circo político da República Velha que impedia a expansão da cidadania, da educação e dos direitos sociais à maioria do povo, os escritores dessa postura de nacionalismo crítico também estavam movidos pelo mesmo sentimento de missão patriótica e civilizatória e procuravam divulgar o que seriam para eles os valores da modernização e do progresso⁹.

O regionalismo, que até certo momento fora sobretudo ufanista, também se tingia de uma perspectiva crítica e a vida rural e rústica do país como que perde seu caráter idílico e paradisíaco para receber novas versões problematizadoras, que antes acentuam contrastes e opressões, desigualdades e violências em detrimento dos supostos confortos e prazeres da roça e do campo. De qualquer modo, com raríssimas exceções, o nacionalismo é o denominador comum de toda a produção letrada brasileira, assumindo quase sempre a feição da busca do caráter nacional, enraizada como se sabe na velha tradição romântica. Para esse conjunto complexo, variado e contraditório, talvez tenhamos, a partir de 1916-1917, a figura emblemática por excelência em Monteiro Lobato. Desenhista, escritor, formado em Direito, herdeiro de uma fazenda de café, decadente, no Vale do Paraíba, irônico, humorístico, espirituoso, denunciou fortemente a miséria e o abandono do homem rural (sobretudo o pequeno sitiante) e ao mesmo tempo a arte moderna¹⁰, para em seguida tornar-se amigo e mesmo editor de

⁹ Um estudo forte e bastante completo sobre essas questões de nacionalismo e identidade nacional é a obra consagrada de LEITE, Dante Moreira. *O Caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 2. ed. SP, Livraria Pioneira Editora, 1969; também OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*, SP/Brasília, Brasiliense/CNPq, 1990; *idem et al. Estado Novo: ideologia e poder*. RJ, Zahar Editores, 1982; ainda CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. SP, Companhia Editora Nacional, 1965. A bibliografia sobre o tema é vastíssima; o leitor encontrará nas obras citadas muitas referências. Para um panorama internacional sistemático mas não exaustivo vale: HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Trad. de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. RJ, Paz e Terra, 1990.

¹⁰ É célebre o artigo com que Monteiro Lobato atacou, em 1917, a exposição de pintura de Anita Malfatti e a arte moderna: “Paranóia ou Mistificação?”. Entre outros trabalhos sobre o período e o debate provocado pelo artigo de Lobato, ver: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. RJ, Ed. Civilização Brasileira,

vários modernistas. Assim, Lobato como que sintetiza na sua produção (contos tradicionalistas e regionalistas) e na sua atuação, pelo menos até meados dos anos 20, as tensões e contradições do processo modernizador, sob a égide do nacionalismo — ufanista ou crítico — vivido em São Paulo no período. Mas também as minúsculas frações da alta burguesia cafeeira em que os modernistas se apoiaram e que apoiaram os modernistas (bastante lembrar de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado) não eram tão cosmopolitas como às vezes a crítica e a história literárias querem fazer crer; eram antes nacionalistas, porém mais abertas e tolerantes com os jovens modernistas, mesmo porque elas próprias conheciam a arte moderna européia e alguns de seus membros se tornaram artistas modernistas (como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti).

Se não estamos em simplificação excessiva, é possível afirmar que a chegada das vanguardas — aí incluindo desde o impressionismo tardio, passando pelo futurismo, cubismo, fauvismo e até o expressionismo e posteriormente algum surrealismo — conheceu o filtro permanente de diversas posições nacionalistas, as quais, aliás, viveram um recrudescimento a partir de meados dos anos 1920. As correntes *Pau-brasil*, *Verde-amarelismo*, *Anta* e, inclusive, a *Antropofagia* devem ser lidas no interior dessa disputa de diferentes posições nacionalistas entre os jovens modernizadores; eram a aparência estética de seu fundo de verdade político e ideológico; e econômico em última instância. A urgência e o empenho de filtragem ideológica do nacionalismo para as artes modernas conduziu a uma complexa adaptação das vanguardas européias às condições brasileiras, fazendo com que nossa circunstância nacional interferisse decisivamente para aclimatar aqui o novo modo produtivo das artes, na origem sobretudo cosmopolita e internacional, segundo uma chave nacionalista, embora com diferentes tonalidades. Assim, enquanto as vanguardas acima referidas não têm pátria, nem padrão, estilo ou valores nacionais propriamente a serem identificados e reconhecidos, o modernismo artístico brasileiro imprimiu ênfase na chave nacional e nacionalista, não podendo ser interpretado sem essa mediação que lhe distingue a gênese e os traços de forma e conteúdo¹¹.

1964. Talvez se possa tomar também Graça Aranha como outra figura simbólica do movimento modernista de São Paulo (e do Brasil), mas em sentido oposto ao de Lobato. Homem vindo da Escola de Recife, ainda no século passado, viveu anos no exterior como diplomata, tendo aderido ao modernismo antes dos jovens renovadores de São Paulo, trazendo da Europa projetos modernizantes para as artes no Brasil, cumpriu papel destacado na Semana de Arte Moderna de 22, mas nunca realizou obra, de ficção ou pensamento, plenamente moderna, que revelasse sua completa "conversão". Em 24 rompeu com a Academia Brasileira de Letras e procurou realizar como pensador uma reflexão modernizante, juntando algo excentricamente, uma espécie de estética metafísica com "valores nacionais" por parâmetro. Hoje muito pouco lido, talvez sua obra, meio involuntariamente, tenha formulado com pertinência os impasses e dilemas da nossa modernização do atraso ou da nossa modernização conservadora.

¹¹ Sobre arte moderna, seu internacionalismo e cosmopolitismo e sua dialética nacional a bibliografia é inesgotável; de pronto, em português e ao alcance fácil do leitor brasileiro: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista* (Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da Ruptura). Trad. de Sebastião Uchoa Leite. SP, Edusp, 1993; DE MICHELI, Mario. *As vanguardas*

III

Parece uma obviedade impronunciável que a modernidade sob o capitalismo (e do capitalismo) não é uma só, idêntica a si mesma em diferentes circunstâncias nacionais. Mas a dialética do desenvolvimento desigual e combinado poucas vezes tem sido levada em conta em suas múltiplas conseqüências pelos estudiosos do processo de modernização, especialmente no âmbito da cultura e das artes. Essa carência talvez seja a principal responsável pela tradição da corriqueira leitura dicotômica onde se alinham contrastivamente em forma de oposição simples o velho e o novo, o moderno e o arcaico, a inovação e a conservação, etc., como se tais dualidades fossem aberrações do processo e, mesmo, peculiaridades de certas formações nacionais atrasadas em contraposição a outras mais adiantadas. Já Marx e Engels no *Manifesto comunista* (1848) assinalavam que na época burguesa

todas as relações fixas e enferrujadas com seu cortejo de vetustas idéias e concepções são dissolvidas, todas as novas que vão surgindo ficam velhas antes de terem um esqueleto que as suporte. [...] Em lugar da velha auto-suficiência e do velho isolamento locais e nacionais surgem um intercâmbio generalizado e uma dependência generalizada de todas as nações entre si. Os produtos espirituais das nações individuais tornam-se mercadoria comum. O nacionalismo unilateral e estreito está a tornar-se impossível e das muitas literaturas nacionais e regionais forma-se uma literatura mundial (MARX/ENGELS).

No correr desse longo processo, inúmeras contradições se constituíram e vieram à tona em seu interior. Como assinala Trótski,

a arte, com exceção da arquitetura, só se baseia na técnica, em última instância, isto é, na medida em que a técnica serve de funcionamento para todas as superestruturas. A dependência prática da arte, principalmente a das palavras, diante da técnica não conta. Pode-se escrever um poema que cante os arranha-céus, os dirigíveis e os submarinos, num recanto afastado de qualquer província russa, sobre um papel amarelo e com um pedaço de lápis. Basta que os arranha-céus, os dirigíveis e os submarinos existam na América para inflamar a imaginação

artísticas. Trad. Pier Luigi Cabra. SP, Martins Fontes, 1991; CHIPP, H.B. *Teorias de arte moderna*. Trad. de Waltensir Dutra et al. SP, Martins Fontes, 1988; SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. SP, Perspectiva, 1983; MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de Leitura*. SP, Duas Cidades, 1980, especialmente o ensaio "Vanguarda e Nacionalismo na Década de 20", p. 249 a 277; FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. SP, Perspectiva/EDUSP, 1987; CAMPOS, Haroldo de. "Miramar na Mira", em *Obras Completas de Oswald de Andrade, II. Memórias Sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. RJ, Ed. Civilização Brasileira, 1975.

ardente dessa província. *Nenhum material se transporta com maior facilidade do que a linguagem*¹².

É assim que afinal se explica que o futurismo tenha nascido na Itália atrasada, nos “meandros da arte burguesa”, por iniciativa de uma fração boêmia e nihilista da *intelligentsia* rebelada contra as condições gerais da vida, da cultura e da arte sob o capitalismo. Mas nasceu justamente na Itália do início do século, espelhando “na sua ideologia as conquistas dos países avançados” e alcançando, em outro país atrasado, a Rússia, também brilhante expressão, não ocorrendo o mesmo, entretanto, na França, na Alemanha, na Inglaterra ou na América (EUA). Sendo um fenômeno europeu e procurando e necessitando desde o início transcender os limites da arte para ligar-se aos acontecimentos políticos e sociais, sobretudo na Itália, o futurismo na sua apologia da técnica, da organização científica, das máquinas, da vontade e da coragem humanas, da rapidez, da velocidade e combatendo o misticismo, o sentimentalismo, a preguiça aristocrática de artistas acomodados, o devaneio, etc., e ainda carregando a nota em certos conteúdos regressivos: “9. Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas idéias que matam e o menosprezo à mulher”¹³, o futurismo expande-se rapidamente, atraindo, pelas próprias contradições de sua origem, constituição e reivindicações cosmopolitas-regressivas a atenção de jovens artistas e intelectuais de países periféricos e atrasados.

Havia portanto uma identidade de condições e aspirações histórico-culturais do futurismo italiano com a jovem intelectualidade paulista (e brasileira), o que favoreceu enormemente a constituição do chamado “futurismo paulista”¹⁴. E havia, ainda, a dialética da aquisição das técnicas modernas pela periferia, ou seja, um movimento de defasagem temporal que incorpora “novidades” já tornadas corriqueiras ou mesmo “tradição” nos lugares de origem. O futurismo, o cubismo, o expressionismo, o fauvismo e

mesmo Dadá (com sua escandalosa inquietação destrutiva, anarquizante e também inconsequente...) já tinham história e “tradição”, com adaptações diversas e mesmo rotinizantes nos países centrais, perda de parte da eficácia crítica e comprometimentos com instituições culturais e, às vezes, como no caso do futurismo, militando abertamente nas hostes da *modernização reacionária* do fascismo italiano. Neste, em especial, havia aflorado sua “pior componente”: o nacionalismo, “cego, histérico, exclusivista, aguçado pelas mal digeridas teorias do ‘desejo de potência’, que jornais, revistas e obras teatrais divulgavam”. O nacionalismo (patriotismo) era forte em Marinetti desde o primeiro *Manifesto*, de 1909, tornando-se depois afinal “um grude que colava em tudo e em todos, além de toda divergência de natureza literária, política e filosófica”¹⁵.

São Paulo e os jovens intelectuais paulistas receberam, portanto, não simplesmente as luzes técnicas e ideológicas da modernização artística. Sobretudo, com as “promessas” modernizantes que eles viam no oureio das vanguardas, chegavam também todas as contradições de que elas se constituíam e que se somavam às contradições locais. Alguns se assanharam, provocadores ou não, para declarar-se adeptos do futurismo, enquanto outros, por consciência democrática ou por nacionalismo-patriotismo, ou pelas duas e mais outras razões, recusaram o “epíteto”. Mário de Andrade, por exemplo, estava entre os últimos e desde logo declarou-se distante do futurismo e procurou mesmo *teorizar*, com a originalidade eclética que lhe era possível então, uma arte de vanguarda “abrasileirada”, que não perdia de vista algumas conquistas dos futuristas, mas que pretendia afastar-se delas e superá-las (é o caso do “Prefácio interessantíssimo” e de *A escrava que não é Isaura*)¹⁶.

Parece que o impulso expansionista e internacionalista das vanguardas — ainda ali onde grupos, correntes ou artistas se declaravam antiburgueses e revolucionários — é sobretudo tributário do deslocamento de grandes capitais imperialistas e seus movimentos para a constituição plena de um mercado mundial. O recrudescimento dos nacionalismos tem, evidentemente, tudo a ver com isso também, não apenas nos países centrais e imperialistas, que disputam as vantagens de fatias maiores ou menores, estratégicas ou não, do mercado, como nos países para onde os capitais se

¹² TRÓTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. e apres. de Moniz Bandeira. RJ, Zahar Editores, 1969, especialmente o ensaio “O Futurismo”, p. 111 a 141. É interessante notar, desse ponto de vista, um resultado extraordinário na poesia de Fernando Pessoa. A “Ode Triunfal”, atribuída ao heterônimo Álvaro de Campos, datada de 6-1914, constitui seguramente o poema mais forte e realizado em língua portuguesa com apologia do mundo moderno das máquinas, das indústrias, da velocidade, em grande consonância com as reivindicações do futurismo. Pois no interior do poema há um grande parêntese onde o canto se debruça para observar Portugal, país de economia rural e atrasada então, e as máquinas somem, como a indústria e a velocidade, para pôr-se em cena a *nora do quintal de minha casa/lo burro anda à roda, anda à roda*, e a nostalgia da infância. Não por acaso há notação ao final do poema de que ele foi escrito em Londres, demarcando assim, com clareza o desigual e combinado da modernização europeia também e ainda a facilidade do transporte da linguagem moderno-futurista para um Portugal muito diferente da Inglaterra. Cito Pessoa de acordo com *Obra Poética*, org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz, RJ, Aguilar, 1969. O poema está às págs. 306 a 311 e o parêntese referido à p. 310.

¹³ Cf. a tradução de TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 8.ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

¹⁴ Utilizo a denominação de FABRIS, Annateresa, de acordo com o excelente estudo citado acima, na nota 8.

¹⁵ A referência transcrita sobre o nacionalismo no futurismo italiano é de DE MICHELI, Mário. *Op. cit.*, cap. 8: “Contradições do Futurismo”, p. 201 a 227. A modernização reacionária, como referida aqui, em sentido histórico-sociológico amplo, foi estudada na Alemanha por HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário* (Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich). Trad. de Cláudio Frederico da Silva Ramos. Campinas/SP, Ed. Unicamp/Ed. Ensaio, 1993. Sobre o Brasil, v. IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. SP, Brasiliense, 1992; BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. SP, Companhia das Letras, 1992; SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são? SP*, Companhia das Letras, 1987; PRADO, Antônio Arnoni. 1922. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o integralismo*. SP, Brasiliense, 1983.

¹⁶ O “Prefácio” é de Paulicéia Desvairada (1922). V. ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). SP, Círculo do Livro, 1983; a *Escrava* é publicada atualmente em *Obra Imatura*, SP/BH, Martins/Itatiaia, 1980.

dirigem e são rapidamente incorporados aos padrões das disputas internacionais, *sempre subordinadamente*. Nos países periféricos e subordinados nesse processo o nacionalismo sempre ganha tons dramáticos, pois nele se concentra uma duplicidade contraditória insolúvel: o desejo de ser moderno, de inserir-se no padrão civilizatório mundial em expansão e, ao mesmo tempo, o desejo/temor de perder suas características, suas peculiaridades, numa palavra: a *identidade*. A bem da verdade, o principal nutriente das artes eruditas e da cultura letrada nos países periféricos nos tempos modernos (tomado aqui o período em sentido bem amplo: desde o Renascimento para cá) não tem sido outro senão as infinitas facetas, variadas e contraditórias, do sentimento nacional (ou local ou regional) frente ao movimento invasor, “descaracterizador”, da modernização desigual e combinada do mercantilismo e do capitalismo.

Assim, embora Marx e Engels, no *Manifesto*, como vimos, assinalassem a tendência à unificação do mercado mundial, à superação das fronteiras e culturas nacionais e à constituição inclusive de uma literatura (e arte) mundial, esse processo está longe, ainda hoje, no fim do século XX, de completar-se. No início deste século, as vanguardas históricas logo perceberam a importância da diferença nacional para o enriquecimento e diversificação das artes e não poucas vezes previram, teorizaram e mesmo *defenderam* a manifestação nacional, sem eventualmente se dar conta do neoconservadorismo implicado nessa posição. De fato, a dialética de cosmopolitismo e nacionalismo conhece neste século, digamos, uma ampliação das zonas de intersecção sem, entretanto, deixar, na mesma contradição, de acirrar seus antagonismos.

Mário de Andrade, de longe o mais conseqüente teórico do “modernismo” brasileiro, escreveu, em 1925, um brilhante artigo onde capta diversos movimentos dessas contradições. Primeiramente, a constatação de que “todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação. O modernismo também”. E na busca do *novo*, que se impõe a partir da Iª Guerra, os modernizantes paulistas vão buscá-lo “nas Europas”. “E imitamos os ‘ismos’ europeus.” No entanto, Mário de Andrade assinala que, agora, no modernismo, “duas coisas diferenciavam as nossas imitações das anteriores: imitávamos o presente e não orientação já fundada fazia muito; e, tal e qual o romantismo, seguíamos uma tendência universal”. Essa novidade tinha conseqüências:

Às vezes mesmo eu me revolto contra isso de chamar o nosso primitivo movimento modernizante de imitação. No seguir o estádio espiritual universal da sua própria época tem muito mais uma necessidade fatal que uma simples macaqueação. E tanto assim é que se deu conosco essa coisa bonita de nós ‘descobrirmos’ novidades que já estavam descobertas por artistas ainda ignorados por nós.

Outro aspecto fundamental percebido por Mário é a tendência da arte moderna a se tornar “arte de ação”.

Pode-se dizer que pra nenhum modernista mais a arte é considerada como criadora de Beleza. Tem beleza em nossas obras, porém ela é apenas um meio de interessar e de chamar a atenção pra coisas mais úteis e práticas. E se não cairmos no diletantismo essa arte por assim falar interessada que estamos criando é que vai determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro.

E, assim, a chave do “brasileirismo”, da “identidade nacional” — *essa esquisita “psicologia integral do brasileiro”* — a do “direito” de falar de tudo o que o Brasil tem, de bom e de ruim, etc., a esperança e a reivindicação, e o propósito de “na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte nós realizaremos o brasileiro”.

Todo sacrifício por esse ideal é bonito e não, será vão. Deixaremos de ser estaduais para sermos nacionais enfim. Deixaremos de ser afrancesados, deixaremos de ser aportuguesados, germanizados, não sei que mais, pra nos abrigar. Eu tenho o orgulho já de dizer que sou um brasileiro abrigado.

Parece, portanto, que a tal “arte de ação” é sobretudo uma conquista técnica, talvez de *direção* e *atitude*, já que o destino e o objetivo é o Brasil e o abrigamento das manifestações artísticas. Por isso que o autor de *Macunaíma*, no mesmo texto, refere que os modernistas paulistas não são mais uma “igrejinha de elogio mútuo” e nem sua arte é mais imitativa. Tudo isso acabou.

Não tem dadaístas nem superrealistas nem futuristas nem expressionistas no Brasil. É possível que algumas vezes uma ou outra manifestação se pareça mais ou menos com o que se faz pela Europa mas é simples coincidência de objetivos. Estamos com o espírito inteiramente voltado pro Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação.¹⁷

Os nossos modernistas estão, portanto, dinamizando certas virtualidades constitutivas das vanguardas com a chave da diferença nacional, produzindo obras que refletem e realizam contradições inerentes ao processo inteiro, com diversos “estágios”, ou diversas feições do moderno desigual e combinado: o moderno moderníssimo (digamos, de ponta), o moderno de província, o modernoso atrasado e reacionário e mesmo o atraso e o arcaico entrecrocados com o avanço enquanto desvantagem e humilhação, mas referidos como piada e alegria, porque afinal é nosso e parte da nossa identidade é sermos também assim. Quer dizer: somos modernos, atrasados, simples, caipiras, excêntricos, exóticos, capitalistas, pré-capitalistas, temos defeitos que não precisam ser escondidos, pois nossas qualidades os compensam, e somos nacionalistas, melhor dizendo, sobretudo

¹⁷ Esse texto encontra-se reproduzido em AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e Regionalismo* (Os anos 20 em Pernambuco), João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984, como anexo, sob o título: “Mário de Andrade: modernismo e ação”, p. 223-225, com referência de publicação no *Jornal do Comércio*, Recife, 24 de maio de 1925.

brasileiros; nessa multiplicidade está o nosso encanto. E as técnicas modernas das vanguardas devem estar a serviço da expressão desse nosso mundo; só para isso elas nos servem¹⁸.

IV

Resumidamente parece ser esse o sentimento predominante que preside o espírito da modernização artística do país na chamada primeira fase, ou fase heróica, que iria de 1920 a 1930, aproximadamente. A chave nacionalista e brasileira impunha uma espécie de modernização seletiva, embora bastante aberta, matizada, eficiente na invenção de formas e rupturas com o provincianismo neoparnasiano e neossimbolista dominante, capaz de realizações artísticas que vestiam nossa matéria histórica nacional atrasada com conquistas técnicas vistosas e prestigiosas, embora na maioria das vezes atoladas em situações provincianas que denunciam para sempre as contradições irresolvidas do processo. Como já observamos, essa modernização seletiva espelhou-se sobretudo no futurismo já definitivamente *italianizado* do pós I^a Guerra.

As duas viagens de Marinetti a São Paulo (1926 e 1935 — aliás, pouco referidas pela historiografia literária brasileira) não alteraram absolutamente em nada as linhas gerais do quadro dessas relações, que esboçamos. Diga-se, também que, se em 1926, Marinetti veio em nome do futurismo italiano e internacional, em 1935, chegou como porta-voz oficioso de Mussolini; vaiado e hostilizado em 1926, foi acolhido com entusiasmo pelos integralistas na segunda viagem, quando aliás já cessara a oposição dos passadistas à arte moderna no Brasil. Melhor relação com o modernismo teve Blaise Cendrars, em suas duas viagens, trazendo notícias frescas inclusive do surrealismo e fazendo excelentes relações com diversos modernistas, especialmente o grupo ligado a Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado. A presença de Benjamin Péret, em 1929 em São Paulo e depois entre 1930 e 1931 no Rio de Janeiro, embora contando com a simpatia e amizade do grupo de Oswald e a Antropofagia, também pouco acrescentou para a divulgação e aceitação do surrealismo entre os modernistas brasileiros. De fato, as viagens desses artistas (e outros, como Le Corbusier em 1929 e 1936) constituem apenas uma espécie de contraponto ao fluxo anterior — que era mais de brasileiros a Paris e Europa — sem dinamizar nenhum movimento de significado especial nos rumos que a modernização artística havia tomado no país. Essas viagens e contatos demonstram também que o modernismo ia entrando na ordem do

¹⁸ V. o excelente ensaio de Roberto Schwartz: "A carroça, o bonde e o poeta modernista", em *Que horas são?*, op. cit., p. 11 a 28 e também de DANTAS, Vinícius. "A poesia de Oswald de Andrade", em *Novos Estudos CEBRAP*, SP, n. 30, julho de 1991, p. 191 a 203.

prestígio, da aceitação generalizada e do aumento do intercâmbio do país, firmando-se como "tradição", institucionalizando-se.

Pelo início dos anos 30 ocorre mesmo a paulatina substituição do emprego do termo futurista pelo termo surrealista, passando este a designar o que até então aquele designava. E não por acaso, visto que a "domesticação" e exaustão da faceta subversiva do futurismo era notória e tão-somente o surrealismo estava vivo na arena da modernidade, revolucionário e guerreando sem tréguas e sem quartel a mercantilização e institucionalização conservadora das artes. Ademais, o surrealismo não se prestava à instrumentalização nacionalista, à conciliação com as regras de produção, circulação e consumo do mercado capitalista das artes, à complacência com os poderes constituídos, à convivência com os prestígios das vidinhas e círculos literários e artísticos e ainda impunha-se como uma aventura ilimitada e corrosiva dos valores "construtivos" que impregnam as artes "conformistas" submetidas ao funcionamento geral das instituições sagradas e seu correspondente mercado. O surrealismo como que desde sempre determinava que o artista tinha necessariamente que "viver sua obra" para garantir a autenticidade de ambos, artista e obra.

Ora, nos anos de 1920-1930, nossa liberal "república dos conselheiros" praticamente manteve-se alheia de qualquer política oficial ou oficiosa para as artes, salvo uma ou outra instituição (a Escola Nacional de Belas Artes, por exemplo), que mantinha uma reacionária orientação sobre seus membros e alunos em formação. Mas a chamada Revolução de 30 trouxe uma reorganização populista do aparelho de Estado, que logo tratou de organizar uma política de intervenção direta e indireta no campo artístico erudito. E a linhagem modernizadora desse Estado nos diversos campos da vida social engendrou a consagração como política oficial para os "novos tempos" de um *nacionalismo*, que em tudo penetrou, em tudo interferiu, segundo, aliás, a tendência geral da crise que feria o capitalismo em todos os quadrantes. O nacionalismo conheceu seu apogeu aqui e alhures, armando sua tenda contraditória (pois em situações tópicas e localizadas chegou a cumprir um papel modernizador progressista, em parte) mesmo no "mundo proletário" da URSS, quando a revolução socialista ali conheceu seu largo refluxo burocrático-stalinista.

O estado brasileiro populista nascido da Revolução de 30 mostrou-se logo disposto (e capaz) para iniciativas modernizadoras na economia, na política, nas mais amplas e diversas relações sociais (implementando inclusive regras para as relações entre capital e trabalho), direcionando um processo de industrialização do país e procurando conciliar essa orientação com os poderosos interesses da agricultura do café, suprimindo carências de investimentos em setores onde o capital privado nacional ou internacional não atuava eficazmente, etc. Ao mesmo tempo e dialeticamente esse Estado empreendedor e intervencionista tomou iniciativas para alcançar uma homogeneidade ideológica que lhe desse sustentação e legitimidade política.

Procurou a cooptação de setores sociais, de intelectuais e artistas, tentando alcançar uma conciliação nacional entre o positivismo histórico e renovado (especialmente o da tradição positivista forte do Rio Grande do Sul), com a Igreja Católica e aproveitando-se mesmo da fragilidade do Partido Comunista do Brasil para tentar integrá-lo ao conjunto desse projeto. O estado tornou-se logo *protetor* das letras, das artes e das idéias, com prêmios, incentivos, apoio às instituições, criação de novas e exercendo censura, disfarçadamente ou abertamente.

A chave ideológica desse complexo e contraditório processo era um *nacionalismo* que operava nas superestruturas tão seletivamente na modernização quanto a política econômica no resto da vida do país. Como, entretanto, entre os anos 1930 e 1937, apesar de tudo, o padrão do regime era a república democrática liberal burguesa, restaram muitos espaços à dissidência, muitas iniciativas para escritores e artistas que não se aproximaram necessariamente do projeto em andamento, não se integraram nele, ou mesmo permaneceram alheios ou hostis a ele. Enfim, não se tratava de um estado totalitário, embora sua hegemonia sem oposição de fato só pudesse ser imposta a partir de 1937 com o chamado Estado Novo, sob a forma da ditadura personalista de Getúlio Vargas. A carga da ideologia nacionalista, articuladora e hegemonizadora desse projeto, fez ganhar novos tons àquilo que já estava vivo na produção cultural letrada, de modo que a busca de um conhecimento da “autenticidade nacional”, da “realidade brasileira”, dos “valores próprios ao país segundo sua formação e tradições”, a “construção de uma política brasileira [...] como expressão do nosso verdadeiro espírito social”, etc., etc., tudo isso arrastou a grande maioria dos artistas e intelectuais para o grêmio da modernização nacionalista seletiva em curso.

Nesse contexto parece evidente que pouco ou nenhum espaço restava para a fecundação brasileira, em algum grupo de artistas ou escritores, da radicalidade da aventura surrealista, completamente disparatada em relação ao projeto nacionalista autoritário em andamento. E como a aventura surrealista exigia a militância organizada num espaço público, com liberdades democráticas (pensamento, expressão, manifestação), foi ínfima sua ressonância em manifestações isoladas entre alguns adeptos da Antropofagia e recuou ainda mais, em seguida, (como a própria Antropofagia) para formas de *uso privado*, sendo utilizados traços e elementos esparsos de suas propostas e exigências em estilemas artísticos, que ao mesmo tempo afirmam e negam o surrealismo em sua totalidade. Ainda assim, um *espírito surrealista*, de sonho e libertação, de manifestação totalizante do homem em sua humanidade completa, penetrou não poucos artistas e obras brasileiras do período. Murilo Mendes, em versão conformista e conciliadora, anos mais tarde, assim expressou o problema:

Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu

não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha conversão, ainda que parcial, àquele método, não foi difícil. Fenômeno análogo verifica-se com Ismael Nery. Não é um pintor surrealista ortodoxo, mas em muitos quadros e desenhos levanta um realismo *autre*, na linha de invenção e metamorfose, sem perder a força plástica. Entre os anos 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento, em especial sobre de Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual.

Esse texto merece comentário, embora pareça-me elucidativo logo à primeira vista de alguns aspectos cruciais da presença/ausência do surrealismo no Brasil. Antes, contudo, vejamos outro testemunho do mesmo Murilo Mendes, para depois comentarmos ambos em conjunto. Trata-se agora de texto escrito em 1966, no dia do enterro de André Breton:

Reconstitui também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; tratava-se de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isso reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa.¹⁹

¹⁹ MENDES, Murilo. *Transístor (Antologia de Prosa)*. RJ, Nova Fronteira, 1980. Antonio Candido nota a composição surrealista do romance de Rosário Fusco, *O agressor* (1943), mas ressalva fortemente a validade propriamente surrealista do trabalho, bem como a viabilidade do surrealismo no Brasil: “O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. Realidade que não se nutriu apenas de uma dada atitude de espírito, mas de muitas — surrealismo e dadaísmo franceses, expressionismo alemão, imagismo anglo-americano — filtradas e incorporadas à nossa própria realidade espiritual. No livro do Sr. Rosário Fusco não encontro esse processo de assimilação, mas sim um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para a terra pátria. Onde o caráter de exercício, de composição literária que o livro assume. Exercício feito com inteligência e com engenho, que nos prende pela sua qualidade superior, mas exercício, variação que não se apresenta integrada na nossa experiência brasileira: superfetação, numa palavra. Isso, me parece claro, porque a atitude intelectual do Sr. Rosário Fusco, neste livro, é das tais que não levam à criação verdadeira, porque não representam uma problemática vital para a inteligência brasileira. No Brasil o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa.” Esse texto está em

Utilizo dois adjetivos fortes (conformista e conciliadora) para caracterizar a versão de Murilo Mendes justamente porque parece-me que ele desarma o surrealismo de sua totalidade subversiva e revolucionária para reduzi-lo ao que ele nunca quis ser: nem “técnica de vanguarda”, nem “sistema”, nem conjunto de estilemas artísticos para serem usados conforme “o que mais interessa”. Ou seja: “abraçar o surrealismo à moda brasileira”, fazendo dele apenas *uso privado* como técnica artística, tornando-o, portanto, menos que literatura, pois apenas “auxiliar da literatura local”, implica, em última instância, ter de defender-se, desqualificando Breton e o surrealismo (“Quem de resto, conseguiria ser surrealista em *full time*? Nem o próprio Breton.”). Assim, em nome da heterodoxia literária nacional, ou, noutras palavras, em nome das determinações sociais das condições de produção intelectual no país, que geram uma literatura e um pensamento ecléticos, de segunda mão, digamos, “desigual e combinado” enquanto produção moderna, Murilo Mendes estabelece um álibi para justificar a si próprio e a esse quadro produtivo, sem, contudo, entrar no mérito das questões.

Sabemos hoje que já em 1925, pouco depois do primeiro *Manifesto do surrealismo*, no nº 2 da revista *Estética*, editada no Rio de Janeiro por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, há notícia, com simpatia, do movimento nascente na França; ocorre o mesmo, em 1925-1926 com *A Revista*, de Belo Horizonte, editada por Carlos Drummond de Andrade e outros. As relações entre o *Manifesto antropófago* (1928) e o surrealismo vão muito além do que se costuma atribuir, como informa Benedito Nunes. O mesmo Oswald de Andrade escreve *O escaravelho de ouro* (publicado em 1946), longo poema de construção surrealista²⁰. Nos anos 30 e 40 a pintura brasileira se contamina larga e profundamente de muitos traços surrealistas e assim também ocorre com poetas, romancistas. Enfim, vistas agora em retrospecto, as artes no Brasil, desde os anos de 1920, estão vincadas por traços surrealistas, utilizados como estilemas artísticos, “à moda brasileira”, sem, entretanto, uma configuração ampla que permita afirmar delas que tenham sido engendradas em menor ou maior

escala no interior de uma *aventura surrealista*, tomada esta em sua radicalidade e no conjunto de suas implicações²¹.

Vistas assim as coisas, não é estranho nem paradoxal que corriqueiramente a historiografia e a crítica de artes do país afirmem, mais ou menos categoricamente, mais ou menos maliciosamente, que o surrealismo não aconteceu por aqui, ainda quando cheguem a especular que o Brasil seja um país surrealista... Parece perfeitamente aceitável considerar que um positivismo difuso, mas forte, continua presente nos estudos artísticos e literários do país, consolidando uma ideologia nacionalista no julgamento do valor das obras artísticas e literárias, o que produz o efeito de aceitação mais ou menos conformista do tradicionalismo e do conservadorismo para que obras e autores ganhem prestígio e se legitimem no mercado, nas instituições, nos museus, nas promoções e patrocínios oficiais ou oficiosos, ou privados e endinheirados, mas sobretudo no aparelho escolar, do 1º grau à universidade. Ainda quando o conservadorismo e o tradicionalismo não sejam inteiramente intencionais eles se preservam mediante leituras e interpretações que desarmam as obras de suas implicações mais radicais, corrosivas, subversivas e utópicas, tornadas objetos de consumo conspícuo ou frioleiras cujo estatuto se torna indiferenciado em relação às inumeráveis mercadorias da indústria cultural. Nesse ambiente não há lugar para o surrealismo, ainda aquele tornado e tomado “à moda brasileira”. Por isso que, desde os anos de 1920, foi produzido um permanente jogo de esconde, um ocultamento sistemático (e reacionário) sobre a presença de traços e elementos surrealistas nas artes eruditas do país, mesmo nessa forma relativamente “atenuada” de manifestações *privadas*, que observamos, traduzindo-se esse processo por

²¹ Vão surgindo aos poucos e sempre sem alcançar a repercussão necessária — embora creio que isso será fundamental para a inteligência do país — estudos amplos e minuciosos sobre o surrealismo no Brasil. Pioneira e de largo fôlego é a tese de DOMONT, Ronaldo Reinehr. *Le Surréalisme et le Brésil*, doctorat de l'université de Paris I - Panthéon Sorbonne, direction de M. Marc Le Bot, ed. digitada e fotocopiada, 2 vol., 1988, infelizmente não publicada no país mais interessado. Mais recentemente um extraordinário trabalho de Sérgio Lima, em parte em andamento e em vias de publicação, em 4 tomos, denominado *A aventura surrealista*, compreendendo: Tomo I - Iniciação: O surrealismo ontem e hoje - Fundamentos: amor, arte, automatismo, beleza, collage, erotismo, imagem; tomo II - História sincrônica na América Latina, Portugal, Espanha e Estados Unidos. Cronologia essencial do surrealismo no Brasil comentada - Primeiro Período: 1921-1961; tomo III - Idem. Segundo Período: 1962-1992; tomo IV - Antologia - Delineamento do surrealismo no Brasil: raízes e contemporaneidade. Antologia dos precursores aos atuais (textos, poesia, artes plásticas, teatro e cinema. Infortúnio crítico do surrealismo no Brasil (1925-1992). Já José Paulo Paes, num artigo escrito pela rama, “O surrealismo na literatura brasileira”, de saída compara “o surrealismo literário no Brasil” com a “batalha de Itararé: não houve”. V. *Gregos & Baianos*. SP, Brasiliense, 1985, p. 99 a 114. Fundamental para o leitor brasileiro entender o que estou referindo muitas vezes como “aventura surrealista” é o volume *O surrealismo*, org. de Robert Ponge, Porto Alegre, Ed. Universidade, UFRGS, 1991, onde estão ensaios e material iconográfico valiosíssimos para uma vista de conjunto da contribuição surrealista às idéias e às artes. Insisto em que os trabalhos referidos nesta nota, especialmente eles, devem ser vistos como decisiva contribuição no contexto brasileiro de hoje da *tarefa democrática* ao pensamento crítico do qual o surrealismo é constituinte vivo.

Brigada ligeira, cuja primeira edição é de 1945. Cito, contudo, segundo CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. SP, Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 105. Creio que se pode considerar os textos de Murilo Mendes e de Antonio Candido como dotados de idêntico ponto de vista e “espírito” frente ao surrealismo, ambos a revelar tanto impasses reais do processo modernizador e da crítica literária brasileira quanto reforçando o álibi a que me refiro, principalmente a feição de tomar o surrealismo como uma simples técnica de vanguarda nas artes.

²⁰ Ver o precioso número da revista *Remate de Males*, Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp, Depto. de Teoria Literária, n. 6, especial dedicado a Oswald de Andrade e organizado por Maria Eugênia Boaventura, Campinas, 1986. O texto de Benedito Nunes é “Antropofagismo e surrealismo”, p. 15 a 26 e sobre *O escaravelho de ouro*, o ensaio 3: “Passagem do Inferno”, p. 53 a 62, de Vera Chalmers, ambos nessa revista.

uma deformação da história ideológica e espiritual do país, como se o denominador comum pudesse ser reduzido a uma vasta conciliação que resguardaria os interesses e a legitimidade hegemônicos das classes dominantes. O que não se “enquadra”, de um modo ou outro, no interior desse *imbroglio* da modernização conservadora do país, passa por *aberração* e não merece senão exclusão e esquecimento.

V

Pensando no amplo ciclo da modernização brasileira, que se inicia com a supressão do trabalho escravo (1888) e do Estado imperial (1889) e considerando a formação colonial do país, a persistência de diferentes modelos econômicos (no interior do modo capitalista — periférico — de produção) sempre subordinados às economias hegemônicas no mercado mundial (Inglaterra, Estados Unidos) e ao padrão do desenvolvimento desigual e combinado, digamos que têm razão os historiadores mais interessantes em chamar de *modernização conservadora* e seletiva a esse processo no país. Evidentemente, embora a relação não seja mecânica, nem regular, nem direta, pode-se dizer que a tendência geral que presidiu à modernização das artes, das letras e das idéias também pode ser vista sob a mesma designação. Aqui nunca houve tempo e espaço para o radicalmente moderno do surrealismo enquanto aventura do espírito.

Ademais, a maior parte desse longo processo, que vem dos fins do século passado, foi atravessado pela intersecção das políticas nacionalistas do aparelho do Estado federal, com a força difusa mas persistente e contínua do positivismo, mais a força conservadora da Igreja Católica, mais a colaboração da frações radicalizadas pela esquerda das classes médias letradas (aberta ou disfarçadamente), pois nunca tiveram consigo massas operárias urbanas ou rurais que lhes permitissem engendrar outro projeto para o país, mais um certo peso do Partido Comunista, fraco e stalinizado, que embarcou no populismo e nacionalismo.

Essa conjunção de forças, apenas moderadamente modernizadoras, implementou muito lentamente (e sempre procurando manter estrito controle) as relações democráticas do espaço público e privado. O autoritarismo e o populismo foram substitutivos eficazes à democracia, ainda pensando apenas nos termos dos *valores* da democracia liberal burguesa. Some-se a isso também a “moderação” com que essas forças implementaram a urbanização e a universalização do ensino, mantendo amplas massas no campo e nas cidades seja no alfabetismo puro e simples seja na subescolaridade, que não permitem acesso à cultura letrada. Esse quadro sucinto, que poderia ser pintado com muitas outras cores, pouco alterou a relação entre as vastas camadas do povo, iletradas ou pouquíssimo letradas, com os artistas que produzem a chamada arte erudita.

A imensa maioria dos povos de toda a América Latina (não há nisso diferença especial com o Brasil) não tem, ainda hoje, acesso às manifestações das artes eruditas e quase todos os impasses e dilemas vividos pelos grupos letrados e eruditos de artistas e pensadores desses países não só não sensibilizam aquela massa imensa de povo, como sequer chegam até ela. Por assim dizer, os problemas e dramas envolvidos na *imitação cultural e artística* são exclusivamente problemas e dramas de grupos pequenos, que nem vivem a autenticidade de seus povos e nem podem imitar tranqüilamente as fontes artísticas do exterior. Parece mesmo que os grupos de artistas eruditos da América Latina são sempre formados por artistas imitadores: ou imitam as artes de fora (em maior ou menor escala), ligados a fontes de prestígio de países hegemônicos, ou imitam, ou tentam imitar (e, no limite *expropriar* para uso populista...) as manifestações de artes populares de seus próprios povos, produzidas contudo em sentido, contexto e consumo muito diferentes dos padrões da arte erudita. Triste destino para artistas desgarrados, de fora e de dentro, que buscam engendrar formas e gêneros artísticos e expressar matéria histórico-social autênticos.

Quase sempre, queiram ou não, embarcados no populismo e no nacionalismo que percorrem as artes eruditas, os grupos que as praticam ajudam a construir uma ponte simbólica entre as classes sociais distintas e antagônicas (ou não), principalmente entre opressores e oprimidos — apesar de nos tempos neoliberais de hoje as classes dominantes dizerem candidamente que não oprimem ninguém e sim que há na sociedade moderna um consenso em que todos as apóiam... — colaborando fortemente para confirmar a validade, o prestígio e a legitimidade das artes que vendem nos mercados (internos ou externos) e para desqualificar as artes populares que não são objetos para o mercado, senão expressão da própria vida. Há um certo destino perverso (e pervertido) na produção do imaginário e do simbólico nas sociedades de classes para o qual as artes eruditas contribuem de forma decisiva, dadas as desigualdades de acesso a elas e, portanto, de pensamento crítico a seu respeito. Ainda mais porque elas tendem a confirmar e ajudar a construir a ordem do progresso, ou seja, a lógica da mercantilização geral que atinge a todos, sendo elas, nesse caso, auxiliares preciosas como produtos e produtores dessa lógica.

Talvez se possa dizer, com ousadia e radicalidade, que o surrealismo compreendeu desde logo esse destino e procurou fugir a ele. Provavelmente sua contribuição utópica não possa mais ser extirpada da vida intelectual e artística do homem, ainda quando a mercantilização inexorável de hoje não permita de pronto descortinar outras vias.

Vale ainda lembrar que o ocultamento, o recalque e a privatização do surrealismo no Brasil têm, como procuramos sugerir, muito e quase tudo a ver com as condições peculiares e particulares daqui. Em outros países da América Latina, com condições eventualmente mais favoráveis (ainda que às vezes apenas de momento), formaram-se grupos de escritores e artistas plásticos que se reivindicaram do surrealismo e publicaram muitas obras e revistas no interior da “grande aventura”. No Chile, a revista *Mandrágora*, publicada entre 1938 e 1943, por Bráulio Arenas, Enrique Gómez-Correa e Jorge Cáceres, realizou uma rica e longa experimentação surrealista. Também no México a revista *Dyn*, em 1944, embora menos duradoura; outro tanto ocorre com *La Ruche*, em 1946, no Haiti, quando Breton ali se encontrava; no Peru, desde fins dos anos 20 e início dos 30, José Carlos Mariátegui escrevia simpaticamente à revolução surrealista na revista *Amauta* e mais tarde César Moro e Emílio Adolfo Westphalen desenvolvem manifestações surrealistas no campo editorial e na poesia e pintura. Também se deve lembrar, por injustamente esquecido, o grande poeta e teatrólogo martinicano Aimé Césaire; e também as notáveis exposições surrealistas ocorridas na década de 40 no Chile e no México.

É ainda importante lembrar o extraordinário trabalho e atuação de Aldo Pellegrini, na Argentina, na verdade o primeiro organizador de um grupo surrealista na América Latina, através da revista *Qué*, com dois números de 1928 e 1930, que aproximou também Antonio Porchia e os pintores que renovaram as artes plásticas argentinas sob o impacto e o signo do surrealismo: Leonor Fini, Antonio Berni, Néstor Pellegrini e outros. O Brasil, como diferentes países da América Latina, Caribe (incluindo Haiti e Martinica), Estados Unidos e Canadá continuaram a contar com número significativo de autores, obras e publicações aderentes ao surrealismo pelos anos de 50, 60 e até os dias de hoje. Aqui, por exemplo, nos anos 60, organizou-se o grupo surrealista que publicou a revista *A Phala*, manteve estreitos contatos com os surrealistas franceses, inclusive Breton, e, constituindo um outro grupo em 1991, mantém até hoje atividades e publicações, especialmente com Sérgio Lima e Floriano Martins²².

²² O catálogo/revista *A Phala*, ed. FAAP, SP, 1967, marca a Iª Exposição Surrealista no Brasil (sob o tema *A mão mágica e o andrógino original*) e a organização e manifestação do grupo surrealista de São Paulo, animado principalmente por Sérgio Lima. A obra deste notável poeta e artista plástico vem dos inícios de 1960, quando ele viaja a Paris e convive com Breton e os surrealistas franceses e na qual podem ser destacados os seguintes livros: *Amore*. SP, Ed. Massao Ohno, 1963; *O corpo significa*. SP, ed. Edart, 1976; *A Festa (Deitada)*. SP, Ed. Quíron, 1976; *Collage*. SP, Ed. Raul di Pace, 1984; *A alta licenciabilidade: Poética e erótica*. Ed. do Autor, 1985. Sérgio Lima participou e colaborou na organização da Semana Surrealista de São Paulo, junto à Aliança e Embaixada Francesas, em 1985, numa iniciativa do professor francês Jean Puyade; e também esteve na exposição *O surrealismo no Brasil*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 30 de maio e 17 de setembro de 1989. Para um panorama amplo, aberto e às vezes abusado do surrealismo na América Latina ver: LANGOWSKI, Gerald J. *El surrealismo en la ficción Hispanoamericana*,

Recuperar radicalmente as múltiplas dimensões e tendências que se manifestaram no processo social, cultural e artístico da modernização neste século XX, tão conturbado e contraditório, para fazer e manter viva a herança mais combativa, subversiva e revolucionária é tarefa decisivamente democrática. Sem o cumprimento dessa tarefa, até às últimas consequências, uma parte importantíssima do patrimônio cultural da humanidade, justamente porque libertário e rebelde à administração e alienação, que ameaçam, hoje mais do que nunca, o homem em sua busca de humanidade integral, de realizar plenamente seu espírito de aventura, suas possibilidades de poesia, de sonho, de amor, de maravilhoso, de utopia e de liberdade, esse horizonte se fecha. Aí, sem o cumprimento, sem lugar ou quartel, dessa tarefa radicalmente democrática, restará apenas a arte para consumo conspícuo, mercadológico, turístico, deslumbrador, idiotizante e alienante, desarmada de suas funções críticas e libertárias, que indiquem que as condições gerais da vida humana hoje são intoleráveis e que o homem pode perfeitamente, ainda que com imenso esforço, engendrar outra vida, outro mundo.

Desmascarar o ocultamento e o recalque que recobrem tendências surrealistas nas artes do Brasil e da América Latina creio que é parte dessa tarefa democrática. Com isso será possível manter viva a melhor tradição de um pensamento radicalmente crítico e utópico, surgido em tão duras condições como as nossas. E será possível também manter viva a desconfiança e refundar o pessimismo frente às instituições conservadoras, ao mercado e à produção capitalista e a todas as formas de “precipitados artísticos” que nos pretendem impingir como detentores de sentido e valor universais, unicamente porque são vendidos e aceitos por muitos. O surrealismo continua sendo uma arma decisiva para a resistência, pois nos ensinou mais sobre as possibilidades do homem do que todo o resto do movimento de idéias do século XX.

Finalmente, ante o descrédito e a hostilidade que o conservadorismo e o otimismo mercadológico votam ao surrealismo e ao modo pelo qual os vencedores da atual ordem do atual progresso contam a história do seu triunfo, gostaria de terminar citando palavras de Octavio Paz, surrealista libertário de outros tempos, que deu decisiva contribuição para o pensamento crítico e poético das Américas:

La actitud de los surrealistas chilenos fue exemplar; no solo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas [trata-se de Bráulio

Madri, Gredos Ed., 1982, onde constam vasta bibliografia e diversas cronologias, com estudos sobre diferentes autores e obras, nem todos (aliás, a maioria) surrealistas de fato; e, ainda, BACIU, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Mexico (D.F.), Joaquín Mortiz, 1974, obra criteriosa e rica de informações.

Arenas, um dos editores de *Mandrágora*, revista de maior duração no surrealismo latinoamericano] y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de ineptias, indiferencia y silencio hostil. La historia espiritual de América Latina está todavía por hacerse.

É isso. A história da América Latina (mas não só, pois a do homem em geral é que está em jogo) tem de ser continuamente reescrita e recontada, e sobretudo refeita e engendrada com indicações radicalmente críticas e democráticas como única garantia do futuro.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Id. Obra imatura*. São Paulo, Martins / Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.

_____. Mário de Andrade: modernismo e ação. In: AZEVÊDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e regionalismo (os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa, S.E.C. da Paraíba, 1984.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: *Id. De "Paulicéia desvairada" a "Café" (Poesias completas)*. São Paulo, Círculo do Livro, 1983.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Id. Obras escolhidas*. Vol. 1: *Magia e técnica, arte e política — Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Les Vases communicants*. (1932 et 1955). Paris, Gallimard, 1955.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. (1945). São Paulo, Ed. da UNESP, 1992.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo*. Trad. Eugênia Maria Aguiar e Silva. Coimbra, Almedina, 1976.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad., introd., notas e org. de Vasco Magalhães-Vilhena. 2. ed. Lisboa, Edições Avante!, 1984.

MENDES, Murilo. *Transistor (Antologia de prosa)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Perspectiva do surrealismo. 1948-1956. In: *Id. A palavra essencial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1965.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura. In: *Id. Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

TRÓTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. e apresentação de Moniz Bandeira. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.