



**Terrores noturnos e diurnos: o discurso do exílio da vanguarda surrealista romena diante da guerra**

Night and Day Terrors: The Discourse of the Exile of the Romanian Surrealist Vanguard in the Face of War

**Alcebiades Miguel\***

São Paulo, Brasil

alcebiades.diniz@gmail.com

**Resumo:** O descentramento cultural da Romênia é bastante conhecido e profundamente estudado por seus filósofos ao menos desde o século XIX. Esse pequeno país, com seu idioma de ascendência latina, sua arquitetura e estruturas político-cultural derivadas ao mesmo tempo das França e da Itália, está encravado no meio de nações – mesmo de potências – eslavas e da vastidão política imperial representada pela Hungria. Tal descentramento, de certa forma, impulsionaria uma vanguarda, composta notadamente por judeus, a estruturar um amplo apocalipse cultural desde o início do século XX – projeto revolucionário que não afetaria apenas a Romênia, mas toda a Europa. Tal apocalipse cultural, é necessário destacar, foi bastante amplificado por não ter raízes ou formas de identificação que o prendessem a um país, uma paisagem. Este artigo abordará os desdobramentos tardios desse projeto, quando os autores do grupo “*Infra-Noir*” enfrentaram com seu discurso do exílio, o(s) totalitarismo(s) genocida(s) que sucessivamente dominaram a Romênia e boa parte da Europa.

**Palavras-chave:** Exílio. Vanguarda. Romênia.

**Abstract:** The cultural decentering of Romania is well known and deeply studied by its philosophers at least since the nineteenth century. This small country, with its language of Latin ancestry, its architecture and political-cultural structures derived at the same time from France and Italy, is embedded in the midst of nations – even of Slavic powers – and of the imperial political vastness represented by Hungary. Such decentering would, in a sense, propel a vanguard, notably composed of Jews, to structure a broad cultural apocalypse since the beginning of the twentieth century - a revolutionary project that would affect not only Romania but all of Europe. Such a cultural apocalypse, it is necessary to emphasize, was amplified enough by not having roots or forms of identification that arrested him to a country, a landscape. Our article will address the late developments of this project, when the authors of the

---

\* Doutor em Teoria da Literatura e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).



"Infra-Noir" group faced their exile discourse, the genocidal totalitarianism(s) that successively dominated Romania and much of Europe.

**Keywords:** Exile. Vanguard. Romania.

O poeta alemão Heinrich Heine criou, nessa curiosa peça de ficção ensaística que é *Os deuses no exílio*, uma hipótese persistente – pois sucessivamente retomada por autores diversos desde o romantismo até a pós-modernidade: os deuses antigos do paganismo não teriam sido simplesmente varridos do mapa das referências culturais e de crenças. Os deuses seriam, nesse sentido, seres concretos, materializados pela crença de seus seguidores, pelos holocaustos feitos em seu nome. Assim, quando destronados de sua posição central no mercado da fé pelo cristianismo triunfante, escorraçados das esferas olímpicas que habitavam, os membros do panteão greco-latino, para sobreviver, optam por se mesclar à massa humana, para a qual nutriam anteriormente o distanciamento do menosprezo. Essa adaptação de seres imortais ao cotidiano humano passa não apenas pela adoção da linguagem, dos hábitos e da flexibilidade humanos, mas também da transformação das atividades desempenhadas por tais divindades; ao abandonar seus atributos e tarefas celestiais e/ou sobrenaturais, os deuses do passado adotariam, na visão de Heine, formas de ganhar a vida, de trabalho, que traduziriam em termos humanos sua antiga natureza divina.

Alguns poucos, como Netuno ou Plutão, manter-se-iam em suas atividades originais sem grandes alterações e apenas um, Júpiter ou Zeus, incapaz de se adaptar à nova realidade, sofre um destino terrível que, na narrativa de Heine, possui um tom semelhante ao destino final da criatura do livro *Frankenstein*, de Mary Shelley. Mas o destino de Marte (ou Ares), o antigo deus da guerra, parece interessante de se levar em consideração tendo em vista a produtividade humana no campo do conflito, da luta, da guerra, uma produtividade que não se alterou em termos qualitativos ou quantitativos com a entronização das novas religiões monoteístas. Segue a citação de Heine a respeito de Marte,<sup>1</sup> em seu exílio:

---

<sup>1</sup> De fato, a narrativa de Marte no exílio, escrita por Heine, seria bem mais extensa. Na versão em alemão do texto, que por motivos diversos apresenta significativas diferenças da versão em francês, há uma narrativa mais longa sobre Marte, de quando foi carrasco em Pádua. Trata-se da jornada de um jovem da Vestfália que acompanha o velho deus da guerra, em novo emprego, em uma jornada de final horripilante, debaixo de um patíbulo, ao modo de *Manuscrito encontrado em Zaragoza* de Jan Potocki. (Cf. HEINE, 2006, p. 104-106).



Quanto a Marte, o antigo deus da guerra, inclino-me a acreditar que, no tempo do feudalismo, ele teria conservado seus antigos hábitos na qualidade de cavaleiro de brigada. O esguio vestfaliano Schimmelpenning, sobrinho do carrasco de Münster, encontrou-o em Bologna como executor de altas obras. Algum tempo depois, Marte serviu como lansquenete sob as ordens do general Frondsberg, e assistiu à tomada de Roma. Deve certamente ter sentido um cruel pesar ao ver destruírem com tanta ignomínia sua querida cidade e os templos onde ele próprio havia sido adorado, assim como os templos dos deuses seus primos.<sup>2</sup>

Assim, para Heine, Marte teria se “adaptado” ao exílio atuando em uma área de atividades com a qual estava bastante habituado: a guerra. De certa forma, o deus perdeu seu protagonismo, mas não sua essência ou mesmo sua “inevitabilidade”, de forma que não foi relegado ao esquecimento – o destino mais cruel que um deus poderia ter, segundo o autor. Mas essa perda é compensada pela descoberta de uma sobrevivência potencial para esses seres que antes representavam certos fluxos e configurações presentes na natureza e na existência dos seres vivos, não tendências universais, complexas e uniformes.

Como escreveu outro crítico do cristianismo, nostálgico do universo mítico do paganismo, Fernando Pessoa (adotando o heterônimo António Mora), a confusa pluralidade do paganismo obedece certa disposição natural e do homem, de sua realidade: “A religião pagã é politeísta. Ora a natureza é plural. A natureza, naturalmente, não nos surge como um conjunto, mas como ‘muitas coisas’, como pluralidade de coisas.”<sup>3</sup> Portanto, Ares, que sobreviveu no universo romano como Marte, sofreu mais uma reconfiguração após o triunfo do cristianismo, tornando-se soldado, mercenário, ativo participante das inúmeras guerras sangrentas que varriam a Europa desde o final da Idade Média, carrasco que executava as penas mais cruéis nas cidades-estado italianas antes e depois do Renascimento.

Essa adaptação pode ser compreendida, antes de mais nada, como um “disfarce”, uma estratégia de ocultamento na qual a divindade trabalha a camuflagem de sua essência aparentemente imortal, elidindo à curiosidade humana, pois tais seres mortais e finitos desconfiam quando do surgimento do extraordinário em seu meio, reagindo em geral com violência impulsionada pelo pavor. Esse processo, por mais bem feito que seja, sempre será incompleto; Marte fica amargurado e triste ao contemplar as ruínas de seus antigos templos em sua antiga Roma. Aliás, tal sensação ocorre ao ter diante de si as ruínas devastadas dos templos de outros

---

<sup>2</sup> HEINE, 2006, p. 45.

<sup>3</sup> PESSOA, 2017.



deuses, seus parentes. Por mais que as estratégias de disfarce, de ocultamento, sejam eficazes, elas jamais significarão a completa alteração da essência do exilado, seu rebaixamento ao nível humano, a normalização de seus atos e essência. Embora, em Heine, tenhamos a descrição do exílio e da clandestinidade dos deuses, parece evidente que se trata de uma visão mais ampla e geral dada por um autor que era, ele mesmo, um proscrito, alguém que vivia a realidade do exílio em seu cotidiano.

Nesse sentido, Heine mimetiza seus deuses exilados e torna-se um estranho modelo de autor em suspensão entre duas culturas, que buscam neutralizar certos aspectos e potencializar outros ao sabor de agendas, ideários e propagandas. É conhecida a anedota de que o poema “Loreley”, de Heine, teria sido publicado em uma coletânea de canções populares alemãs à época do nazismo, com o nome do autor obliterado por um “Dichter unbekannt”, poeta desconhecido.<sup>4</sup> Trata-se, nesse sentido, de uma obliteração complexa, deliberada, do autor em seu exílio – semelhante àquilo que Heine identificava como o esquecimento e o distanciamento agia em seus deuses pagãos que buscavam sobreviver em um universo que não fazia questão em os compreender.

E assim, por intermédio do exílio de deuses da guerra e de Heinrich Heine, o cronista dessa estranha forma de desterro, encontramos o polígrafo surrealista, judeu e romeno, Dolfi Trost (1916-1966), um percurso que ele compartilhou com seus companheiros do grupo surrealista local “Infra-Noir” e com outros autores de vanguarda em seu país e na Europa. Ele teria de lidar com os rigores do exílio e da guerra em suas mais diversas configurações: inicialmente desterrado ainda em sua Romênia natal pelas imposições da Segunda Guerra Mundial, pela sua origem em um país dominado por intenso antissemitismo e pela opção de negar o nacionalismo doentio, próprio do *Zeitgeist* daquele momento histórico, ao optar por escrever suas obras em francês, afirmando o próprio cosmopolitismo.

Depois, ele experimentaria a necessidade da fuga, de abandonar definitivamente seu país e sua nacionalidade diante das restrições draconianas de expressão impostas pelo novo regime entronizado na Romênia, o comunismo. Por fim, seu último exílio coincidiria com a aniquilação de sua obra. Ainda antes desse percurso, ou calvário, Trost elaboraria sua utopia pessoal, a configuração de um mundo onírico sem limitações ou freios interpretativos, a província na qual sonhava descansar seus ossos – um território que surge, por inteiro, em seu opúsculo *Vision dans le cristal*.

---

<sup>4</sup> O mesmo autor destaca que, por outro lado, como a “interpretação” francesa de Heine, em muitos casos – especialmente após a morte do autor – buscou cristianizá-lo, anulando tanto o judaísmo quanto a ironia cáustica do autor (cf. ROSENBERG, 2007, p. 10).



O exílio não é apenas um deslocamento espacial, uma mudança na paisagem em que se está inserido. Trata-se, de fato, de um deslocamento de identidade, realizado concomitantemente ou anteriormente à mudança espacial. Como postularam Richard K. Ashley e R. B. J. Walker – a partir das reflexões de Julia Kristeva e Michel Foucault – a mudança imposta pelo exílio resulta em um redimensionamento identitário, que naturalmente se volta para a própria percepção da realidade (garantida pela linguagem) como um tipo de resistência ao estabelecido:

Ambiguidade, incerteza, um questionamento incessante da identidade – esses são os recursos do exílio. Tratam-se dos recursos daqueles que vivem e se movimentam nesses paradoxais espaços e tempos da marginalidade e que, para fazê-lo, devem lutar para resistir às práticas reconhecidas de poder que impõem sobre eles uma determinada identidade, um conjunto de limitações sobre o que podem fazer, uma ordem da ‘verdade’.<sup>5</sup>

Portanto, percorrer esses “espaços e tempos da marginalidade” não é algo que acontece apenas no momento em que o exilado abandona sua casa, algumas vezes sua família, e se coloca em movimento, buscando um outro lugar. O primeiro deslocamento do exilado se dá em fronteiras intangíveis – no pensamento, na linguagem, na identidade. Nesse sentido, a escolha de uma outra linguagem para a própria expressão possui um significado poderoso: trata-se de uma forma de negação dos poderes que impõem uma prática reconhecida, aparentemente inescapável, a forma de uma língua materna.

Autores como Franz Kafka ou György Lukács, por exemplo, marcaram sua posição político-existencial pela escolha do idioma de seus textos. O mesmo valeria para Heinrich Heine e para Samuel Beckett, com o francês. Por outro lado, é necessário destacar o que, nessa escolha, implica em uma percepção geral de submissão diante de um outro poder estabelecido: o do prestígio. No Brasil, a opção pelo francês como idioma de criação e publicação feita pelos simbolistas brasileiros em algumas de suas obras – como foi o caso de Alphonsus de Guimarães na revista *Horus*, publicada em Belo Horizonte – costuma ser vista menos como uma opção pelo exílio e muito mais como a escolha de um signo de distinção na complicada trama do *status* cultural.

Partindo da ideia de Brito Broca de que escrever em francês, no caso do simbolismo brasileiro, era uma forma de se distanciar de uma “massa ignara”, Luiz Antônio Paganini afirma: “Alguns intelectuais brasileiros da época viviam sonhando com Paris e ignorando a realidade circundante.”<sup>6</sup> Embora essa afirmação seja, de fato,

---

<sup>5</sup> ASHLEY; WALKER, 1990, p. 263.

<sup>6</sup> PAGANINI, 2001, p. 101.



verdadeira, ela não pode ser vista apenas em seu sentido mais evidente, crítico e negativo; pois a escolha do idioma de expressão de um autor – notadamente quando o exílio físico ainda não ocorreu – representa um momento de tensão, de abandono das determinações mais evidentes pelo risco da negação por parte dos compatriotas (que não vão aceitar esse abandono da língua materna tão facilmente) em troca de uma distinção cultural, de um valor de mercado, de uma possibilidade mais ampla de comunicação.

Ao escrever em um idioma diferente de sua língua materna, ainda que por motivos imediatamente mercadológicos ou de distinção em termos sociais, é feita a escolha de não pertencimento – pois o resultado obtido é o afastamento tanto da tradição nacional na qual tal autor originalmente se enquadraria quanto da tradição cultural do idioma adotado, o qual sempre será externo, opcional, indireto. Sobre isso, e tratando diretamente de Trost e seus companheiros do grupo “Infra-Noir”, escreveu Catherine Hansen:

Além disso, uma vez que Infra Noir foi inscrita a partir de e dentro das margens das tradições literárias de vanguarda francesas e romenas, qualquer tentativa de contar sua história requer atenção diante dos campos geográficos e culturais de tensão nos quais o grupo se movimentava de forma incerta. Seus membros fizeram escolhas substancialmente diferentes, para dar um exemplo, no que dizia respeito à linguagem de expressão e, em alguns casos, linguagem de exílio: Gherasim Luca fez uma famosa declaração, na qual dizia que o francês, idioma o qual escolheu de forma ambivalente, um ‘*bégaiement poétique*’ (gaguejo poético) que gira em si mesmo, como fragmentos metamórficos; já Gellu Naum, por outro lado, entrou em conflito com seus colegas em mais de uma ocasião por conta de sua recusa em escrever em francês.<sup>7</sup>

Nessa estranha encruzilhada entre opção e recusa, entre a tática segura (e universalista) e a afirmação de identidade, o caso dos vanguardistas romenos como Luca e Trost tornou-se ainda mais delicado por conta da Segunda Guerra Mundial. Com a guerra, a Romênia, sob comando do Marechal Ion Antonescu, o *conducător* (ou *Führer* local), alinou-se com a Alemanha de Hitler, seguindo com dedicação cada um dos postulados do nazismo. Sendo assim, com o recrudescimento do antissemitismo mais virulento, os vanguardistas romenos – que, como Luca ou Trost, eram em sua maioria judeus – tiveram de se recolher ao silêncio, ao abandono de todas as opções linguísticas se quisessem garantir a sobrevivência. Pois todos esses artistas se sentiam naquilo que Krzysztof Fijalkowski denomina “limiar do desastre”

---

<sup>7</sup> HANSEN, 2015, p. 2-3.



– um período de temor, de ódio por uma Bucareste tão transtornada pelas correntes ideológicas de inspiração fascista que até mesmo suas fundações pareciam estar abaladas e apodrecidas, uma vez que a cidade foi abalada por um temível terremoto, que marcou 7,4 graus na escala Richter, em 10 de novembro de 1940.<sup>8</sup>

Nesse sentido, curiosamente, encontramos a primeira diferença entre Trost e seu amigo e colaborador Gherasim Luca, cujo fascínio por Paris era encarado por ele próprio como uma espécie de “mania de perseguição”.<sup>9</sup> A opção pelo idioma francês, nesse sentido, surge com certa naturalidade mas coloca um novo problema: até que ponto essa opção era tão clara para alguém menos obcecado por Paris ou pela cultura francesa, como Trost. É necessário destacar que essa obsessão não era exclusiva de Luca: grandes vanguardistas de ascendência judaica (como Benjamin Fondane) buscaram o exílio em uma capital bem mais cosmopolita que a provinciana imitação de Paris que era Bucareste no início do século XX. Mesmo quando os sentimentos evocados pela França, seu idioma e sua capital eram ambivalentes, havia certa idolatria, certa busca de um ideário; assim, temos E. M. Cioran, outro célebre *émigré* romeno cuja posição política era completamente oposta aos de seus compatriotas vanguardistas, uma vez que Cioran se aproximou inicialmente da Guarda de Ferro, grupo fascista romeno conhecido por seu virulento antissemitismo.

Em 1941, já na França, Cioran escreveria um opúsculo fragmentário, espécie de ensaio e de notificação de um aguardado apocalipse comandado pelas tropas nazistas, *De la France*. Como escreveu Alan Paruit:

Aparentemente dedicado à Queda da França, é na verdade um hino para a França, um hino de amor. Se a palavra decadência retorna regularmente para explicar que a França não tem futuro porque foi muito generosa, por muito tempo, mais do que qualquer outro país no mundo [...].<sup>10</sup>

De fato, Cioran entendia a França dentro da continuidade patriótica – na qual a individualidade era nacional – que os intelectuais e ideólogos do regime nazista costumavam denominar *Völkish*:

---

<sup>8</sup> Esse terremoto, transfigurado de modo similar aos acontecimentos evocador por August Strindberg em seu diário *Inferno*, foi evocado em um dos mais célebres trabalhos de Gherasim Luca, *Le Vampire passif*; “Acordei às 4 da manhã por causa de um pavoroso terremoto: as paredes tremiam, armários eram arremessados pelo quarto, objetos e vidraças foram estilhaçados. Durante todo o terremoto, permaneci gritando que sabia o que estava acontecendo. Esses poderes de predição, que eu descobria pela primeira vez, apenas ampliavam meu terror.” (LUCA, 2008, p. 58-59).

<sup>9</sup> FIJALKOWSKI, 2008, p. 19.

<sup>10</sup> PARUIT, 2009.



Os países – infelizmente – existem. Cada um deles cristaliza certa soma de erros, denominados valores, que cultiva, combina e aos quais fornece vigência e validade. Seu conjunto constitui certa individualidade e seu orgulho implícito. Mas também a sua tirania. Porque, inconscientemente, eles pesam sobre o indivíduo. Contudo, quanto mais se é talentoso, maior a possibilidade de se desprender de sua pressão. No entanto, graças ao esquecimento – uma vez que se vive – as deficiências da identidade pessoal de dado indivíduo são assimiladas à nação da qual ele faz parte.”<sup>11</sup>

A noção apresentada por Cioran, de coletividades nacionais esmagando sistematicamente qualquer tentativa de escape individual – uma visão que, em essência, inviabilizaria a própria existência do exilado, ao menos em seu status de nômade entre diferentes territórios e idiomas –, surge como a síntese da ideologia que impulsionou as duas guerras mundiais, com seus conflitos nacionalistas e territoriais de natureza uniformizante e inescapável.

Essa visão das guerras mundiais como eventos atrozes impulsionados por nacionalismos conflitantes aparece, por exemplo, em alguns ensaios de George Orwell, como “Notes on Nationalism” (1945); nesse texto, após perceber como a própria noção de nacionalismo ganhou uma amplitude imprevista – abarcando conceitos ainda mais abstratos como “comunismo, catolicismo político, sionismo, antissemitismo, trotskismo e pacifismo”, o autor conclui:

Nacionalismo é uma sede de poder alimentada pelo autoengano. Todo nacionalista é capaz da mais atroz desonestidade, mas ele também – uma vez que está convicto de servir algo maior que ele mesmo – mantém sua inabalável certeza de que está do lado certo.<sup>12</sup>

Diante desse nacionalismo multifacetado e contínuo, Trost teceria uma estratégia própria. Trocaria suas nações de exílio de constantemente, sem se apegar a esse sentido obsessivo evocado por Luca, uma vez que sua busca estava menos centrada em uma linguagem, em um território (ou cidade, no caso de Luca), mas em outro tipo de *continuum*. Essa busca por um local não geográfico para o exílio seria uma obsessão de Trost; ele buscaria essa territorialidade, em primeiro lugar, como seu amigo Luca, na dimensão da linguagem poética.

Em 1940, Trost e Virgil Teodorescu (outro membro do grupo de vanguarda “Infra-Noir”) publicariam um livro peculiaríssimo, em edição de um único exemplar de 50

---

<sup>11</sup> CIORAN, 2009.

<sup>12</sup> ORWELL, 2000, p. 301.



páginas – trata-se de *Poem în leopardă*, um longo poema descrevendo uma ilha selvagem, *Leopardia*, empregando complexas imagens surrealistas e uma linguagem inventada, a língua do leopardo (além da “tradução” para o romeno). Segundo Marin Mincu, citado por Michael Finkenthal, o idioma “leoparda”, inventado por Teodorescu, é “uma espécie de Inglês básico, um esperanto de sonho poético [...] um idioleto que obriga o leitor à decifração”.<sup>13</sup> A participação de Trost nesse livro situa-se no campo visual: ele traduziu as imagens oníricas de Teodorescu em um processo automático de geração imagéticas, inventado por ele mesmo, denominado *stilamancie*; ou seja, ilustrações feitas ao “permitir que a pintura ou a tinta fluíssem seguindo as leis da gravidade, antes de dobrar a imagem para obter dela um espelho. Uma mancha de Rorschach é o que vem à mente.”<sup>14</sup>

Uma das ilustrações de Trost para esse livro é justamente, um mapa, a descrição quase esquemática de um território: “O mapa mostra, em contorno azulado, a terra ou a ilha de ‘Leopardia’. Sua forma é grotesca, uma cabeça com pescoço maciço que nos contempla, os restos de uma difícil decapitação.”<sup>15</sup>

Reproduzimos, a seguir, um fragmento do poema em seu idioma original (“leoparda”), em romeno e em português, para que sua estranha sonoridade demonstre com clareza a intenção de seus autores:

“Sobroe algoa dooy toe founod...  
Sobroe algoa dooy toe founod woo oon toe Negaru Hora urboe  
revoulud finoe wilot  
entroe toe twoe toe sarah dogarasmahi aroe

“Peste câteva zile îți vei găsi umbra...  
Peste câteva zile îți vei găsi umbra care ar orbi fără Polul Nord  
între amândouă alternativele sunt de diamant”

“Em poucos dias você vai encontrar a sua sombra...  
Em poucos dias você vai encontrar a sombra cega e sem o Pólo  
Norte  
entre ambas as alternativas estará o diamante”.<sup>16</sup>

O destino do livro demonstrará a inviabilidade desse primeiro projeto de busca por outras províncias para o exilado, fora das duríssimas determinações impostas pelas nações, línguas, culturas: “O livro original permaneceu com Virgil Teodorescu até 17

---

<sup>13</sup> FINKENTHAL, 2013.

<sup>14</sup> CONDOUS, 2014, p. 19-20.

<sup>15</sup> CONDOUS, 2014, p. 20.

<sup>16</sup> TEDODORESCU, 2017.



de novembro de 1959, quando oficiais do governo realizaram uma incursão na residência de Teodorescu e confiscaram quase todos os seus livros.”<sup>17</sup> A febril construção poética, que chega ao limite de elaborar outra linguagem, oferecia uma recompensa minguada diante dos poderes diante dos quais o exilado busca a fuga, um recomeço.

Assim, Trost buscaria em outros limiares esse tipo de exílio intelectual, mental, que antecipa e corre paralelo ao exílio de fato, caminho que logo trilharia. A segunda tentativa se daria na província do sonho, especialmente em seu breve tratado *Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle et neuf graphomanies entoptiques*, publicado pela Les Éditions de l’Oubli em 1945, ano em que a guerra terminava e os romenos viviam certa euforia de liberdade, transitória é claro, diante da libertação do jugo fascista. O livro apresenta-se como um tratado ilustrado sobre os sonhos, tanto em sentido teórico quanto prático: em suas 96 páginas, Trost não apenas esboça uma concepção geral do sonho, como ilustra essa concepção com descrições de sonhos de considerável potência imagética e interpretações desses sonhos que fogem aos procedimentos analíticos usuais, transformando-se em comentários poéticos. Agregado a esse material, nove ilustrações obtidas pela técnica de “grafomania entóptica”; segundo o pesquisador de Ithell Colquhoun, que também empregava essa técnica, um “método desenvolvido pelos surrealistas de Bucareste, no qual um ponto é feito no local em que se localiza cada impureza ou diferença de cor em uma folha em branco de papel, e então linhas são traçadas entre esses pontos.”<sup>18</sup>

Trata-se de mais uma técnica dentro do chamado “super-automatismo” proposto pelos surrealistas romenos, no qual o automatismo reivindicado pelos surrealistas era radicalizado por metodologias ainda mais complexas e abstratas, que tornavam a criação um jogo determinado por interações complexas (e inconscientes) com a natureza e o mundo. Condoús destaca que as edições de luxo do livro, realizadas em um papel medieval, o *Vidalon*, ressaltaram, pela simetria de suas impurezas, o caráter abstrato das composições do autor:

Cada uma das edições de luxo continha uma grafomania entóptica original de Trost, feita igualmente em papel medieval Vidalon, cujas impurezas permaneciam adormecidas, a arte de Trost estando pré-determinada séculos antes de seu nascimento.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> CONDOUS, 2014, p. 21.

<sup>18</sup> O local original da citação está indisponível, mas o *site* em que ela aparece, o *50Watts.com* (especializado na reprodução de obras de arte contemporâneas impressas e digitalizadas) ainda está disponível no seguinte endereço: <<http://50watts.com/filter/dolfi-trost/Dolfi-s-Graphomania>>.

<sup>19</sup> CONDOUS, 2014, p. 38.



Percebendo no sonho uma dimensão especial, um espaço único para o deslocamento mental do exilado, Trost abordou o sonho com um destaque temerário que parece soltar a atividade onírica de todas as suas amarras – a repressão social, a necessidade de uma vida desperta:

A análise freudiana, com sua insistência no valor da interpretação dos detalhes sintomáticos, reduz todos os sonhos às regras de certas leis gerais. Aceitaremos prontamente o simbolismo erótico elementar encontrado no conteúdo latente mas percebemos, com pesar, que sonhos com diferenças *concretas* exprimem aspectos inconscientes idênticos. Para nós, o segredo do sonho permanece intacto mesmo após a análise, e nosso esforço para colocá-lo em sincronia com a vida diurna torna-se ainda mais árduo, uma vez que os complexos edipianos já descobertos são apenas mais um limite surgido devido à uniformidade de interpretação.<sup>20</sup>

Segundo Condous, “Dolfi Trost eleva o status dos sonhos ao mesmo patamar da vigília, combinando os dois estados, e estabelecendo diferenças entre sua teoria e aquela de Freud.”<sup>21</sup> O sonho perde sua formulação essencial, associada a uma atividade onírica irrecuperável, irrecusável, automática, necessária – uma espécie de contraparte da atividade cotidiana. Nesse processo de reavaliação do sonho, a negação torna-se essencial, especialmente diante da estruturação convencional do mundo. Mas é preciso destacar que se trata de uma negação total, um processo que, uma vez desencadeado, se perpetua continuamente:

Tal estado continuamente revolucionário não pode ser mantido e desenvolvido sem uma posição dialética de permanente negação e de negação da negação, posição que pode ser amplificada atualmente na maior amplitude concebível, envolvendo a tudo e a todos.<sup>22</sup>

Tal negação não se intimida diante das exigências usuais do mundo exterior ao sonho. Assim, Trost imagina que a análise do sonho, a oniromancia, deve ter uma nova função, uma nova articulação: ela deixaria de ser a abordagem eventual de uma metodologia terapêutica do inconsciente (que buscaria, no sonho, apenas sintomas de comportamentos patológicos) para se transformara em um processo de revelação contínua, na qual o sonhador atingiria dimensões e esferas de desejos usualmente

---

<sup>20</sup> TROST, 1945, p. 10 – grifo do autor.

<sup>21</sup> CONDOUS, 1945, p. 38.

<sup>22</sup> TROST; LUCA, 1945, p. 14.



reprimidos. Portanto, a análise proposta de Trost desdobra-se como um segundo sonho, um delírio simbólico interpretativo:

O método de interpretação escolhido para tais sonhos excepcionais é direcionado, em primeiro lugar, pelo acaso objetivo como função criptestésica. Como no caso da análise, retomei cada sentença relacionada à sintomatologia, mas em vez de definir a associação mnemônica de ideias abri ao acaso, utilizando uma faca, certo manual de patologia erótica, considerando o texto que surgisse diante de meus olhos como a interpretação da sentença lida imediatamente antes. Percebi nesta oniromancia uma maneira de colocar o sonho em conjunto com a realidade externa, e tendo em vista seu aspecto obsessivamente erótico, uma maneira concreta de encontrar o conteúdo sexual latente, atribuindo-lhe aleatoriamente um valor criptestésico simultaneamente objetivo e subjetivo.<sup>23</sup>

É necessário, contudo, tentar situar todo esse esforço teórico de redimensionamento da importância do sonho, do balanceamento entre o sonho e realidade vivida; afinal, o que pretendia Trost e seus amigos vanguardistas do grupo Infra-Noir? De fato, a descoberta do território selvagem do sonho, de sua transcrição e interpretação delirante não foi apenas, no caso dos surrealistas romenos, a descoberta de um universo de exílio, de uma chance de fuga que logo fracassaria, uma vez que ela seria apenas para a mente.

A proposta inicial, expressa nesses breves e raros opúsculos, toda uma complexa produção subterrânea que apenas, aos poucos, em pleno século XXI, a ser analisada e estudada, era a quebra do automatismo imagético que gerou o pensamento repressivo e totalitário na base da Segunda Guerra Mundial, pois a aposta de Trost e seus amigos era menos nas promessas de reforma e reestruturação da sociedade – algo que os regimes totalitários europeus, do fascismo ao stalinismo, fizeram em excesso – mas a libertação dos desejos mais primitivos por meio do sonho, uma libertação que, por sua dimensão onírica, não implicaria morte ou destruição. Essa proposta definitiva de revolução, que não teria metas objetivas que facilitassem a configuração de tiranos e tiranias, foi muito bem percebida por Michael Finkenthal:

As sociedades totalitárias que dominavam o mundo pré-Segunda Guerra pareciam prometer mudanças sociais e políticas, mas provaram ser totalmente ineficazes no que dizia respeito à implementação de mudanças profundas, estruturais, na *psiquê*. De fato, o ódio, os instintos nacionalistas, a inveja e a

---

<sup>23</sup> TROST, 1945, p. 13-14.



crueldade foram manipulados pela direita e pela esquerda, mas não havia nada de realmente novo nisso. Os membros do grupo surrealista na Romênia do pós-guerra estavam animados pelo desejo profundo em realizar um verdadeiramente radical reordenamento das estruturas profundas presentes na alma humana. Tratava-se, claro, de uma ideia utópica, mas seus esforços eram inteiramente consistentes com as aspirações surrealistas. O ensaio de Trost [*Vision dans le cristal*] é uma perfeita ilustração desse esforço.<sup>24</sup>

Mas a verdade é que essa metodologia, novamente fracassaria; não tanto por sua impossibilidade, mas por sua *razoabilidade*. Diante desse fato, um ainda otimista Trost – que finaliza seu grande ensaio sobre os sonhos de forma poética, defendendo a universalização do prazer proporcionado no delírio interpretativo<sup>25</sup> – está diante de um novo fracasso: com o fim do breve período de euforia e liberdade após o final da Segunda Guerra Mundial, a dura realidade política volta a se impor. O sufocante clima imposto pelas autoridades soviéticas e pelos comunistas romenos obrigam Trost ao exílio de fato, físico.

Inicialmente ele se estabelece em Israel, no início dos anos 1950, antes de tentar a França e depois, definitivamente, os Estados Unidos. Nitidamente, sua consciência pulsante estava abalada. Em um longo manuscrito que Trost e Luca enviaram de Israel em 1951 para André Breton, um manifesto intitulado *L'Âge de la rêverie*, a primeira frase do texto diz: “No ponto em que estamos, torna-se necessário reconsiderar os meios e os fins de nossas ações”.<sup>26</sup> Os meios e os fins das propostas dos surrealistas romenos eram aparentemente irreconciliáveis. Diante disso, Trost opta pela última instância do exílio: a aniquilação.

Em uma carta para Mirabelle Dors, enviada pouco antes de seu exílio final nos EUA, Trost anunciava o seguinte: “Como estou liquidando todo o material surrealista, envio-lhe estas imagens que colecionei ao longo dos anos. Pode ser que haja entre elas algo que lhe interesse, a você ou Rapin (Maurice, mais tarde marido de Mirabelle Dors). Bonjour, Trost.”<sup>27</sup> Mas mesmo essa autoaniquilação não seria convencional; sua ruptura com o passado não culminou nem com um conversão eventualmente religiosa – aos moldes do que aconteceu a J. K. Huysmans, por

---

<sup>24</sup> FINKENTHAL, 2017.

<sup>25</sup> “Os olhos no espelho, nos olhos nos olhos, os olhos na água, nos lançamos em nosso inexprimível delírio de interpretação, que interpreta a si mesmo e o universo inteiro através de nossos abraços.” (TROST, 1945, p. 86).

<sup>26</sup> TROST; LUCA, 2017.

<sup>27</sup> Material privado, cujo acesso e transcrição foi feito por Catherine Hansen, citado por FINKENTHAL, 2013.



exemplo – nem no imediato suicídio, destino de tantos exilados romenos como ele, de Paul Celan ao seu velho amigo Gherasim Luca, ambos poetas exilados em Paris que se atiraram no Rio Sena. Após abandonar, destruir, sua criação, seu passado, Trost mergulhou no mistério: um exílio de dez anos nos EUA. Sua morte viria em 1966 em Chicago. O que esse autor que, em uma obra breve, mas intensa como a explosão dos morteiros que abalaram a Europa à época, fez nesses dez anos de exílio no Novo Mundo é um enigma que nem os mais bem preparados especialistas imaginam como resolver.

### Referências

ASHLEY, Richard K.; WALKER, R. B. J. Introduction: Speaking the Language of Exile: Dissident Thought in International Studies. *International Studies Quarterly*, v. 34, n. 3, Special Issue: Speaking the Language of Exile: Dissidence in International Studies, Sep. 1990.

CIORAN, E. M. *De la France*. Trad. Alain Paruit. Paris: Éditions de L'Herne, 2009. (Edição digital).

CONDOUS, Andrew. *Letters from Oblivion*. Bucharest/Düsseldorf: Les Éditions de L'Oubli/Zagava, 2014.

FIJALKOWSKI, Krzysztof. Luca the Absolute. In: LUCA, Gherasim. *The Passive Vampire*. Prague: Twisted Spoon Press, 2008.

FINKENTHAL, Michael. *D. Trost: Între realitatea visului și visul ca realitate*. București: Tracus Arte, 2013. (Edição digital).

FINKENTHAL, Michael. Trost's Journey from Reality as a Dream to the Dream as Reality. *Dada/Surrealism*, n. 20, 2015. Disponível em: <<http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-finkenthal.htm/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

HANSEN, Catherine. *Blacker in Black: The Romanian Surrealist Group and Postwar Surrealism*. Princeton: Princeton University, 2015.

HEINE, Heinrich. *Os deuses no exílio*. Trad. Hildegard Herbold, Márcio Suzuki e Marta Kawano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LUCA, Gherasim. *The Passive Vampire*. Trad. Krzysztof Fijalkowski. Prague: Twisted Spoon Press, 2008.

ORWELL, George. *Essays*. London: Penguin, 2000.

PAGANINI, Luiz Antônio. O francesismo na revista Horus. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. Belo Horizonte, 6 jul. 2001.

PARUIT, Alain. La métamorphose. In: CIORAN, E. M. *De la France*. Paris: Éditions de L'Herne, 2009. (Edição digital)



PESSOA, Fernando [António Mora]. *O regresso dos deuses*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3876>>. Acesso em: 1 mai. 2017. Originalmente publicado em PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.

ROSENBERG, David J. *Towards a cosmopolitanism of self-difference: Heinrich Heine and Madame de Stael between France and Germany*. Dissertation submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in German Language and Literature. Santa Barbara: University of California, 2007.

TEODORESCU, Virgil. *Poem în leopardă (fragment)*. Disponível em: <[http://www.poezie.ro/index.php/poetry/13899098/Poem\\_în\\_leopardă\\_\(fragment\)](http://www.poezie.ro/index.php/poetry/13899098/Poem_în_leopardă_(fragment))>. Acesso em: 20 jun. 2017.

TROST. *Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle et neuf graphomanies entoptiques*. Bucharest: Les Éditions de l'Oubli, 1945.

TROST, LUCA, Gherasim. *Dialectique de la dialectique: message adresse au mouvement surrealiste international*. Bucharest: S, 1945.

TROST, LUCA, Gherasim. *L'Âge de la rêverie*. Manuscrito. Disponível em: <<https://goo.gl/dQqL8u>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

-----

Recebido em: 09/08/2017.

Aprovado em: 09/10/2017.