

Surrealismo e Romance na França*

Maria Teresa de Freitas¹

RESUMO: Panorama histórico do surrealismo literário na França e o caminho percorrido pelo romance no interior desse movimento, de modo a se constituir com autonomia frente à linha tradicional do gênero.

A CRISE DO ROMANCE E O SURREALISMO

No início do século XX, irrompem na Europa os “movimentos de vanguarda”, que tinham por objetivo romper com o passado, contestar os valores vigentes, e tentar estabelecer novas bases e novos horizontes de vida. Observa-se então todo um questionamento do edifício intelectual anterior. As normas estéticas mudam também: os artistas buscam novas formas de expressão para traduzir sua visão do mundo; já não mais aceitam as tradicionais formas de interpretação do real, os antigos modos de pensamento e as estruturas sociais pré-estabelecidas, que têm suas origens no Renascimento. Os valores que passam a interessá-los correspondem à evolução geral da atividade psíquica e intelectual de nossa era, que se eleva contra todas as tradições.

Em Literatura, no processo contra formas e valores tradicionais, um novo discurso vai engajar o pensamento nos caminhos da Modernidade. É na procura desse novo discurso, forma de expressão de um novo espírito, de uma nova maneira de encarar a vida, que se vê nascer o movimento de vanguarda denominado *Surrealismo*.

* Recebido para publicação em abril de 1988.

1. Professora da Língua e Literatura Francesa no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

Resultante sobretudo do choque que a experiência da Primeira Guerra Mundial provocou nas gerações mais jovens da época, esse movimento se define principalmente como uma *ação*: ao mesmo tempo em que é revolta contra toda e qualquer forma de opressão, é também esperança nas possibilidades de renovação e de liberação; ao mesmo tempo em que prega a destruição dos valores precedentes, propõe a reconstrução sobre novos alicerces. É o que declara André Breton, o grande articulador do movimento, no primeiro Manifesto que lança em 1924:

“O Surrealismo... tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.”²

No âmbito da Literatura, trata-se sobretudo de renunciar às formas tradicionais de expressão para se entregar a um novo tipo de discurso, liberado de toda e qualquer censura, de toda e qualquer regra.

Essa revolução literária não se iniciou propriamente com o Surrealismo; escritores como Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire ou G. de Nerval podem ser considerados seus precursores. Mas foram, sem dúvida, os surrealistas que tentaram desenvolvê-la em todas as suas dimensões, inaugurando não apenas um estilo, mas também — e principalmente — uma *estética*: essa nova forma de expressão seria aquela que faz penetrar nas profundezas do inconsciente, e que exprime assim o funcionamento *real* do pensamento, isento de todo controle exercido pela razão ou por preocupações estéticas ou morais. A aventura do mundo se torna então aventura da linguagem. Nota-se aí, ao mesmo tempo, a condenação da Literatura tal como era praticada até então, e uma tentativa de renovação, a partir da idéia de que a linguagem tem uma função a exercer, e de que todas as artes poéticas devem ser reinventadas.

Essa nova forma de expressão, considerada pelos surrealistas como a palavra poética ideal, manifestou-se para eles na chamada “escrita automática” — que Breton definia como sendo o pensamento falado ou a transcrição do pensamento —, cujo objetivo era tornar-se uma força revolucionária, para sugerir uma nova visão do real: por um lado, sendo uma técnica de exploração do psiquismo,

2. BRETON. 1985. p. 58

permitiria aprofundar o conhecimento do pensamento, já que explora o inconsciente, as forças interiores escondidas; por outro lado, ao dar prioridade à espontaneidade criativa, possibilitaria, no plano estético, o abandono de todas as convenções tradicionais do “bom gosto” ou do “bom senso”, a supressão das regras do discurso, e a destruição da estética do texto articulado e elaborado. Assim, os surrealistas esperavam da escrita automática o questionamento total do universo medíocre ao qual nos confina a linguagem utilitária, funcional ou artificial; a ruptura da expressão lógica abriria caminho para uma comunhão, verdadeira e imediata, nas profundezas.

Tal ruptura encontrou sua forma literária por excelência naquilo que os surrealistas chamaram “poesia” — o único meio, segundo A. Breton, de que dispõe o homem para “se possuir” inteiramente. Em todos os textos teóricos dos surrealistas, pode-se observar uma verdadeira divinização da poesia, que aparece para eles com uma saída, uma solução, o instrumento adequado para se derrubar, de forma ideal, algumas barreiras nocivas ao desenvolvimento adequado da Literatura. Entretanto, não se deve entender o termo “poesia”, adotado pelos surrealistas, na sua acepção tradicional de simples forma poética. Trata-se, antes, de uma *palavra poética*, ou seja, um sistema de pensamento lírico, que não exclui do seu domínio as formas narrativas de expressão literária. Seria um erro querer estabelecer uma conexão entre exclusão do gênero romanesco e definição de Surrealismo. Embora a poesia tenha sido mais abundante, existe também uma prosa surrealista. A prova é que o próprio Breton, no mesmo ano da publicação do primeiro manifesto, publica também *Le Poisson Soluble*, onde se encontram textos em prosa; da mesma forma, entre 1918 e 1923, Aragon escreve uma série de contos surrealistas, coletados num volume intitulado *Le Libertinage*; em 1937, M. Leiris redige *Aurora*, verdadeira pesquisa onírica sob a forma narrativa; e, em 1928, aparece *Nadja*, espécie de modelo ou de exercício de aplicação da narrativa surrealista realizado por Breton — sem falar dos demais textos em prosa deste autor que surgirão mais tarde, como por exemplo *L'Amour Fou*, de 1937, e *Arcane 17*, de 1945.

É fato que a prosa surrealista é, de maneira geral, menos conhecida, e que os sinais de “surrealidade” não são tão facilmente detectáveis nas formas narrativas. Num artigo intitulado “La surréalité et ses signes narratifs” (in *Poétique*, nº 16, 1973), Laurent

Jenny tenta explicar esse fenômeno; para ele, a prosa surrealista permanece numa zona mais obscura tanto pela raridade dos textos, como pelo fato de ter sido ela reduzida a um discurso fundamentalmente semelhante ao da poesia. Todavia, no mesmo artigo, Jenny mostra, através da análise de *Le Poisson Soluble*, de que forma o automatismo pode eventualmente tender à narratividade.

Mas é sobretudo o desprezo declarado de Breton pela intriga romanesca tal como ela aparece no romance tradicional, que leva à hesitação para se falar em narrativa surrealista propriamente dita. Esse desprezo, no entanto, não é de forma alguma apanágio exclusivo dos surrealistas. Muito pelo contrário: as críticas de Breton ao romance encontram-se dentro de toda uma corrente que, desde fins do século passado, se eleva contra o gênero da forma como vinha sendo praticado até então. É a famosa *crise do romance* que principia, descrita em toda a sua evolução por Michel Raimond no livro que leva exatamente esse título (Paris, Corti, 1966). Ela surge sobretudo como resultado do drama intelectual que se instaurou na França face à “traição” operada pela “toda-poderosa” Ciência, que dominara o país no século XIX, e que acabou por se revelar bem menos poderosa do que fazia crer. Freud e a descoberta do inconsciente, Bergson e o conceito de subjetividade do tempo, Einstein e a teoria da relatividade, abalavam vigorosamente as estruturas rígidas sobre as quais repousavam na época os conceitos de vida e de universo — lógica, razão e coerência —, frutos de positivismo vitorioso na segunda metade do século passado. Em Literatura, a mais perfeita expressão do espírito positivista encontrava-se no romance realista e naturalista, que, na sua desesperada busca de exatidão e de fidelidade ao real, parecia manifestar preocupações mais científicas do que artísticas. Já em 1894, Gustave Lanson, nos seus *Essais de Méthode, de Critique et d'Histoire Littéraire* — uma ambiciosa tentativa de fazer uma história totalizante da Literatura Francesa —, eleva-se contra o positivismo literário, que, segundo ele, ao introduzir o espírito científico na Literatura, substituiu o “sentir” e o “conceber” pelo “conhecer”; o Naturalismo, diz Lanson, é a forma “mais ultrajante e mais degradante” da Literatura. Sua voz encontrou eco: muitos foram os escritores que, no início do século, ratificaram na prática essas críticas. Basicamente, o romance deixa de ser concebido como uma “história a ser contada”, na sua tradicional progressão lógica e cronológica, para

mergulhar na busca obsessiva da apreensão direta da vida, na paixão pelo instante, no culto do *hic et nunc*; a narração objetiva cede lugar ao monólogo interior; a visão onisciente é substituída pela perspectiva múltipla e parcial; a seqüência lógica da intriga se vê desprezada em benefício da modulação dos temas. Surgem então romances como *Les Caves du Vatican* — ou, mais tarde, *Les Faux Monnayeurs* — de André Gide, *Du côté de chez Swann* — e, posteriormente, os demais volumes de *A la Recherche du Temps Perdu* — de Marcel Proust, *Les Grands Meaulnes* de Allain-Fournier — para citar apenas alguns.

No entanto, se as discussões e reações em torno do gênero romanescos se multiplicavam desde aproximadamente 1890, é, sem dúvida, na década de 20 que elas atingirão seu ponto culminante, e é, com certeza, em Breton — e portanto nos surrealistas — que esse gênero encontrará seu mais feroz inimigo. Já no primeiro número da nova série da revista *Littérature*, em março de 1922, o líder surrealista mostra toda sua hostilidade em relação ao romance como gênero, na paródia que faz de uma entrevista de A. Gide, intitulada “André Gide nous parle de ses morceaux choisis”. Em 1923, o primeiro romance de Ph. Soupault, *Le bon Apôtre*, será acolhida como uma acintosa reação de desprezo por parte de Breton: no número 10 da mesma revista, ele publica um “artigo” intitulado “Philippe Soupault” que consta de ... quatro páginas em branco; mostrava assim o vazio que a obra lhe inspirara. Em meandros de 1924, segundo conta Maxime Alexandre nas suas *Mémoires d'un surréaliste* (La Jeune Parque, 1968), o grupo todo — e Breton em particular — se escandaliza com o fato de René Crevel haver escrito um “quase-romance” (tratava-se certamente de *Détours*”, publicado nesse ano na N. R. F.), “à maneira de um Anatole France ou de um Paul Bourget quaisquer” (pág. 75). É em nome da imaginação que, no manifesto de 1924, onde expõe seu programa literário, Breton instruiu o processo contra o romance tradicional; sua crítica se dirige fundamentalmente à *atitude realista*, inspirada no positivismo, que ele considera um entrave a toda possibilidade de desenvolvimento intelectual, moral e artístico, “por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção”³; a preocupação com a lógica e com a clareza nada mais é, segundo Breton, do que a lei do “mínimo

3. BRETON. 1985. p. 36.

esforço intelectual". O romance assim constituído é portanto uma arte fácil; a coerência interna da seqüência logicamente ordenada não tem capacidade para questionar nem o conteúdo nem a forma, e os processos de descrição e de diálogo são meros exercícios de preenchimento, que não levam a nada.

Assim, seus ataques incidem sobre as três convenções maiores do romance realista, que são:

1. *As marcas da verossimilhança*: Breton ataca os que ele chama de "empíricos do romance", que, por seu estilo de informação pura e simples, constituído de indicações circunstanciais desprovidas de significação profunda, só conseguem oferecer ao leitor uma visão superficial da realidade, reduzida à representação das aparências. Além disso, as informações com que se elaboram as descrições de pessoas, coisas e lugares, transformam-nos em "superposições de imagens de catálogo", não apresentando interesse algum.

2. *A psicologia coesa das personagens*: Breton condena a noção de caráter, imutável, o herói que é uma síntese do "tipo humano formado", cujas ações e reações são "admiravelmente previstas". Não admite a criação de seres fictícios como seres de papel, totalmente coerentes, e nem tampouco a elucidação de sua personalidade — tida como *dada* desde o início da história — pelas leis de um determinismo mecanicista: essa explicação é insuficiente, já que não dá conta das complexidades do psiquismo do indivíduo, das pulsões de seu inconsciente, das profundezas do seu ser.

3. *O desenrolar causal da ação*: com suas ações e reações previstas, as personagens não podem contrariar os cálculos que determinaram *a priori* a trajetória da intriga, muito embora dêem a impressão de fazê-lo. A trama romanesca perde assim todo interesse, pois se vê reduzida a uma simples partida de xadrez onde o vencedor é conhecido de antemão. Os enigmas se reduzem à lógica; as quimeras, o sonho, a imaginação, o irracional, são simplesmente ignorados; e toda forma de busca da verdade que não esteja conforme aos "usos e costumes" é proscrita.

Isso não significa, contudo, que se deve renunciar definitivamente à narrativa como forma de expressão literária. Como todo inovador após um movimento de contestação, Breton vai substituir a prática do romance que criticara por uma nova forma de narrativa, adequada ao projeto que concebera.

A NARRATIVA SURREALISTA

O projeto surrealista se alicerça em três princípios básicos:

1. Combater as leis da razão, invertendo o pressuposto realista que fundara a arte ocidental moderna, e destruindo as visões convencionais do mundo; trata-se do princípio da “liberdade em arte”, expresso mais tarde no manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, elaborado por Breton e Trotsky em 1938⁴.

2. Tentar penetrar no inconsciente, buscando e desvendando sinais, referindo-se a um modelo puramente interior, exprimindo o subjacente, priorizando o sonho, a imaginação sensível e o maravilhoso quotidiano, em busca da “verdade vida” — visto que a realidade profunda do homem se encontra nas zonas sombrias que a consciência não consegue atingir, nos caminhos do inconsciente que a lógica não consegue explicar.

3. Jogar com o arbitrário em todos os sentidos, e, sobretudo, explorar a arbitrariedade da linguagem, no intuito de abrir a Literatura às riquezas de uma inspiração fecunda.

No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1928, Breton introduzia algumas possibilidades de aplicação desses princípios à narrativa, propondo estratégias destinadas a dissolver o romanesco propriamente dito. Traçava aí os caminhos para um novo tipo de romance, o romance do futuro, indiferente ao esquema realista, liberto das cadeias da lógica, exposto aos caprichos da inspiração poética; conforme ao projeto surrealista, ele será concomitantemente: a busca do insólito, a expressão de uma visão analógica do mundo, e um modo de conhecimento e de exploração da vida.

1. *A busca do insólito*: A regra da verossimilhança, na qual se funda a ficção realista, é para Breton uma desonestidade intelectual; a narrativa deve ser não verossímil mas *verídica*, isto é, autêntica: o autor deve relatar apenas fatos “reais” — que ocorreram *efetivamente* — é só falar de si mesmo ou de seres de existência comprovada, ao invés de criar personagens. O único romance lícito seria aquele em que o autor se mostra inteiramente, não como testemunha, observador ou comentarista de uma história que não

4. BRETON & TROTSKY. 1985. p. 41-2 (para a tradução brasileira).

lhe diz respeito, mas como personagem real, que relata, na primeira pessoa, os episódios mais marcantes de sua vida. O verossímil não é o real, diz Breton, porque o real é inverossímil; é a noção de *insólito* que predomina no conceito surrealista de realidade, pois se trata de uma realidade que se encontra nas profundezas do inconsciente humano. O insólito, segundo definição de Cl. Abastado, é uma experiência intelectual do desconforto, que rompe com os hábitos mentais e cria um choque afetivo, desorganizando assim a representação do real; pode manifestar-se tanto pelo *sobrenatural* — mistérios do Além — como pela *novidade* — o desconhecido que surge na vida quotidiana —, mas, em ambos os casos, desacredita a explicação racional e tranqüilizadora do mundo⁵. Ora, em *Nadja*, *L'Amour Fou* ou *Arcane 17*, Breton conta episódios de sua vida real entregue ao acaso. Como o próprio autor o diz, o que ele busca é introduzir o leitor num “mundo como que proibido, que é aquele das aproximações súbitas, das coincidências petrificantes, dos reflexos que sobrepujam qualquer outro impulso do mental”⁶. Esse mundo é o contrário do *déjà vu*, no qual se inspira o romance realista: a “coincidências” surpreendem por seu caráter insólito e espantoso; as marcas inverossímeis se acumulam para dar, paradoxalmente, o sentimento de realidade; os “efeitos de real”, que caracterizam o discurso realista, são substituídos por efeitos de surpresa, que se multiplicam; há sempre um mistério que paira, sem que se tenha uma explicação racional; o relato de um fato nunca é seguido da explicação esperada, mas de reflexões líricas sobre outro fato; quando provas parecem se acumular visando a uma determinada demonstração, elas acabam quase sempre por convergir não ao seu aspecto mais evidente, mas a um detalhe que certamente escapara à atenção na primeira leitura. O objetivo é desacreditar a interpretação racionalista, recusando-a ou ironizando sobre ela. Assim, por exemplo, em *Nadja*, após relatar um fato misterioso, o autor comenta:

“Je regrette, mais je n’y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité.”;

em seguida, após haver dado em nota uma possibilidade de explicação lógica ao mesmo fato, ele acrescenta:

5. BRETON. 1985. p. 170.

6. BRETON. 1964. p. 19.

“...ceci pour les amateurs de solutions faciles.” (pág. 95).

A estrutura de conjunto da narrativa também é insólita, na medida em que não obedece a um sistema de coerência interna; não se trata de simples aventura, com suas características tradicionais de determinação causal no desenrolar dos acontecimentos, mas de uma série de acasos, que impõem a presença do mistério, do enigma, da aparente incoerência — elementos que, para os surrealistas, fazem parte do real, que não é forçosamente coerente. Para retomar o exemplo de *Nadja*, a narrativa começa sob a forma de um diário, datado, mas logo a cronologia cessa e essa forma se dilui; a personagem que dá título ao livro só aparece perto da metade da narrativa, e o início trata de outro assunto que nada tem a ver com ela; por fim, assim como aparecera subitamente, vai desaparecer logo após seu internamento, sem que se fique sabendo do seu destino; a narrativa prossegue, terminando com duas pequenas histórias sem nenhuma ligação aparente com o restante.

A essa técnica narrativa Breton dá o nome de *deceptiva*; trata-se de “processos de decepção pura cuja aplicação à arte e à vida teria o efeito de fixar a atenção não mais sobre o real, nem sobre o imaginário mas ... sobre o *reverso do real*”, e que possibilitam a criação de “romances que não podem acabar, como há problemas que ficam sem solução”, ou em que “as personagens, definidas abundantemente por algumas particularidades mínimas, agirão de uma maneira muito previsível em vista de um resultado imprevisto”⁷. O objetivo é, portanto, obliterar a representação positivista em benefício de uma outra ordem das coisas; a psicologia passa a tentar dar conta do inconsciente; a descrição torna-se uma técnica de evocação, com a finalidade de surpreender certas disposições de objetos que cristalizam o espaço interior, ou, simplesmente, será substituída por fotografias, como ocorre em *Nadja*.

Também a temática da narrativa terá sua fonte no insólito, através das suas duas formas de manifestação, o *fantástico* e o *maravilhoso*. O fantástico constitui, para os surrealistas, a chave que permite explorar o “conteúdo latente” de uma época, o meio de atingir aquele “fundo histórico secreto” que se esconde atrás da trama dos acontecimentos, a única possibilidade de se expressar plenamente a “emoção mais profunda do ser”, que, impossibilitada

7. BRETON. 1985. p. 139.

de se projetar no âmbito do mundo real, acaba por responder à solicitação eterna dos símbolos e dos mitos⁸. Trata-se sobretudo de um meio de “descida vertiginosa nas profundezas do ser”, para libertá-lo dos sistemas de classificação anteriores, e fazê-lo penetrar no seu inconsciente. Como se vê, não é na *aparicação*, ou seja, no acontecimento sobrenatural propriamente dito, que consiste o fantástico surrealista, mas na perturbação do sistema de representação; não é o irreal que irrompe no quotidiano, mas é a própria realidade que, com toda a parte de imaginário que ela implica, vai demolir o sistema lógico. Temos aí o acontecimento — ou a imagem — *surreal*, onde os fantasmas tendem a se tornar reais, onde o mistério emana do real objetivo que nos cerca, onde a tônica é a busca contínua e obsessiva do desconhecido, do ausente, da novidade.

Quanto ao maravilhoso, que implica a satisfação de um desejo, a descoberta ou a revelação há muito esperada de alguma coisa velada e que se buscou com ardor, ele será, na narrativa surrealista, o momento em que o real objetivo cruza com o desejo subjetivo, provocando um sentimento de plenitude nas personagens, que amplia o domínio do possível, do universo sempre aberto do surrealismo. Já no primeiro manifesto, Breton exaltara o maravilhoso, considerando-o o único “capaz de fecundar obras dependentes de um gênero inferior, como o romance”⁹. Além do maravilhoso mítico — as figuras milenares de fadas e gênios —, ao qual pertence, por exemplo, uma das figuras centrais de *Arcane 17* (Melusina), há também, e principalmente, o maravilhoso quotidiano, aquele que pode estar em qualquer lugar, bastando, para descobri-lo, que tenhamos olhos para vê-lo. Dos temas que se enquadram nessa categoria, a narrativa surrealista vai privilegiar três, a saber: a *infância*, entendida como ingenuidade de espírito, sensibilidade pura e inalterada, cuja lembrança mostra ao homem adulto as possibilidades maiores da vida; a *mulher*, considerada pelos surrealistas uma figura mítica, um objeto de celebração, o elemento polarizante capaz de se tornar a realização dos desejos latentes, o espelho mágico do real que possui o segredo da surrealidade, o símbolo do triunfo do irracional sobre a lógica; e a *cidade*, na medida em que oferece itinerários mágicos onde se pode ler o destino, possibilidades de

8. BRETON. 1967. p. 26-27.

9. BRETON. 1985. p. 45.

encontros singulares ou de revelações ineperadas, lugares privilegiados carregados de eletricidade e de magnetismo, onde tudo pode acontecer, onde o espírito atento encontrará o significado dos símbolos, e uma espécie de *correspondência*, de relação secreta ou magnética, se estabelece entre seres e lugares.

2. *A expressão de uma visão analógica do mundo*: A especulação efetuada pelos surrealistas foi dupla: exploradores da vida interior e, ao mesmo tempo, observadores do mundo exterior, eles tentaram conhecer em profundidade tanto o subjetivismo do indivíduo como o real objetivo que nos cerca, e procuraram encontrar as relações existentes entre as duas áreas de experiência, garantir o intercâmbio constante que se deve produzir entre o mundo exterior e o mundo interior. Essa dicotomia ideológica será, de início, expressa na narrativa através de dois tons diferentes: o universo afetivo e tudo o que a ele se refere só poderá se exprimir pela espontaneidade, inspiração e lirismo da escrita automática; o relato dos acontecimentos, pequenos fatos da vida quotidiana, deverá ser o mais objetivo possível, no tom da observação científica: a finalidade é apresentar os fatos na sua realidade bruta, acumular informações tais como elas lhes aparecem, sem ordem premeditada nem comentários, visando a uma interpretação futura. Entretanto, a prática da escrita automática — esse discurso ininterrupto que se desenvolve nas zonas obscuras da consciência — logo decepcionou os surrealistas, transformando-se, como dirá o próprio Breton em 1933, num “contínuo infortúnio”. É que o caráter inesgotável do discurso do inconsciente deve-se em grande parte a lembranças que se acumularam no tempo, a reminiscências literárias impregnadas na mente, a todo um arsenal de referências culturais do qual é praticamente impossível para o indivíduo libertar-se. E essa forma de expressão, que deveria marcar o fim do discurso lógico e burilado, portanto artificial, e trazer revelações profundas sobre o indivíduo, acaba sendo afinal simplesmente o resultado de uma tradição poética secular. Na verdade, para que a linguagem adquira eficazmente uma função revolucionária, para que ela consiga atacar as regras de organização do discurso e o uso meramente social que dele se faz, onde as palavras tendem a se agrupar a partir de certas afinidades existentes entre elas, é preciso distorcer a ordem discursiva para criar associações verbais incomuns, é preciso jogar com a sintaxe e explorar todas as suas virtualidades para atentar contra

a existência aparente das coisas, modificar a estrutura do pensamento, liberar a imaginação e suscitar uma nova visão do mundo. Ora, essas operações exigem uma lucidez de espírito e uma abundância de cálculos que valorizam o esforço intelectual no trabalho de escrita — que nada tem a ver com o trabalho espontâneo e inconsciente da escrita automática. É então no plano analógico que Breton vai encontrar a verdadeira função revolucionária da linguagem. Num texto intitulado “Signe Ascendant”, em 1947, Breton exaltarà o método analógico, em detrimento do método lógico, e estabelecerà a *analogia poética* como a expressão surrealista por excelência de uma visão não menos analógica do mundo, que é para ele um sistema de permanentes relações entre as coisas, de associações constantes entre tipos diferentes de realidade:

“Je n’ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s’établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter.”¹⁰

Trata-se de associações de idéias e de imagens que, do ponto de vista lógico, não têm nenhuma relação entre si — “anomalias semânticas”, como as chamará mais tarde Todorov —, e que fundarão um sistema de questionamento e de elaboração da linguagem baseado nas figuras de comparação e de metáfora, contra toda lógica dedutiva ou indutiva. Essa imagem verbal arbitrària, já definida anteriormente por P. Reverdy que Breton cita no seu primeiro manifesto, representa uma força de subversão na medida em que transgride o raciocínio lógico; as associações insólitas e a sintaxe inusitada instituem uma nova ordem do real, e exprimem uma visão analógica que é justamente a representação menos opaca da realidade. Essa liberdade analógica permitirà a interferência semântica do plano metafórico no plano literal da narrativa: os limites entre os diferentes planos de significação tendem a serem abolidos, e elementos distintos passam indiferentemente de um plano para outro. Assim, o romance surrealista ideal seria aquele cujo desenrolar da intriga obedece à força e à direção das imagens, que nela se fundem transformando-se em acontecimentos. São abolidos

10. BRETON. 1967. p. 173.

os limites entre o real e o imaginário, pois que a realidade implica o imaginário, este é encarado como um prolongamento daquela, é, como queria Breton, aquilo que tende a se tornar real.

3. *Um modo de conhecimento e de exploração da vida*: Por ser concebida como uma forma particular de sensibilidade a todas as concepções possíveis do real, a faculdade imaginativa permitirá descobrir as correlações existentes entre subjetividade e mundo exterior. O sonho, que, como herança do Romantismo, os surrealistas associarão frequentemente ao devaneio, à fantasia, trará soluções aos problemas da existência, atribuirá poderes ilimitados ao indivíduo, abrirá todo o campo dos possíveis para a ação e para a vida. Sonho e realidade fundir-se-ão pois, no romance surrealista, numa espécie de realidade absoluta — a *surrealidade* — onde as antinomias, que fornecem uma visão hipócrita do mundo, serão ultrapassadas. A busca constante de relações entre as coisas, de correspondências, acaso ou coincidências estranhas, tornam as personagens mais sensíveis às afinidades entre si e ao magnetismo dos objetos e dos lugares, mais receptivas aos acontecimentos exteriores, que assim virão ao encontro de seus mais íntimos desejos. O prazer da espera é uma constante: a busca importa mais do que a conquista, pois ela é acompanhada de um sentimento de inquietude que provoca nas personagens um estado de alerta caracterizado fundamentalmente por uma extra-lucidez. A relação que liga o indivíduo aos lugares é de ordem afetiva, e a existência de lugares privilegiados é essencial na narrativa: eles oferecem às personagens ocasiões para o mergulho nas profundezas do ser. Os relatos e descrições de viagens que não têm um objetivo preciso representam um esforço para decifrar o mundo. Ao procurar correspondências entre situações objetivas e profundezas do ser, as personagens provocam o acaso, criam condições para que o acontecimento se produza, forcem com a imaginação situações capazes de trazer a revelação. A simpatia, a amizade e o amor são fatores determinantes nessa busca, pois as aspirações comuns de dois desejos que se unem favorecem uma conjunção de circunstâncias reveladoras. A idéia básica é a de que cumplicidades misteriosas se estabelecem entre o indivíduo e o mundo, só explicadas pela noção de *acaso objetivo*: trata-se da conjunção entre uma causalidade natural externa — as determinações objetivas da manifestação dos fenômenos — e exigências internas — o desejo subjetivo —, ou seja, o cruzamento de duas

séries causais, uma objetiva e outra subjetiva. Os fenômenos do acaso objetivo são portanto reveladores do inconsciente, e contribuem para a resolução da antinomia entre o eu e o mundo, que passam a formar uma totalidade sem ruptura. Pilares que constituem a estrutura da narrativa surrealista, esses fenômenos fazem dela um meio de decifrar os enigmas do real, e um modo de conhecimento e de exploração das profundezas do ser.

Para resumir a organização da narrativa surrealista tal como foi praticada até a década de 40 aproximadamente, pode-se dizer que cada escritor inventa técnicas próprias e, para dar a impressão de que se trata de um testemunho, deixa uma desordem aparente, evita a ação única e a aventura dramatizada; no fundo, porém, a estrutura é rígida: elementos da intriga se associam a imagens poéticas de valor metafórico; os lugares são explorados sob aspectos diversos, realidades opostas se associam, coincidências intrigantes se multiplicam, com o objetivo maior de trazer uma resposta aos problemas do eu, do outro, e do mundo. Essa estrutura é diametralmente oposta à que estabelece o conjunto de leis da narrativa realista, segundo o qual ela deve ser concebida como um sistema coerente e articulado logicamente, onde as diferentes partes se encaixam naturalmente uma às outras em função de um fim pré-determinado, onde a intriga romanesca se desenrola com base numa certa representatividade em relação à realidade exterior, e onde a linguagem está a serviço da história contada, isto é, ela é basicamente a "escritura de uma aventura", como definiu com justeza J. Ricardou¹¹.

Dentro dessas características, pode-se, em linhas gerais, distinguir duas tendências básicas na obra em prosa surrealista do referido período:

1º) Considerar a própria vida como fabulosa e escrever "romances do real maravilhoso", ou seja, contar fatos efetivamente vividos, aventuras do homem ou do grupo, que resultaram do acaso objetivo, e que pertencem de alguma forma à categoria do maravilhoso, do espantoso, do insólito. A essa linha, que se pode chamar de "real fabuloso", pertencem obras como: *Anicet ou le panorama, roman, de Aragon* (1921), *L'Acteur du Lancashire ou l'illustre Cheval Blanc*, de G. Limbour (1923), *Mon corps et moi*, de R. Creval

11. RICARDOU. 1967. p. 166.

(1925), *Nadja* (1928), *Il y aura une fois* (1930) e *Arcane 17* (1945), de A. Breton, *Le Charbon de Mer*, de J. Baron (1935).

2º) Reproduzir o inconsciente ou o subconsciente, para tentar encontrar aí a verdadeira vida, e escrever as “narrativas de sonhos”, ou as resultantes do exercício da escrita automática; constituem bons exemplos dessa tendência: *Deuil pour deuil*, de R. Desnos (1924), *Aurora*, de M. Leiris (1927), *L'Amour fou*, de Breton (1937), os textos de ficção de R. Crevel como *Babylone* (1927) ou *Etes-vous fou* (1929), e os contos de L. Carrington dos anos 30.

A NARRATIVA POÉTICA

Um problema, no entanto, se coloca: pouco a pouco, alguns desses fundamentos básicos da narrativa surrealista começam a se infiltrar em obras em prosa consideradas como tradicionalmente romanescas, isto é, que recorrem à ficção representativa, proscrita por Breton. Já em 1926, Aragon, que até 1932 partilharia das experiências do grupo surrealista apesar de suas tendências acen-tuadamente romanescas, escrevera *Le Paysan de Paris*, espécie de passeio filosófico que desafia algumas das proibições de Breton, tais como: a aventura fictícia, exaltação da libertinagem, e descrição minuciosa dos espaços. Em 1938, Julien Gracq publica *Au château d'Argol*, obra de ficção romanescas que conta uma história, como tantas outras, mas que Breton considera a realização máxima do Surrealismo¹². E, a partir da Liberação em 1945, começam a se mutiplicar textos narrativos de ficção profundamente impregnados do espírito surrealista. Em 1950, um romance de Maurice Fourné, *La Nuit du Rose-Hôtel*, inaugura uma coleção da Gallimard dirigida por Breton; por motivos obscuros, essa coleção não teve seqüência, mas ela deveria comportar apenas romances, e, no prefácio que escreveu para o livro de Fourné, o líder surrealista propõe as novas direções para o tipo de obras do gênero, que iriam integrar a referida série:

12. BRETON, 1967. p. 91-2. «...pour la première fois, le surréalisme se retourne librement sur lui-même pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé et évaluer, tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance, ce qu'a été l'étendue de sa conquête.»

“Il s’agit de promouvoir au jour un certain nombre d’œuvres réellement à *part* dont l’accès ne laisse pas toujours de présenter certaines difficultés mais dont la vertu est de nous faire voir *au large* de la vie que nous croyons mener, par là de soustraire à la stéréotypie et à la sclérose les forces vives de l’entendement¹³.”

No mesmo ano, J. Cracq, que entrementes já publicara outro romance na mesma linha do anterior (*Un beau ténébreux*, de 1945), lança um panfleto intitulado *La Littérature à l’estomac*, contendo aguda e violenta crítica aos “usos e costumes” do mundo literário. Abre-se então um novo caminho para o gênero romanesco, em cujo espelho se pode perceber remanescências do Surrealismo: a *narrativa poética*, na acepção restrita do termo.

Diferente dos “romances da sociedade”, como os tradicionais realistas que floresceram no século passado; diferente dos “romances da existência”, que se impunham nos mesmos anos 50 com a ascendência do movimento existencialista; diferente enfim dos “romances do texto”, que logo viriam a constituir o chamado *Nouveau Roman* francês; a narrativa poética parece tentar uma síntese dos contrários. Primeiramente, porque ela se situa no ponto de intersecção entre o romance e o poema, conservando o caráter de ficção do primeiro, mas utilizando processos estilísticos do segundo; a linguagem encontra-se em constante tensão, na medida em que se tenta fazer coexistir em proporções iguais sua função referencial — de evocar e representar uma realidade extralingüística — e sua função poética — que chama a atenção sobre a própria forma da mensagem: ao mesmo tempo em que conta uma aventura que lhe é exterior, o texto relata sua própria aventura; para retomar a feliz terminologia de Ricardou, trata-se de obras que pretendem ser a um só tempo a “escritura de uma história” e a “história de uma escritura”. Síntese dos contrários, em segundo lugar, porque se encontra na fronteira entre o real e o fantástico, o sonho e a realidade, o mundo subjetivo e o real objetivo, as profundezas do inconsciente e o afloramento da consciência. Resulta daí a criação de universos lógica e empiricamente possíveis — já que são verossímeis, na aparência —, porém irrealis historicamente, pois que propõem sistemas explicativos à realidade quotidiana que lhes serve de ponto de partida em zonas

13. BRETON. 1967. p. 318.

pouco exploradas da vida. Espécie de fantasia articulada, a narrativa poética coloca em evidência o estranho, o insólito, o onírico, o erótico, recorrendo frequentemente ao *rito* e ao *mito*; dentro do mundo real, em que se inspira, cria um universo privilegiado, espécie de paraíso perdido e reencontrado, que coteja a narrativa mítica, na medida em que revela a existência de um *além*, de uma imanência quase que sagrada dentro da própria realidade quotidiana — resultado, como diria J. Gracq, de um “pacto reestabelecido nas circunstâncias mais trágicas, mais cinzentas da história, com os poderes de um mundo sem idade, que permaneceu fraterno e amigo”¹⁴.

Embora cada autor e cada obra possuam obviamente suas peculiaridades, pode-se, em linhas bem gerais, perceber uma série de aspectos que caracterizam essa prosa narrativa saída do Surrealismo. São eles:

1º) Um subjetivismo exacerbado, que transforma os fatos em impressões, impondo assim a necessidade de ultrapassar a observação exterior para aprofundar a análise interior e permitir o acesso ao inconsciente humano;

2º) A presença do “fantástico quotidiano”, de um mistério que emana das coisas mais simples e que o autor deve sugerir como um “além” das aparências;

3º) O gosto por um certo jogo com o real, pela manutenção de uma certa distância em relação a ele, no intuito de possibilitar a repercussão do sonho, do imaginário, do irreal — o que exclui a estrutura rígida imposta pela necessidade de se manter rente à realidade exterior, própria ao romance realista;

4º) O culto da emoção fina, que transforma esses romances em eventuais inventários de uma sensibilidade — a cor de um devaneio, a graça de um objeto, o mistério de um encontro —, que muito diferem da fiel observação realista, mas muito se assemelham à *inspiração* surrealista, herança ainda de um Romantismo deveras presente nesse movimento;

5º) A criação de personagens que só encontram seu verdadeiro lugar no domínio do imaginário, sem preocupação alguma com a coerência de sua psicologia ou de seu comportamento;

14. GRACQ. 1961. p. 102.

6º) A total indiferença à cronologia e ao tempo histórico: apenas o tempo subjetivo conta; a narrativa será assim uma busca constante de instantes privilegiados, onde terá prioridade a *espera* — sem no entanto desprezar-se a beleza do encontro, da descoberta, da revelação, que será porém, na maioria das vezes, apenas um momento fugidio;

7º) A preocupação em fundar a narrativa basicamente em torno da história de uma experiência pessoal e de uma revelação, geralmente de sentido ambíguo ou enigmático, que escapa ao historicismo e ao social, renuncia às referências extra-textuais, sejam elas culturais ou situacionais, bem como ao enciclopedismo, que foi, de Balzac a Martin du Gard, o sonho dos romancistas;

8º) A criação de um espaço que está sempre além do espaço referencial, porque é o espaço de uma viagem orientada e simbólica, que tem a função de abrigar uma revelação — donde a importância dada às descrições, lugar pleno da Retórica, em que as imagens se condensam e os símbolos se multiplicam;

9º) A lentidão da narrativa: a utilização de recursos estilísticos poéticos tem como conseqüência o retardamento da ação e uma diminuição considerável de sua importância, de modo que o ritmo da narrativa se torna extremamente lento, e a “narração” — maneira de contar, trabalho da linguagem propriamente dito — ocupa um lugar tão importante quanto o da “ficção” — a história contada¹⁵;

10º) O caráter essencialmente metafórico da prosa: enquanto a metonímia é a figura de estilo mais utilizada no discurso realista, a figura poética da metáfora terá, na narrativa poética, frequência análoga à que tem no poema; estabelecer-se-á então um sistema de *paralelismos semânticos* — confrontação de unidades de significado distintas — que corresponde ao dos paralelismos sonoros da poesia — as rimas;

11º) A pluralidade de significados: além da estrutura horizontal, sintagmática — em outras palavras, do plano de significação literal da narrativa —, existe uma outra, vertical, isotópica, que se encontra justamente no plano metafórico: a abundância de imagens dessa natureza tem como efeito a sugestão de uma narrativa segunda,

15. A terminologia é de J. Ricardou. (RICARDOU, 1987. p. 11)

paralela à primeira. Uma leitura vertical se impõe então, cuja tarefa é a de estabelecer ligações entre as imagens, sempre simbólicas na narrativa poética, e decifrar esses símbolos, para atingir o conteúdo mítico do texto;

12º) A ambivalência em relação ao tempo: a narrativa poética situa-se entre o mito, que faz voltar às origens, e a *profecia*, que revela o que está subjacente e anuncia o que está por vir;

13º) A importância da “escritura”, não apenas como expressão, mas também como criação: o autor tenta não pressupor uma concepção do mundo que orientará previamente a trajetória de seu texto, mas fazer com que essa concepção e o próprio mundo surjam da escritura; cabe às articulações da linguagem revelar o trabalho através do qual ele elabora sua verdade.

São evidentes nessas características as marcas do Surrealismo; a narrativa poética pode, portanto, ser considerada como o resultado da evolução da prosa surrealista, e opera a difícil síntese entre Surrealismo e Romance, representando a passagem bem sucedida do *realismo* para o *lirismo* no gênero narrativo.

Dentre os romancistas que seguiram com êxito esse caminho, pode-se citar: André P. de Mandiargues (*Le Musée Noir*, em 1946; *Le Soleil des Loups*, em 1951; *La Motocyclette*, em 1963; *La marge*, em 1967); Raymond Queneau (*Exercices de Style*, em 1947; *Saint-Glinglin*, em 1948; *Zazie dans le métro*, em 1959); Pierre Klossowski (*La vocation Suspendue*, em 1950; *Baphomet*, 1965; *Roberte ce soir*, em 1950); Boris Vian (*L'Écume des Jours*, em 1947; *L'Arrache-Coeur*, em 1953); M. de Leiris (a tetralogia *La règle du jeu*, entre 1948 e 1976); Georges Limbour (*La Chasse au Mérrou*, em 1963); Georges Bataille (*Le Bleu du Ciel*, em 1935; *Le Mort*, em 1967); e finalmente, Julien Gracq, cuja obra *Le Rivage des Syrtes*, de 1951, constitui certamente uma das mais brilhantes realizações do romance poético, essa preciosa herança que o Surrealismo legou para a evolução do gênero romanesco.

RÉSUMÉ: Panorama historique du surréalisme littéraire en France et le chemin parcouru par le roman à l'intérieur de ce mouvement, de façon à se constituer en tant qu' autonome face à la tradition du genre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRETON, André. *La ché des Champs*. Paris, Pauvert, 1967.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964.
- BRETON, André. *Le surréalisme*. Paris, Hachette, 1975.
- BRETON, A. & TROTSKY. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo, Paz e Terra, 1985.
- GRACQ, Julien. *Préférences*. Paris, Corti, 1961.
- RICARDOU, J. *Problemes du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1967.