

ROMÂNTICO, MODERNO E REVOLUCIONÁRIO: O SURREALISMO E OS PARADOXOS DA MODERNIDADE

ROMANTIC, MODERN AND REVOLUTIONARY: SURREALISM
AND THE PARADOXES OF MODERNITY

Fabio Mascaro QUERIDO

Bolsista CAPES. Doutorando em Sociologia. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pós- Graduação em Sociologia. Campinas – SP – Brasil. 13083-896 – fabiomascaro@yahoo.com.br.

RESUMO: Partindo das contradições e dos paradoxos que envolvem a construção social e estética da modernidade, o objetivo central deste artigo é destacar a importância do surrealismo como uma das expressões mais brilhantes da corrente crítica da modernidade cujas origens remetem ao romantismo e à prosa poética *moderna* de Baudelaire. Debate-se, então, a tensão existente entre a “modernidade estético-crítica” (OEHLER, 1999) e a modernidade burguesa, de Baudelaire até o surrealismo, com ênfase particular nas formas sociais e políticas através das quais este último foi capaz de construir uma das mais completas críticas da vida social e humana sob os desígnios da civilização capitalista. Por fim, busca-se problematizar a atualidade da crítica surrealista da modernidade capitalista, em um contexto caracterizado pela intensificação da dimensão destrutiva e desumana do padrão civilizatório vigente.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo. Crítica da modernidade. Romantismo. Marxismo.

ABSTRACT: *From the contradictions and paradoxes that involve the construction of social and aesthetic modernity, the central aim of this paper is to show the importance of surrealism as one of the most brilliant expressions of the critical current of modernity whose origins refer to the romanticism and the modern prose poem by Baudelaire. It is argued, then then, the tension between “modernity aesthetic-critical” (OEHLER, 1999) and bourgeois*

modernity, from Baudelaire to Surrealism, with particular emphasis on social and political forms through which the latter was able to build a of the most comprehensive critiques of human social life and in the designs of capitalist civilization. Finally, we seek to question the actuality of the Surrealist critique of capitalist modernity in a context characterized by increased size and inhuman destructive pattern civilizing force.

KEYWORDS: *Surrealism. Critique of modernity. Romanticism. Marxism.*

1 A gênese de uma tradição: Baudelaire e a (auto) crítica da modernidade

Desde pelo menos a revolução francesa, em 1789, quando a burguesia reivindica sua hegemonia política – e não só econômica –, o processo de consolidação do capitalismo moderno impulsionou a elaboração de inúmeras teorizações sobre o caráter libertador do progresso e da razão. O avanço aparentemente ininterrupto do capitalismo e do mundo moderno impulsionou a formulação de variados *discursos filosóficos da modernidade* – como diria Jürgen Habermas (1990), cujo objetivo último não era senão a legitimação do processo de consolidação da sociedade burguesa moderna. Tratava-se, ainda nesse momento, do “período heróico” da revolução burguesa, no qual se destacava a célebre teleologia do progresso formulada por Hegel. A defesa do progresso material e espiritual tornava-se, desde então, um dos *leitmotiven* básicos do pensamento filosófico estabelecido. No entanto, tão-logo se revelou os limites intrínsecos a esse progresso – a esta aposta em um “futuro radiante” –, a celebração da modernidade industrial tornou-se, ela também, uma “tradição moderna”, transformando-se, assim, em aparato espiritual de uma ordem social que, de agora em diante, não poderia mais camuflar o seu caráter estruturalmente desigual. Com os acontecimentos revolucionários de 1848 que sacudiram a Europa, esse processo atinge a sua mais dramática expressão. Pela primeira vez, a burguesia mostra-se irresolutamente oposta às tentações democráticas do povo, especialmente da classe trabalhadora que surgia. Para a burguesia, o amansamento da revolução política era uma necessidade para a potencialização das transformações econômicas e sociais que deveriam gerir o capitalismo moderno. Os massacres de junho de 1848, em Paris – descritos por Sartre como o “pecado original da burguesia” –, testemunham, sob o sangue do povo insurrecto nas barricadas¹, os limites da pretensa república liberal-burguesa.

¹ Segundo Walter Benjamin (2006), durante as jornadas de junho/julho de 1848, contava-se mais de quatro mil

Não por acaso, como sugere o crítico literário alemão Dolf Oehler (1999, p.23), “[...] pode-se compreender o acontecimento das jornadas de junho, que parecem absolutamente inimagináveis num século XIX civilizado, como o paradigma da vida moderna, como o fruto tão monstruoso quanto natural do cotidiano burguês.”

É nesse contexto, sob o impacto das revoluções de 1848, que se constitui uma literatura moderna propriamente dita. Em face da modernidade burguesa agora consolidada hegemonicamente, emerge uma modernidade estética e literária crítica, quando não anti-burguesa, cujo horizonte é precisamente a tentativa de se separar do espírito dominante no século XIX, qual seja: “[...] o espírito do século XIX sentimental, em toda a sua contradição inconsciente entre a pretensão humanista e a vontade de progresso industrial.” (OEHLER, 1999, p.19). Ao fundar a noção de “modernidade”, revolucionando a literatura romântica, Baudelaire impulsionou ao mesmo tempo uma espécie de “auto-análise” da modernidade, conforme afirma Dolf Oehler (1999), que se manifestou através de um afastamento semântico (por vezes melancólico), em que as margens e os vencidos da história resistem ao otimismo obrigatório da Paris pós-revolucionária.

Ao progresso da modernidade burguesa, os representantes da modernidade crítica opõem o seu protesto estético, que resiste – através do herói romanesco (Flaubert) ou do eu lírico (Baudelaire) – à reprodução ininterrupta da ordem estabelecida: na contramão do discurso “[...] quase sempre negligente e por vezes pomposamente alegórico, que celebra a rápida tecnização como se fora uma ascensão irresistível das forças do bem, os representantes da modernidade estética protestam com sua ironia e seu culto da diferença semântica.” (OEHLER, 1999, p.23). Na lírica de Baudelaire, especialmente, a subversão do sentido das palavras transforma-se em força de resistência que tenta salvar o poeta da corrosão mercantilista, segundo sustentou Walter Benjamin (1989).

Baudelaire remeteu-se a muitas das tendências da modernidade no momento em que ela se constituía, ou seja, quando ela enfim apresentava-se como um mundo relativamente novo, capaz de se impor diante do passado. Em seus poemas, ele constrói verdadeiras alegorias da vida moderna (“Tudo para mim torna-se alegoria”, diz o poeta francês em *Le Cygne*), simultaneamente ao avanço dos – inseparáveis – de industrialização e de urbanização, processos que

dão origem à formação de uma “multidão”, isto é, de uma massa urbana cuja existência provoca transformações substanciais nas formas de percepção e de experiência dos homens. E se, conforme Benjamin (2006, p.518), “[...] escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia.”, é possível extrair dos temas alegóricos de Baudelaire uma espécie de “fisionomia da multidão.” (BENJAMIN, 2006), em que o poeta nos convida à experimentação de um “heroísmo da vida moderna”.

Em Baudelaire reúnem-se aspectos decisivos que exprimem as tensões e os paradoxos que atravessam a noção de modernidade. Ao mesmo tempo em que se mantém filiado à necessidade moderna de criar o novo (“ao fundo do desconhecido para encontrar o novo”, assim termina *As Flores do Mal*), o poeta francês dedicou muitos dos seus versos à denúncia da ditadura do tempo moderno, da temporalidade mortífera que recobre a “novidade” das mercadorias. Da mesma forma, o seu reconhecimento das dimensões novas desse mundo que surgia e transformava as formas de percepção dos homens, não o impedia de assinalar o ímpeto catastrófico – que aparece como um destino *infernal* – do progresso moderno. A construção poética de Baudelaire retém como seus impulsos vitais as figuras alegóricas da modernidade. “É sempre da modernidade que [ele] cita a história primeva.”, diz Benjamin (2006, p.48). Mas, simultaneamente, como representante da “modernidade crítica-estética” (OELHER, 1999), ele pertence a uma tradição moderna “subterrânea”. Baudelaire filia-se a uma longa tradição que acompanha criticamente o desenvolvimento e a consolidação da modernidade, tradição cujas origens podem ser localizadas nas primeiras manifestações do romantismo alemão. Na realidade, “[...] *por su afán desesperado de arribar ‘no importa adónde, fuera del mundo’*”, Baudelaire desarrolló hasta el último grado de la tragedia el tema romántico de la rebelión y la evasión.” (RAYMOND, 1960, p.15). O poeta francês radicalizou, sob novas bases, alguns dos preceitos da tradição romântica, revolucionando-os conforme os imperativos da vida moderna.

² “Esta vida es un hospital donde cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama [...] / A mi me parece que siempre me sentiría bien allí donde no me encuentro y esta cuestión de la mudanza es una de las que discuto constantemente con mi alma. / - Dime, alma mía, pobre alma enfriada, qué te parecería si viviéramos en Lisboa? / Quieres ir a vivir a Holanda, este país beatificante? / Acaso te agradaría más Batavia? [...] / Por fin habla mi alma, y exclama juiciosamente: / - Dondequiera, dondequiera, con tal que sea fuera de este mundo!” (BAUDELAIRE, 2005, p.310-311).

2 Crise e crítica da modernidade no século XX: o surrealismo ou a radicalização do romantismo revolucionário

No século XX, a intensificação do desenvolvimento capitalista, em direção a um novo estágio da sua história, estimulou a eclosão de novas manifestações críticas e dissidentes da modernidade. A Primeira Grande Guerra constitui um “marco” neste processo, na medida em que revela em toda as dimensões mais destrutivas e desumanas da civilização capitalista-moderna. De modo inédito, ao menos em suas proporções, o progresso técnico coincide com o desenvolvimento da guerra, cuja autodestruição da humanidade transforma-se em “prazer estético de primeira ordem”, conforme Walter Benjamin (1994a, p.196). Simultaneamente, a emergência dos movimentos revolucionários que sacudiram a Europa no período, em especial a revolução de outubro na Rússia em 1917, sinalizava uma nova esperança histórica, logo sufocada pela derrota e desagregação da revolução na Alemanha e no resto da Europa, ainda no início da década de 1920. Seja como for, os sinais da crise da modernidade capitalista tornaram visíveis as contradições e os limites de tal padrão civilizatório, provocando a emergência de um novo capítulo da “modernidade crítica”.

É nesse contexto que movimentos socioculturais como o dadaísmo e – especialmente – o surrealismo aparecem, revitalizando sob formas e medidas diferentes, a recusa e a crítica radical da civilização moderna. Ainda em 1916, em Zurich, na Suíça, Tristan Tzara lançou ao mundo pela primeira vez os sinais da mais nova contestação radical dos valores da modernidade burguesa. O *dadaísmo* anunciado e “liderado” por Tzara, Hugo Ball e Hans Arp, ao contrapor o impulso niilista radical ao caos destrutivo e irracional da civilização moderna, não demorou a atrair a atenção de Breton, Louis Aragon e Phillipe Soupault. Profundo admirador do niilismo de Jacques Vaché (no qual encontra a dose de desafio e desapego que faltava a Apollinaire), Breton logo se deixou seduzir pelo movimento fundado por Tristan Tzara, especialmente após a chegada deste em Paris, em 1919. A difusão das ideias dadaístas em Paris despertou em André Breton a consciência da necessidade de um grande trabalho coletivo a se realizar. Conforme subscreve Maurice Nadeau (1993, p.28, grifo do autor), ao desembarcar na capital francesa, Tzara “[...] *va a representar el papel de catalizador de las tendencias revolucionarias que animaban al grupo Littérature, sobre el que influiría decididamente.*” Dirigida por Breton, Aragon e Soupault, a revista *Littérature* tornou-se, por quase três anos, uma espécie de órgão oficial do Dada. Em fevereiro de 1920, Breton, Aragon e Eluard, nomes fundamentais

do surrealismo, assinaram junto com Duchamp, Tzara, Picabia, Cravan, entre outros, o *Boletim Dada* (NADEAU, 1993, p.28-29).

Contudo, a atração pelo dadaísmo não sufocou completamente a idéia – que já se manifestara nos primeiros números da *Littérature* – de um outro movimento, capaz de ultrapassar a negatividade absoluta do *Dada*. Para Breton, anos mais tarde, um dos grandes problemas de Tzara e do dadaísmo teria sido a indisposição em superar as barreiras do momento destrutivo, dos escândalos e do niilismo total que, embora importantes, jamais poderiam suprir as novas necessidades do momento. Desta maneira, após uma série de desentendimentos, a ruptura definitiva com o dadaísmo se realiza em 1922, quando Breton convoca em Paris um *Congrès Internacional pour la détermination et la défense des tendances de l'esprit moderne*, com a intenção de “definir uma atitude de larga convergência em torno de algumas proposições”. Tristan Tzara, já enfraquecido com a saída de nomes importantes do dadaísmo – como Picabia em 1921 –, recusa-se a participar do congresso, denunciando-o como uma tentativa de “conciliação positiva”. Assim, desde o fim da Primeira Guerra, os germes do surrealismo já conviviam ao lado do dadaísmo. *Les Champs magnétiques* (BRETON; SOUPAULT, 1996), primeiro texto propriamente surrealista, sob as insígnias da escrita automática, foi publicado por Breton e Soupault ainda em 1919, nas páginas de *Littérature*, bem antes, portanto, da “liquidação de *Dada* como movimento”, no começo de 1922 (BRETON, 1985, p.147).

Como o dadaísmo, o surrealismo também se fundamentou sob a crítica radical da modernidade capitalista, em todas as suas múltiplas dimensões. Daí a insistência na “revolta absoluta”, na “insubmissão total”, no “não-conformismo absoluto”, palavras-de-ordem nos Manifestos redigidos por Breton (1985, p. 81 e p.99). Em um dos seus primeiros documentos, *La révolution d'abord et toujours*, de 1925, Breton afiança:

Por toda a parte onde reina a civilização ocidental, todos os vínculos humanos cederam, com exceção daqueles que tinham como razão de ser o interesse, o ‘duro pagamento à vista’. Há mais de um século, a dignidade humana é rebaixada ao valor de troca [...] Não aceitamos as leis da Economia e da Troca, não aceitamos a escravidão do trabalho (apud LÖWY; SAYRE, 1995, p.235).

Desde os seus primórdios, o eixo dessa revolta absoluta contra a civilização moderna era a crítica das formas cognitivas hegemônicas, principalmente do racionalismo positivista, cujo corolário básico é a constituição de uma concepção

instrumental da linguagem. No primeiro *Manifesto Surrealista*, Breton e seus camaradas rebelam-se contra a “intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável”, que, através do recurso a um vocabulário abstrato, “embala os cérebros” (BRETON, 1985, p.39). É na luta contra esse “império da lógica” (BRETON, 1985, p.40) que os surrealistas, ainda no final da década de 1910, depositaram as suas forças. Em contraposição à estreiteza do racionalismo positivista – que não vê nada além dos *factos* imediatamente visíveis –, os surrealistas almejam visualizar, como Rimbaud, o *desconhecido*, buscando encontrar aí a verdadeira magnitude do real. É por isso que, para os surrealistas, mais do que para reproduzir o sentido “normal” da lógica das coisas, tal como elas estão estabelecidas, a linguagem deve servir para a busca de novos sentidos, de novas perspectivas, mergulhando no que há de mais profundo na realidade: o espaço do inconsciente e dos sonhos.

3 Transformar o mundo e mudar a vida: surrealismo, romantismo e marxismo

O surrealismo, “[...] esta bem pequena passarela acima do abismo.” (BRETON, 1985, p.121), é uma luta pelo restabelecimento, no espectro da existência social moderna, dos “[...] momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia” (LÖWY, 2002, p.9). Para os surrealistas, “[...] o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só o maravilhoso é belo.” (BRETON, 1985, p.45). Não por acaso, é na visão de mundo romântica que os surrealistas vislumbram muitos dos seus temas e de suas perspectivas. Dentre os movimentos culturais de vanguarda, o surrealismo foi o “[...] que elevou a sua mais alta expressão a aspiração romântica no sentido de um reencantamento do mundo.” (LÖWY; SAYRE, 1995, p.233). No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, André Breton (1985, p.128) considera os surrealistas herdeiros do romantismo, “a cauda do cometa romântico”, visualizando na concepção romântica de mundo aspectos imprescindíveis para a subversão da racionalidade instrumental e do espírito mercantilista próprio da civilização moderna³.

³ É claro que a leitura do romantismo realizada pelos surrealistas é altamente seletiva, e nem poderia ser diferente. Ao mesmo tempo em que admiravam o espírito de revolta dos românticos revolucionários, os surrealistas foram “[...] adversários irresolutos e intransigentes dos valores que estão no âmago da cultura romântico-reacionária: a religião e o nacionalismo.” (LÖWY; SAYRE, 1995, p.236). Pode-se sintetizar essa postura na inscrição, tão cara aos surrealistas: “*Nem Deus nem Patrão*”.

Em *O Homem unidimensional*, Herbert Marcuse assinalou a dimensão a um só tempo romântica e revolucionária do surrealismo:

As imagens tradicionais da alienação artística são, de fato, românticas na medida em que, esteticamente, são incompatíveis com a sociedade em desenvolvimento. Essa incompatibilidade é o sinal de que são verdadeiras. O que evocam e preservam na memória pertence ao futuro: imagens de uma gratificação que pretenderia dissolver a sociedade que a reprime. A grande arte e literatura surrealistas dos anos 20 e 30 ainda conseguiram captar tais imagens em sua função subversiva e libertadora (MARCUSE apud LÖWY; SAYRE, 1995, p.244).

A bem dizer, o surrealismo “atualiza”, no sentido benjaminiano, alguns aspectos da revolta romântica, conferindo-lhes uma feição moderna, que projeta um combate para o futuro. Na sua acepção mais ampla, o surrealismo “[...] *representa la tentativa más reciente del romanticismo por romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos móviles contornos se inscriben en filigrana en el fondo del ser.*” (RAYMOND, 1960, p.249). Da perspectiva dos surrealistas, e dos românticos, o problema mais geral que envolve a existência social “[...] *é o da expressão humana sob todas as suas formas.*” (BRETON, 1985, p.126). Daí a busca incessante pela “[...] superação dos limites da ‘arte’ – como atividade separada, institucionalizada, ornamental – para se engajarem na aventura ilimitada do reencantamento do mundo.” (LÖWY; SAYRE, 1995, p.235).

No caso do surrealismo, portanto, a ambição pelo novo, pela utopia do futuro, associa-se a elementos românticos de crítica – apoiada na valorização de aspectos do passado – da modernidade do presente. O novo – seja uma nova *forma* seja um novo *mundo* – e o antigo se interpenetram, em oposição ao presente, de forma a projetar “imagens do desejo” (Bloch), onde “[...] o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção.”, como diria Walter Benjamin (2006, p.41). Comentando a utopia de Charles Fourier, Benjamin sustenta uma idéia adequada à compreensão do surrealismo:

No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a

utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras (BENJAMIN, 2006, p.41).

Todavia, a luta surrealista contra o racionalismo instrumental característico da modernidade não implica a adesão a qualquer forma de irracionalismo. Desde o primeiro manifesto, os surrealistas anunciavam a necessidade de se realizar uma constante operação dialética entre o “racional” e o “irracional”, atribuindo-lhes outras relações e possibilidades⁴. Se no primeiro manifesto, de 1924, pode-se notar um predomínio da busca pela exploração do inconsciente e das forças *desconhecidas* que interferem no *destino* do homem – o que revela a forte influência das descobertas de S. Freud –, a partir de 1925 verifica-se um crescimento significativo da consciência mais propriamente política dos surrealistas, algo que não se realizou sem a ocorrência de crises e dilaceramentos internos no grupo. Desde então, cristaliza-se a percepção – que já se anunciava no primeiro manifesto – de que a luta pela realização total dos desejos e da liberdade humana (a “exploração do inconsciente” levada adiante por Salvador Dalí) supõe a necessidade de uma luta simultânea pela revolução política e social tão preconizada por Louis Aragon.

Para os surrealistas, com ênfase após o segundo manifesto, a libertação “interior” – artística e intelectual – pressupõe a ação pela emancipação social do homem. Superando as antinomias entre objetividade e subjetividade, a *revolução surrealista* afirma a inexistência de contradição entre a aventura interior e a práxis histórico-objetiva orientada para a revolução social. É nesse quadro que se torna inteligível a aproximação dos surrealistas com o marxismo, primeiramente, com o Partido Comunista Francês, e depois, com a oposição de esquerda liderada por Trotsky, com o qual Breton se encontrou no México em 1938, onde escreveram juntos o Manifesto de fundação da *Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente*. No marxismo, como uma “teoria geral do conhecimento”, os surrealistas vislumbram o “único antídoto eficaz contra o racionalismo positivista.” (BRETON, 1985, p.180). O marxismo aparece para os surrealistas, em especial para Breton, como uma filosofia da ação revolucionária, da transformação social profunda do mundo. No *Congresso dos Escritores*, em 1935, André Breton termina seu discurso com as seguintes palavras: “*Transformar*

⁴ Nos filmes de Louis Bunnuel, o recurso à dimensão onírica, *surreal*, não impede – ao contrário estimula – a possibilidade de se efetuar uma crítica radical das relações sociais na sociedade burguesa. Em seus filmes – com destaque para *O discreto charme da burguesia* e *O anjo exterminador* –, o cineasta espanhol compõe uma brilhante crítica da mediocridade existencial e mental da burguesia estabelecida.

o mundo, disse Marx; *mudar a vida*, disse Rimbaud: estas duas palavras-de-ordem para nós são uma só.” (BRETON, 1985, p.184, grifo do autor).

Por isso mesmo, a adesão à revolução social não ocasionou a renúncia à investigação surrealista pelas formas de expressão capazes de alcançar e apreender as forças do inconsciente, do desconhecido. No segundo manifesto, Breton (1985, p.128, grifo do autor) afirmou⁵:

Qualquer que tenha sido a evolução do surrealismo no domínio político, por mais imperativa que nos tenha chegado a ordem de só poder contar, para a liberação do homem, *primeira condição do espírito*, com a revolução proletária, posso dizer que não encontramos nenhuma razão válida para renunciar aos meios de expressão que nos são próprios e pelo uso dos quais verificamos que nos serviam bem.

Além do mais, desde o ponto de vista surrealista, a dialética marxista se encaixava bem na pretensão do movimento de construir modalidades cognitivas em ruptura com a fetichização do imediato, com a “absolutização” do que imediatamente “é”, conforme as aparências estabelecidas. Contudo, convém lembrar que, se o marxismo foi um elemento decisivo no itinerário político do movimento – sobretudo nas suas primeiras duas décadas de existência –, “[...] ele está longe de ser exclusivo. Desde a origem do movimento uma sensibilidade libertária percorreu o pensamento político dos surrealistas.” (LÖWY, 2002, p.17), que levaria a uma tentativa de aproximação com os anarquistas no curso dos anos 1949-1953 (LÖWY, 2002).

Para Walter Benjamin, em seu texto sobre o surrealismo (cujo subtítulo é *o último instantâneo da inteligência européia*), a importância e a perspicácia do movimento liderado por Breton vinculam-se à sua capacidade de “[...] mobilizar para a revolução as energias da embriaguez.” (BENJAMIN, 1994b, p.32), ou seja, de canalizar a loucura e o pessimismo para a transformação social. O surrealismo contribuiu, segundo Benjamin, para a “organização do pessimismo”, para a transformação do pessimismo em força revolucionária. O filósofo alemão

⁵ Exatamente por essa postura, ou seja, pela indisposição de renunciar à pesquisa surrealista, o movimento enfrentou fortes resistências por parte do comunismo “oficial”. No segundo *Manifesto*, ao mesmo tempo em que declara sua “adesão sem reservas” ao materialismo histórico, André Breton ressentia-se da desconfiança do Partido Comunista Francês: “No curso de três interrogatórios de muitas horas, precisei defender o surrealismo da acusação pueril de ser em sua essência um movimento político de orientação nitidamente anticomunista e contra-revolucionária [...]. ‘Se o senhor é marxista’, berrava nessa época Michel Marty, ‘o senhor não precisa ser surrealista’.” (BRETON, 1985, p.117). A ruptura total com o stalinismo ocorre em 1935, por ocasião do Congresso em Defesa da Cultura (LÖWY, 2002).

compreendeu o surrealismo como um movimento a um só tempo mágico e profano, exatamente pela capacidade de suas ideias de ultrapassar dialeticamente “*les dichotomies plates et ennuyeuses entre ‘rationalité’ et ‘irrationalité’, ‘matière’ et ‘esprit’*” (LÖWY, 1996, não paginado). Assim, ainda conforme Michael Löwy (1996, não paginado), longe de ser “[...] *une clique littéraire ou um ‘mouvement artistique’, le surréalisme constitue pour Benjamin une illumination profane.*”, capaz de “fazer explodir de dentro o domínio da literatura” graças a um conjunto de experiências mágicas de alcance revolucionário (BENJAMIN, 1994b; LÖWY, 2002). Walter Benjamin vislumbrou potencialidades libertárias na tentativa surrealista – e, em alguma medida, das vanguardas em geral – de arrematar a união subterrânea entre arte e vida, e, assim, de questionar diretamente a “instituição-arte” da sociedade burguesa.

No entanto, ao mesmo tempo em que apostava nas possibilidades revolucionárias que se inscreviam no surrealismo, o filósofo alemão não deixou de assinalar o que, para ele, constituía as limitações de algumas das concepções do movimento. Segundo Benjamin, uma das grandes “lacunas”, por assim dizer, dos surrealistas é o não reconhecimento da dimensão “construtiva” do processo de negação da realidade imediatamente posta, o que faz com que a aspiração legítima pela libertação total do homem não possa superar definitivamente o seu caráter abstrato (ANTUNES, 2001, p.77). Faltava aos surrealistas, na opinião do filósofo alemão, o momento do *despertar*, que se realiza como uma síntese entre a consciência onírica e a consciência da vigília. Para Benjamin, há, de fato, um elemento de embriaguez em cada ato revolucionário, mas ele, por si só, não basta, é preciso ir além. É essa incompreensão do caráter dialético da embriaguez que ele avistava no surrealismo.

Ainda assim, em 1929, Walter Benjamin entusiasmou-se com a disposição dos surrealistas de captar “as energias revolucionárias que aparecem no já ‘envelhecido’, nas coisas, nos objetos, retirando-lhes o seu potencial utópico “escondido” – tal como fez o próprio Benjamin (2006) no projeto das *Passagens*. No surrealismo, Benjamin reconheceu, então, o que para ele significava naquele momento o *último instantâneo da inteligência européia*, o último e mais brilhante suspiro da vocação revolucionária das vanguardas européias, que muito influenciaram a sua compreensão das novas formas de recepção e de experiência estética das massas no século XX.

Em *A Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger sustenta a hipótese de que o aspecto que melhor define as vanguardas artísticas – na contramão da outra

tradição da modernidade estética: o esteticismo do final do século XIX – é justamente a tentativa de superar a separação entre arte e vida, característica da vida moderna, na qual a primeira transforma-se em uma esfera ou “instituição” independente. Ao direcionar a experiência estética para a vida cotidiana, os movimentos de vanguarda manifestaram uma crítica profunda à “instituição-arte” enquanto um campo autônomo da sociedade burguesa, deslocado da “práxis vital” dos homens. Com efeito, com a ascensão das vanguardas, e o subsequente declínio da estética da autonomia – para a qual a “função” da arte é precisamente a ausência de qualquer função –, “[...] o subsistema social da arte entra no estágio de autocrítica.” (BÜRGER, 2008, p.57). Já não se trata mais de uma simples crítica das tendências artísticas precedentes, mas sim de um rechaço radical do status da arte na sociedade burguesa, como se vê no exemplo paradigmático do dadaísmo. Nas palavras de Antunes (2001, p.86):

Literatura de vanguarda é, no caso, um conceito histórico, e descreve a literatura europeia moderna que se separou da tradição artística ocidental. Desde o romantismo, a arte representa um protesto contra a sociedade burguesa em desenvolvimento. A vanguarda, ao contrário, não é mais como arte (em todo o caso, não preferencialmente) que ela protesta contra a sociedade estabelecida. O seu protesto se volta, sobretudo, contra a posição assumida pela arte na sociedade burguesa. Pela destruição da tradição artística (cf. manifestações Dada) e, por fim, através da produção de obras que se opõem à compreensão tradicional da arte, a vanguarda tenta tornar reversível a separação de arte e vida, que é o resultado de um longo desenvolvimento literário.

Do ponto de vista das vanguardas, a arte deve ser reconduzida à “práxis vital” dos homens, tal como se atesta na invocação de Breton (1985, p.49) da necessidade de se “praticar a poesia”.

O surrealismo constitui, talvez, o movimento que expressa de forma mais acabada essas características. Aliás, por vezes, a descrição de Peter Bürger das vanguardas só atinge a sua plenitude explicativa com as manifestações (anti-)estéticas surrealistas. Mais abrangente que as outras manifestações artísticas da modernidade (incluindo as vanguardas), o surrealismo não teve como objetivo a produção de obras de arte, a implantação de um determinado estilo ou forma, enfim, de uma “estética” própria (WILLER, 1985). Além disso, o surrealismo passou longe de qualquer fetichização do “novo” por si só – aspecto recorrente nas vanguardas artísticas apologetas do avanço da civilização técnica. Em suas

pesquisas e atividades, “[...] a preocupação de Breton e seus companheiros foi, muito mais que *innovar*, de recuperar a tradição, reescrever a história, e olhar o passado sob uma outra perspectiva.” (WILLER, 1985, p.15).

4 Capitalismo pós-moderno, crise das vanguardas e a atualidade intempestiva do Surrealismo

Tornou-se um lugar comum, nas últimas décadas, a crise da idéia de vanguarda. Por certo, trata-se antes de tudo de uma expressão do declínio daquelas condições históricas que, outrora, formavam o contexto sob o qual experiências como as vanguardas tinham alguma razão – e necessidade – de existir. Para Perry Anderson (1986), por exemplo, o modernismo em geral, e as vanguardas em particular, caracterizam-se historicamente: primeiro, pela resistência ao academicismo nas artes; segundo, pelas invenções industriais que influíram na vida cotidiana, gerando esperanças libertárias no avanço tecnológico; e, por fim, e talvez mais importante, pela “proximidade imaginativa da revolução social”. Em geral, essas características desapareceram do cenário histórico após a Segunda Guerra, embora tenham permanecido presentes em alguns países do chamado Terceiro Mundo, até as décadas de 1960 e 1970. Além de lutar contra o peso da “tradição” – e do “academicismo nas artes” –, as vanguardas postulavam, ao menos imaginativamente, a possibilidade de uma revolução social, no espectro das contradições do processo de modernização em curso. Assim, a relação das vanguardas com a sociedade burguesa estabelecida era uma relação de tensão, marcada por contradições e antinomias, o que lhe prescrevia um caráter potencialmente subversivo, quando não revolucionário. Com todos os seus eventuais limites, o modernismo era, “[...] entre outras coisas, uma estratégia pela qual a obra de arte resiste à mercantilização e se sustenta por um triz contra aquelas forças sociais que a reduziriam a objeto intercambiável.” (EAGLETON, 1995, p.61).

No entanto, segundo alguns autores, essa tensão parece ter desaparecido no momento em que, congestionada pelo avanço desenfreado de uma cultura de massas e pelo esgotamento das características históricas que lhes estimulavam, as vanguardas tornaram-se reconhecidas como uma parte diluída do relativismo universal da nova lógica cultural que emerge a partir dos anos 60. Mesmo para alguns autores tributários do marxismo, como Fredric Jameson (2007) e Terry Eagleton (1995), além de Perry Anderson (1986), a emergência de uma nova lógica cultural – denominada pós-moderna – caracteriza-se pelo esgotamento

das condições de possibilidade sob as quais a arte moderna e as vanguardas assentavam suas bases experimentais. O avanço de uma indústria cultural agora consolidada, sob a marca do processo de modernização, estimulou uma interpenetração cada vez maior entre a alta cultura modernista e a cultura de massa, de tal forma que a primeira, rigorosamente falando, deixa de existir, cedendo lugar à ampliação em grandes escalas de uma cultura de massa colada ao protagonismo do mercado.

Em tal quadro histórico, não é mera casualidade a proliferação da idéia de que a indústria cultural – agora universalizada, e livre do seu virtual oponente vanguardista – realizou com seus próprios instrumentos e mediações ideológicas, as reivindicações e perspectivas que as vanguardas propagavam *contra* esse mesmo sistema cultural. Em suma: o sistema teria realizado pela “direita” o que as vanguardas reivindicavam pela “esquerda”. A união entre arte e vida social, por exemplo, elemento central da perspectiva das vanguardas, sobretudo do surrealismo, é incorporada pela indústria cultural contemporânea como uma nova dimensão do consumo e da produção de mercadorias. As genuínas intenções das vanguardas – como a “prática” da poesia e da vida de Breton – são diluídas no processo da institucionalização da cultura, perdendo o efeito de protesto que possuíam em suas aspirações originais. A “neovanguarda”, como afirmou Peter Bürger (2008, p.122), institucionaliza a vanguarda como arte, interrompendo pela raiz toda a sua possibilidade de confrontar concretamente a ordem estabelecida. Para Terry Eagleton, é por isso que a cultura *pós-moderna* contemporânea constitui uma forma de *paródia* da arte revolucionária de vanguarda do século XX. Diz ele:

O pós-modernismo [...] arremeda a resolução formal de arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político; as leituras poéticas de Maiakovski no espaço das fábricas se transformam nos sapatos e nas latas de sopa de Warhol (EAGLETON, 1995, p.54)⁶.

Nesse contexto, qual o legado estético e político do surrealismo, expressão mais brilhante das ambivalências da modernidade, em um contexto que parece já ter se acostumado com a crise da racionalidade moderna, agora cada vez mais

⁶ No caso do surrealismo, em particular, pode-se notar uma espécie de “diluição estetizante”. A atração dos surrealistas pelo maravilhoso, pelo delírio e a cumplicidade com a loucura foi muitas vezes utilizada como um argumento em favor da “[...] fetichização do exótico, o amaneiramento imitativo, o mero embelezamento de obras de arte por elementos aparentemente estranhos ou insólitos.” (WILLER, 1985, p.180).

questionada pela versão contemporânea do “discurso filosófico anti-moderno”? Há ainda alguma atualidade na subversão surrealista da racionalidade e da linguagem instrumental, assim como no seu questionamento do caráter material e espiritualmente opressivo da sociedade burguesa?

É claro que estas são perguntas que requerem um longo tratamento. Há muitas possibilidades e óticas sobre as quais tais questionamentos podem ser avaliados. Seja como for, sabe-se bem que o surrealismo, embora seja considerado – não sem razão – uma das expressões das “vanguardas” europeias, detém um caráter mais abrangente e mais amplo que os demais movimentos de vanguarda. Mais do que uma vanguarda estética, o surrealismo é um conjunto de práticas e de intenções que são extraídas de uma visão de mundo, de um “estado de espírito” (LÖWY, 2002, p.10), cujo horizonte é necessariamente também político e social. Talvez seja esta dimensão abrangente, ampla, ambiciosa, brilhantemente inspiradora, que faz com que algo do espírito surrealista ainda permaneça, desafiando a tendência histórica de baixa atualidade dos movimentos e correntes de “vanguarda”. Em 1969, três anos após a morte de Breton, algumas das figuras do surrealismo – Jean Schuster, José Pierre, Gérard Legrand, dentre outros – proclamaram a necessidade de colocar um ponto final em qualquer atividade coletiva designada surrealista. Mesmo assim, nos anos seguintes, diversas atividades surrealistas confirmaram o prosseguimento do movimento, que se reagrupou em torno ao *Bulletin de Liason Surréaliste*. Na década de 90, diversos grupos surrealistas se formaram não só em Paris, mas também em Praga, Madri, Estocolmo, São Paulo e Chicago (LÖWY, 2002).

Pois bem: talvez o surrealismo, como um movimento de *vanguarda*, não mais exista. Todavia, como inspiração poética e existencial – e *quiçá*, política –, a crítica e subversão surrealista da racionalidade instrumental e do *espírito do capitalismo moderno* mantém-se como combustível utópico inesgotável para a reafirmação da possibilidade de um futuro diferente, a menos que aceitemos sem reservas as teses triunfantes da nova liberdade *pós-moderna*. A defesa intransigente que os surrealistas faziam da necessidade de “mudar a vida” (como dizia Rimbaud), como um momento imprescindível da transformação da sociedade como um todo, parece hoje ainda mais atual, em um quadro histórico cujas tendências de desenvolvimento da sociedade vigente parecem colocar em risco até mesmo a sobrevivência da humanidade. A crença no progresso, no *novo* do progresso, reivindicada por algumas tendências de vanguarda, dilui-se na medida mesma em que se torna visível que é exatamente *esse* progresso o responsável pelos

atuais níveis de destruição natural e humana das sociedades contemporâneas. E é precisamente no antagonismo a este progresso que o surrealista, entre tantas outras manifestações da revolta social, permanece vivo, alimentando os “sonhos despertos” dos revolucionários das selvas e das urbes.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, P. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.14, p.02-15, 1986.
- ANTUNES, J. P. **Tradução comentada de o surrealismo francês de Peter Bürger**. 2001. 387f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- BAUDELAIRE, C. **El spleen de París**. Buenos Aires: Losada, 2005.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.165-196.
- _____. O surrealismo: último instantâneo da inteligência européia. In:_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.21-35.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In:_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.103-150.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, A.; SOUPAULT, P. **Les champs magnétiques**. 3.ed. Paris: Gallimard, 1996.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- EAGLETON, T. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. **Revista Crítica Marxista**, São Carlos, v.1, n.2, p.53-68, 1995.
- HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

LÖWY, M. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÖWY, M. Illumination profane: Walter Benjamin et le surréalisme. **S.U.RR**, n.1, 1996. Disponível em: < http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id_article=183>. Acesso em: 08 ago. 2009.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

NADEAU, M. **Historia del surrealismo**. Montevideo: Altamira, 1993.

OEHLER, D. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

RAYMOND, M. **De Baudelaire al surrealismo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.

WILLER, C. Prefácio. In: BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.[9]-21.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALQUIÉ, F. **Philosophie du Surréalisme**. Paris: Flammarion, 1955.

D'ANGELO, M. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.20, n.56, p.237-251, 2006.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectivas, 2007.

