



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

FERNANDA TAÍS ORNELAS

ARCANO 17, DE ANDRÉ BRETON: MAGIA E TRANSCENDÊNCIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

São Carlos – S.P.

2017

FERNANDA TAÍS ORNELAS

ARCANO 17, DE ANDRÉ BRETON: MAGIA E TRANSCENDÊNCIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), referente à Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade para a obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

São Carlos – SP.

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Fernanda Tais Ornelas, realizada em 14/08/2017:

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
UNESP

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
IBILCE/UNESP

Profa. Dra. Luciana Salazar Saigado
UFSCar

À minha mãe, é claro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Alcides Cardoso dos Santos, por me direcionar ao caminho intelectual que mudou a minha vida, pelo empenho em me formar como pesquisadora, por todo o conhecimento transmitido, pela confiança, generosidade e amizade.

À minha mãe, Marilene, pelo amor mais puro, pelo olhar mais confiante e pela grandeza que me inspira a ser uma pessoa melhor. Só é fácil amar porque ela assim me ensinou.

Aos meus familiares, Vinícius, Zayra e Cláudio, pelo amor, carinho, apoio e torcida.

Aos meus amigos, por serem o “descanso na loucura”.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da UFSCar, por me proporcionar a realização deste sonho.

“Diga a si mesmo que a literatura é um dos
mais tristes caminhos que levam a tudo.”

ANDRÉ BRETON, *Manifesto do Surrealismo*.

RESUMO

A presente pesquisa analisa, por meio de um exame do pensamento surrealista em seu viés filosófico e mágico-esotérico, a presença da magia, do esoterismo e da transcendência em *Arcano 17*, de André Breton, escrito em 1944. Para tanto, este estudo parte das principais ideias e da evolução do movimento francês através dos anos, exposta por autores como Maurice Nadeau (2008), Marguerite Bonnet (1988), Jacqueline Chénieux-Gendron (1992) e Octavio Paz (2012) para examinar a presença do Hermetismo, da Alquimia e da Cabala, as três principais influências do Surrealismo no que se refere à tradição esotérica, ressaltadas por críticos como Octavio Paz (2012), Maria Lúcia Dal Farra (2008), Claudio Willer (2008) e Michel Carrouges (1950). Embora menos influente, a importância do idealismo absoluto de Georg Wilhelm Friedrich Hegel também será analisada a partir dos estudos de Anna Balakian (1986) e Marguerite Bonnet (1992). Por fim, este trabalho também se valerá da análise simbólica dos elementos do texto, fundamentada na obra de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015).

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo. Magia. Esoterismo. Transcendência. Breton. *Arcano 17*.

ABSTRACT

The present study analyses, through an exam of the surrealist thought and its magic, esoteric and philosophic bias, the presence of magic, esotericism and transcendence in André Breton's *Arcanum 17*, wrote in 1944. To this regard, this study is based on the main ideas and evolution of the French movement throughout the years, exposed by authors such as Maurice Nadeau (2008), Marguerite Bonnet (1988), Jacqueline Chénieux-Gendron (1992) and Octavio Paz (2001) to examine the presence of the Hermeticism, Alchemy and Kabbalah, the three main influences of Surrealism regarding the esoteric tradition, highlighted by critics such as Octavio Paz (2001), Maria Lúcia Dal Farra (2008), Claudio Willer (2008) e Michel Carrouges (1950). However it is less influential, the importance of Georg Wilhelm Friedrich Hegel's absolute idealism will also be analyzed based on Anna Balakian's (1986) and Marguerite Bonnet's (1992) studies. Finally, this study also draws on the symbolic analysis of the elements of the text, grounded on Jean Chevalier's and Alain Gheerbrant's (2014) work.

KEYWORDS: Surrealism. Magic. Esotericism. Transcendence. Breton. *Arcanum 17*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ANDRÉ BRETON E O SURREALISMO.....	12
1.1. Considerações iniciais sobre o Surrealismo.....	12
1.2. André Breton e a formação do Surrealismo.....	15
1.2.1. O Surrealismo nascente e o contato com o Dadá.....	20
1.2.2. O Manifesto do Surrealismo (1924).....	22
1.2.3. O Automatismo psíquico	27
1.3. Posição política do Surrealismo.....	31
1.3.1. O Segundo Manifesto do Surrealismo (1930).....	35
1.4. Da década de 30 até a autodissolução do grupo	37
2. O PENSAMENTO SURREALISTA	41
2.1. Influências Filosóficas do Surrealismo	41
2.2. Surrealismo, Magia e Esoterismo	50
3. <i>ARCANO 17</i> , DE ANDRÉ BRETON: MAGIA E TRANSCENDÊNCIA	72
3.1. ANÁLISE CRÍTICO-INTERPRETATIVA DE <i>ARCANO 17</i>	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO

“Os lábios da Sabedoria estão fechados; exceto aos ouvidos do Entendimento”, é por meio deste célebre aforismo hermético que a tradição esotérica consegue evidenciar um de seus maiores princípios: o de que o seu conhecimento só se tornaria compreensível àqueles que estivessem preparados para recebê-lo. Em outras palavras, de acordo com esta tradição, somente os indivíduos suficientemente instruídos – os chamados “iniciados” –, conseguiriam extrair o verdadeiro sentido de seus ensinamentos.

Não por acaso, pode-se dizer que fenômeno semelhante ao que é sugerido por este aforismo ocorre na leitura da obra *Arcano 17* (1944), do escritor francês e líder do Surrealismo, André Breton (1896-1966). De maneira análoga aquilo que prega o aforismo hermético, o sentido do romance de Breton só se torna transparente aos olhos do leitor mediante uma iniciação aos estudos da magia e do esoterismo – temática que perpassa e confere unidade a toda obra. *Arcano 17* apresenta uma profusão de símbolos da tradição esotérica – a começar pelo seu título –, e um discurso notadamente fundamentado em concepções oriundas da crença mágica e esotérica, desta forma, uma análise que pretenda esgotar os sentidos suscitados por esta narrativa poética deve, necessariamente, passar por um estudo a respeito destes assuntos.

Entretanto, é importante ressaltar que a presença da magia e do esoterismo na obra de Breton não se limita ao romance *Arcano 17*. Em realidade, a relação do surrealista com estes assuntos é anterior à presença desta temática em sua produção literária, ela remonta às próprias crenças do Surrealismo e ao papel de Breton como principal teórico do movimento francês.

Neste sentido, a presente pesquisa se propõe, num primeiro momento, a analisar qual é o papel desempenhado pela magia e pelo esoterismo no pensamento surrealista, para em seguida analisar a narrativa poética *Arcano 17*, investigando o que representa e de que maneira se encontra expressa a presença da magia, da tradição esotérica e da transcendência nesta importante obra do Surrealismo.

Considerando isto, a pesquisa será dividida em três partes. A primeira delas será dedicada à exposição das relações entre o escritor André Breton e o Surrealismo, com o intuito de apresentar o pensamento surrealista, com suas principais teorias e procedimentos, evidenciando, além disto, a evolução do Surrealismo manifestada a partir da trajetória literária de Breton.

A segunda parte, por sua vez, será dedicada à análise da presença da magia e do esoterismo no pensamento surrealista, partindo de uma breve análise a respeito das relações entre o Surrealismo e a filosofia – focalizando nas contribuições do pensamento de Hegel –, com o intuito de possibilitar uma visão mais aprofundada do que representa a magia e o esoterismo para o movimento francês.

Já a terceira parte desta pesquisa será dedicada à análise da narrativa poética *Arcano 17*, conforme foi mencionado anteriormente, verificando o que representa e de que maneira se encontra expressa a presença da magia, do esoterismo e da transcendência nesta obra. Desta forma, para um entendimento completo destas questões, a análise será realizada aliando o estudo dos aspectos formais e estruturais da obra – com base em alguns dos principais fundamentos da teoria literária e da teoria da narrativa –, ao seu estudo interpretativo, que examinará, a partir da perspectiva exposta no segundo capítulo, o discurso do romance: os significados que ele suscita, os temas que ele aborda, o sentido de seus símbolos, etc.

Por fim, é importante ressaltar que esta pesquisa se justifica por ser o primeiro estudo realizado no Brasil sobre o *Arcano 17*, contribuindo, ao mesmo tempo, para o enriquecimento da fortuna crítica do autor e do movimento. Ademais, este estudo também colaborará proporcionando uma visão mais completa do próprio pensamento surrealista.

1. ANDRÉ BRETON E O SURREALISMO

A primeira parte desta pesquisa será dedicada à exposição das relações entre o escritor André Breton e o Surrealismo. Para tanto, será traçado um percurso em que serão concatenadas, igualmente, as histórias do autor e do movimento. Com isto, pretende-se apresentar o pensamento surrealista, com suas principais teorias e procedimentos, evidenciando, além disto, a evolução do Surrealismo manifestada a partir da trajetória literária de Breton.

Para a realização desta etapa, contudo, torna-se imprescindível esclarecer o modo como o Surrealismo será entendido na presente pesquisa, tendo em vista que há um desacordo, por parte da crítica literária e artística, em relação à abordagem mais adequada no estudo do movimento. A origem deste desacordo está no fato de que o Surrealismo foi um movimento sincrético, tanto no pensamento que o fundamenta, quanto nas ações empreendidas pelos seus integrantes; dificultando, desta forma, a assimilação de sua natureza. À vista disto, nestas considerações preliminares serão analisadas as definições mais usuais de Surrealismo, de maneira a elucidar as principais divergências que as encerram, apresentando, assim, aquela na qual esta pesquisa se apoiará para o seu desenvolvimento.

1.1. Considerações iniciais sobre o Surrealismo

O Surrealismo foi um movimento de origem francesa, conhecido mundialmente por suas manifestações no âmbito das artes. Tal reconhecimento não é imotivado, considerando que o Surrealismo contemplou as mais diversas áreas de expressão artística, como, por exemplo, a literatura, o teatro, as artes plásticas, o cinema, a fotografia e a música. Contribui, igualmente, para a corroboração desta condição, o fato de que o grupo francês foi engendrado e desenvolvido por artistas, além de ter sido concebido na Europa do início do século XX – período marcado pela irrupção das vanguardas.

À vista disto, o Surrealismo é definido, então, por grande parte da crítica especializada em artes, como um movimento artístico de vanguarda. Esta definição, no entanto, se revela um recorte simplista, pois não abrange a riqueza do que foi o pensamento erigido pelo grupo surrealista, considerado por Michael Löwy como “[...] o mais surpreendente e fascinante exemplo de uma corrente romântica no século XX” (2008, p. 840), e, para quem o movimento “[...] não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva

de *re-encantamento* do mundo” (LÖWY, 2002, p. 9, grifo do autor). Postura semelhante demonstra também o autor Claudio Willer, que afirma:

O surrealismo costuma ser catalogado como vanguarda. No entanto, resiste a essa classificação. Sob a ótica surrealista, as demais vanguardas teriam apresentado e discutido questões formais, do campo da estética, ligadas apenas à expressão artística e literária. Já o surrealismo estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo. A produção artística e literária foi o modo de expressar e realizar esse ímpeto transformador (2008, p. 282).

Para consolidar esta ideia, ele argumenta que o Surrealismo, ao contrário da maioria dos movimentos de vanguarda – como o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo –, sobreviveu ao período dito vanguardista, que compreenderia os anos anteriores, ou imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Isto se deve ao fato de que as vanguardas artísticas, em razão do radicalismo e do extremismo estético que estão no cerne de sua concepção, se manifestaram como movimentos fugazes, não raro, de fôlego curto – o Dadaísmo, por exemplo, durou apenas cinco anos, de 1916 até 1921.

Para Willer (2008), o Surrealismo, diversamente a esta tendência, foi um movimento que apresentou continuidade, mantendo suas atividades de 1919 – ano de criação da revista *Littérature* – até 1969, com a autodissolução do grupo. Willer, ainda vai além, expondo que o Surrealismo existiria “[...] em certa medida, até hoje, por haver, em diversas partes do mundo, no Brasil inclusive, autores, manifestações, grupos e publicações que se apresentam como surrealistas” (2008, p. 282).

As afirmações de Willer a este respeito são pertinentes, pois tratam o Surrealismo para além das definições simplistas de certos manuais, no entanto, a este respeito, torna-se necessário, ainda, tecer algumas considerações sobre o conceito de vanguarda, a fim de elucidar alguns pontos de convergência existentes entre o movimento francês e as vanguardas, movimentos da Modernidade do início do século XX marcados pelo radicalismo.

O termo *vanguarda* refere-se a uma “[...] posição avançada, autoconsciente em política, literatura, arte, religião, etc.” (CALINESCU, 1999, p. 93). De origem militar, o termo, em sua primeira acepção, designa aquilo que se entende como “a parte frontal de um exército”. Metaforizado e deslocado de seu uso comum, este termo passou, no âmbito das artes, a significar “[...] a arte esteticamente à frente do seu tempo” (COMPAGNON, 2010, p. 41).

A vanguarda tem sua origem essencialmente atrelada à ideia de Modernidade, da maneira como ela é entendida a partir do século XIX, isto é, quando as categorias do “novo” e

do “futuro” passam a ser adotadas como valores, inclusive estéticos, em concomitância com “[...] um radical criticismo do passado” (CALINESCU, 1999, p. 91). Segundo a perspectiva de Calinescu, a vanguarda nada mais seria do que uma “metáfora afetada” da Modernidade.

Assim, os grupos de vanguarda criticavam a falta de liberdade nos ambientes artísticos, questionavam a arte como instituição, bem como o próprio estatuto da arte na sociedade burguesa da época. Além disto, intencionavam:

[...] derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. Assim, os representantes da vanguarda artística viraram-se conscientemente contra as expectativas estilísticas do público geral [...] (CALINESCU, 1999, p. 104).

Tais características, apontadas por Calinescu, podem, de fato, ser encontradas no movimento surrealista que, igualmente à maioria dos grupos de vanguarda, apresentava uma atitude radical perante a categoria do novo, acreditava estar à frente do seu tempo e pretendia, cada vez mais, “explorar os horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos”. Desta forma, embora tenha sido um movimento cujos objetivos demonstravam estar além do aspecto estético, o Surrealismo também não deixou de exibir alguns traços das vanguardas, influência do espírito da época (*Zeitgeist*), e do contato com os outros grupos – em especial, com o Dadaísmo.

Levando em conta esta perspectiva de desmistificação de alguns conceitos que permeiam o Surrealismo, tornam-se, então, mais sólidas as afirmações de Michael Löwy e de Claudio Willer, em relação ao que seria, de fato, o movimento francês. Para tanto, é possível, ainda, recorrer às palavras de Octavio Paz, que assim o definiu: “O surrealismo não é uma poesia, mas uma poética e, mais que isso, e mais decisivamente, uma visão de mundo” (2012, p. 179).

Portanto, o Surrealismo se revela, ao mesmo tempo, como “tentativa de *re-encantamento* do mundo”, “revolta de espírito”, “visão de mundo”, em resumo, como uma crença e como uma nova forma de conduzir a vida. Diante disto, justifica-se, com mais clareza, a dificuldade em classificá-lo e, até mesmo, em entendê-lo: foi um movimento que agiu por meio da arte, e que acreditou, acima de tudo, que no mergulho dentro da subjetividade e da inconsciência, estaria a solução para uma vida mais harmônica e livre.

1.2. André Breton e a formação do Surrealismo

André Breton foi um dos mais importantes escritores franceses do século XX e um dos maiores expoentes do movimento surrealista. Considerado como o líder do grupo, o autor constituiu papel fundamental na fundação e no desenvolvimento do Surrealismo, tendo se dedicado às atividades do movimento até o fim de sua vida.

Proveniente de uma família modesta, Breton nasceu no ano de 1896, em uma pequena aldeia chamada Tinchebray, localizada em Orne, região da Baixa-Normandia. Criado em um ambiente de austeridade, marcado pelo autoritarismo materno, seus pais eram o funcionário de comércio Louis Breton e a costureira Marguerite Le Gouguès.

Os primeiros contatos de Breton com a literatura remontam à época em que estudou no colégio Chaptal, em Paris, de 1907 a 1913. Antes disto, quando criança, de 1902 a 1906, o escritor havia estudado em uma instituição dirigida por religiosos em Pantin, cidade localizada no subúrbio de Paris, para onde seus pais haviam se mudado no ano de 1900.

Em ambas as instituições, Breton obteve destaque por ser um bom aluno, principalmente nas disciplinas de humanidades. No entanto, foi no colégio Chaptal que o líder do Surrealismo começou a evidenciar o gosto pela poesia, bem como a demonstrar suas habilidades poéticas. Isto se deu na companhia daquele que foi um de seus melhores amigos, o também escritor e médico, Théodore Fraenkel.

Na companhia de Fraenkel, Breton escreveu os seus primeiros versos. Além disto, os amigos descobriram por intermédio do professor Albert Keim, alguns dos escritores que viriam a influenciá-los de maneira decisiva: os simbolistas Baudelaire, Huysmans e Mallarmé, autores conhecidos por terem desempenhado papel fundamental no rol de inspirações surrealistas.

Após a conclusão de seus estudos no colégio Chaptal, a fase que compreendeu do final de 1913 até 1919 foi determinante para a formação de Breton enquanto escritor e criador do Surrealismo. A este respeito, dois eventos podem ser destacados: seu ingresso na faculdade de medicina e a Primeira Guerra Mundial.

Em relação ao primeiro evento, Breton escolhe a medicina a fim de satisfazer o desejo de seus pais, iniciando o curso na companhia de Théodore Fraenkel. Esta circunstância, no entanto, não impediu com que os dois amigos continuassem a se dedicar ao interesse que possuíam em comum, isto é, a poesia. Datam deste período, inclusive, os primeiros poemas publicados por Breton em revistas.

Além disto, por volta desta mesma época, Breton começaria a se corresponder com Paul Valéry, escritor por quem possuía grande admiração. Tal contato se destacou, igualmente, como sendo fundamental na vida do surrealista, pois significava o início de uma convivência com uma série de escritores que estimulariam a sua carreira literária.

Com a irrupção da Primeira Guerra Mundial na Europa, em agosto de 1914, Breton foi chamado, em fevereiro de 1915, para prestar serviços ao exército. Permaneceu de março a junho deste mesmo ano, servindo ao exército de artilharia em Pontivy, sendo transferido, posteriormente, à cidade de Nantes, para atuar como enfermeiro militar. Nesta época, suas maiores leituras eram os escritores Arthur Rimbaud e Alfred Jarry. Grande influência também exerceria o escritor Guillaume Apollinaire, com quem Breton iniciaria correspondência no final de 1915.

Já no começo de 1916, ainda em Nantes, Breton conhece uma das figuras mais emblemáticas dentre suas inspirações, o jovem Jacques Vaché. Ferido durante a guerra, Vaché foi levado ao hospital onde Breton trabalhava, sendo este o primeiro contato entre os dois. Logo após este encontro, Breton se mostraria encantado pelo espírito de insubordinação transmitido pelo jovem, como salienta Sarane Alexandrian:

Vaché o impressiona pela maneira de não dar importância a nada. Seu desprezo pela arte, pela literatura (Alfred Jarry é o único autor que o agrada) tem algo de desconcertante. Ao sair do hospital, ele é contratado para trabalhar como estivador no porto; à noite, ele frequenta os antros, os bares, multiplicando as mistificações. Quando Breton o reconhece, às vezes faz que não o reconhece, e continua seu caminho. Ele jamais prestava ajuda, rompia bruscamente qualquer confiança. Ele debocha de Breton, que nomeia de “proeta” [combinação dos termos “poète” (poeta) e “prophète” (profeta)], e não obedece senão à guerra, e às declarações patrióticas que eram feitas por todos os lados, frente a esta guerra, Vaché manifesta uma posição de indiferença total; julgando vulgar o desertar, representar o objetor de consciência, ele pratica a deserção no interior de si mesmo¹ (1971, p. 14, grifo do autor, tradução nossa).

Em maio do mesmo ano, Vaché é enviado ao *front* na qualidade de intérprete, mantendo o contato com Breton por meio de cartas que continuariam a exercer fascínio sobre o surrealista, até mesmo após sua morte, em 1919. Outro fato importante é que, ainda em 1916, Breton passaria a trabalhar como assistente de um médico chamado Dr. Raoul Leroy,

¹ « Vaché l'étonne par sa manière de n'attacher de l'importance à rien. Son mépris de l'art, de la littérature (Alfred Jarry est le seul auteur qui trouve grâce à ses yeux) a quelque chose de déconcertant. Au sortir de l'hôpital, il se fait embaucher comme débardeur dans le port ; le soir, il fréquente les bouges, les bars, multipliant les mystifications. Quand Breton le reconnaît, il fait parfois semblant de ne pas le reconnaître, et continue son chemin. Il ne tendait jamais la main, coupait court à toute confiance. Il se moque de Breton qu'il nomme le « pohète », et n'obéit qu'à de guerre, et que les déclarations patriotiques fusent de tous côtés, vis-à-vis de cette guerre, Vaché manifeste un parti pris d'indifférence totale ; trouvant vulgaire de désertar, de jouer l'objecteur de conscience, il pratique la désertion à l'intérieur de soi-même » (Original).

no centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier. Leroy se destacava por ter sido assistente do famoso médico e cientista Jean-Martin Charcot, sendo este período importante para a formação de Breton no que diz respeito à psicanálise. É nesta época que o escritor passa a ter contato com as ideias de Charcot e, também, de Sigmund Freud. Segundo Marguerite Bonnet:

É a partir desse período de Saint-Dizier e desse contato direto com a loucura que se fixa a ambivalência de sua atitude diante dela: recusa de ver nela apenas um déficit mental, respeito por seu poder de criação, recuo diante das degradações que ela origina² (1988, p. XXXIV, tradução nossa).

Em 1917, Breton é enviado ao hospital Val-de-Grâce, em Paris, para realizar um curso de medicina auxiliar, o que permitiu que o autor convivesse mais assiduamente com Valéry, Apollinaire, além de conhecer o escritor Pierre Reverdy, cuja teoria sobre a imagem poética se mostraria essencial para os surrealistas. Este ano é ainda relevante, pois, finalmente, ocorre o encontro que origina o movimento surrealista: Breton conhece os escritores Philippe Soupault e Louis Aragon. O primeiro por intermédio de Apollinaire, o segundo, por sua vez, no Val-De-Grâce, já que Aragon também era estudante de medicina.

Tal encontro resultou num intenso período de descobertas e de experiências literárias entre os três jovens. Breton, extasiado desde o início da guerra com a obra de Rimbaud, descobre, então, *Os Cantos de Maldoror*, por meio de Aragon. A descoberta deste livro, de autoria de Isidore Ducasse – o Conde de Lautréamont – exerceria uma influência capital no espírito de revolta do grupo surrealista, além de contribuir em sua teoria da imagem poética, juntamente com as ideias de Reverdy.

O período em questão durou mais ou menos de 1917, época em que Breton, Aragon e Soupault se conheceram, até meados de 1919. Marguerite Bonnet ressalta os múltiplos projetos de Breton em 1918, contando sempre com a presença de Aragon e Soupault:

[...] ele suscita múltiplos projetos: artigos, livro sobre certos pintores contemporâneos com Aragon e Soupault, libreto, peça de teatro, e ele escreve muitas cartas [...] Conduz discussões apoiadas por Valéry, Paulhan, Reverdy sobre os problemas poéticos, notavelmente a respeito do lirismo; por trás de todos esses debates, se a firma a vontade de apanhar aquilo que constitui a sensibilidade e a beleza modernas, “a ideia moderna da vida”³ (1988, p. XXXVII, tradução nossa).

² « C'est à partir de cette période de Saint-Dizier et de ce contact direct avec la folie que se fixe l'ambivalence de son attitude devant elle: refus d'y voir seulement un déficit mental, respect pour son pouvoir de création, recul devant les dégradations qu'elle entraîne » (Original).

³ « [...] il remue de multiples projets: articles, livre sur certains peintres contemporains avec Aragon et Soupault, livret d'opéra, pièce de théâtre, et il écrit beaucoup de lettres [...] Il mène des discussions soutenues avec Valéry, Paulhan, Reverdy sur les problèmes poétiques, notamment à propos du lyrisme; derrière tous ces débats,

Fica evidente, assim, a efervescência do período que antecede a formação do grupo surrealista, que teria seu marco inicial na criação da revista *Littérature*, em março de 1919, pelos três jovens amigos. Segundo Claudio Willer:

[...] esta datação é sugerida por Sarane Alexandrian em *André Breton, par lui même*: iniciando o surrealismo em 1924, ano de publicação do primeiro Manifesto, teríamos que considerar pré-surrealistas obras de Breton como *Clair de Terre* e *Les pas perdus*, o Aragon de *Feu de joie*, o Éluard de *Poésies* etc. (2008, p. 282).

O nome da revista foi uma sugestão de Valéry, porém, como antífrase. A palavra aludiria ao último verso da *Arte Poética* do escritor Paul Verlaine: “E o resto é literatura”. À vista disto, é possível notar que a proposta de *Littérature* não era celebrar, tampouco realizar uma literatura considerada canônica, funcionando antes, como um espaço para a exploração das possibilidades da escrita:

O espírito dessa publicação, que apareceu em 1919, abria-se para a literatura moderna e desprezava o que Rimbaud chamara de “velharias poéticas”. Além dos diretores, colaboraram nos primeiros números Valéry, André Gide, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean Paulhan, Max Jacob, Léon-Paul Fargue, Jean Girardoux e Drieu La Rochelle. Alguns textos de Rimbaud e Lautréamont foram publicados, e também as “Lettres de Guerre”, correspondência de Vaché para Breton (REBOUÇAS, 1986, p. 6).

Desta forma, ainda que no período inicial da revista *Littérature*, o Surrealismo não se apresentasse como um movimento articulado, a publicação – que perduraria até o ano de 1924 –, contribuiu justamente para que esta estruturação fosse possível, pois manteve ao seu redor autores que se identificavam com a proposta de renovação e experimentação da literatura, além de ter sido o primeiro veículo no qual foram difundidas as ideias de natureza surrealista, que começavam a surgir desde 1919, com a escritura da obra intitulada *Les Champs Magnétiques*.

Escrita por Breton e Soupault em conjunto, *Les Champs Magnétiques* compreende as primeiras produções de escrita automática, realizadas a partir das experiências dos autores durante os meses de maio e junho de 1919. Parte desta produção foi publicada inicialmente na revista *Littérature*, no período de outubro a dezembro de 1919. No ano seguinte, os textos seriam, então, reunidos em um volume dedicado à memória de Jacques Vaché:

s'affirme la volonté de saisir ce qui constitue la sensibilité et la beauté modernes, « l'idée moderne de la vie » (Original).

Essas prosas haviam sido escritas em seis semanas, durante o mês de maio e a primeira semana de junho de 1919, em estado de exaltação intensa. Nascidas (afirma o primeiro testemunho escrito de Breton, em 1922) da descoberta do poder produtivo das frases que surgem no espírito com a aproximação do sono, e da atenção votada por Breton, desde 1916, ao método das associações livres recomendado pelos tratados de psiquiatria, elas foram escritas em sessões de trabalho coletivo por André Breton e Philippe Soupault, que seguravam alternadamente a pena, em capítulos sucessivos que “outra razão não tinha(m) para terminar que não fosse o fim do dia em que fora(m) iniciado(s)” (*Manifeste du surréalisme*, 1924), mas que foram redigidos numa velocidade previamente determinada. Também o tema foi às vezes fixado *a priori*. O artifício (assunto, velocidade, duração) preside pois à redação dessas obras que – sem contradição – pretendem ao mesmo tempo restituir à inspiração os poderes perdidos (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 37).

Breton tece algumas considerações sobre este período de descoberta da escrita automática, em um texto intitulado *Entrée des médiums*, publicado na obra *Les pas perdus*, de 1924. Além disto, o período de escritura de *Les Champs Magnétiques* também é evocado no *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, quando Breton relembra os principais momentos e influências que antecederam à escrita da obra, mencionando-a, inclusive, como “a primeira obra puramente surrealista” (BRETON, 2001, p. 52).

Assim, tendo em vista a importância da obra *Les Champs Magnétiques*, para a formação do grupo surrealista, torna-se importante prestar alguns esclarecimentos sobre o que seria, de fato, a escrita automática. Este procedimento surrealista, nada mais é do que a escrita em estado de semissono que, segundo os surrealistas, com base nos trabalhos freudianos, seria a manifestação de um pensamento livre das amarras da sociedade. No entanto, serão feitas explicações pormenorizadas sobre o assunto mais adiante.

1.2.1. O Surrealismo nascente e o contato com o Dadá

Conforme já apontado no início desta explanação, embora o Surrealismo não seja somente um movimento de vanguarda, ele possui algumas das características essenciais que permeiam este conceito. A este respeito, é possível destacar como um dos fatores determinantes, o contato que o movimento manteve com o Dadaísmo, no ano de 1920.

Segundo Maurice Nadeau (2008), Breton vê pela primeira vez alguns números da revista *Dada III*, em 1917, na casa de Apollinaire. No entanto, é somente em 1919 que o autor toma a iniciativa de escrever para Tristan Tzara, principiando, assim, uma correspondência entre os dois escritores, que perduraria até o final daquele mesmo ano.

Sabe-se, por Jacqueline Chénieux-Gendron (1992), que o *Manifeste Dada*, de 1918, escrito por Tzara, muito havia impressionado o grupo de amigos da revista *Littérature*. Assim, em janeiro de 1920, Tristan Tzara desembarca em Paris, a convite da revista, para realizar duas séries de manifestações dadaístas. Seria o início de uma forte influência Dadá no seio de um Surrealismo ainda nascente:

Com frequência, o dadaísmo é considerado um precursor do surrealismo. Na verdade, a situação é descrita com maior precisão por Breton: tais movimentos foram “como duas ondas quebrando uma na outra” (Breton, *Entretiens*). O dadaísmo foi anterior ao surrealismo, e este sobreviveu ao primeiro, mas durante algum tempo ambos coexistiram num fluxo contínuo de troca de estímulos e energias (BRADLEY, 2001, p. 12).

O Dadaísmo foi um movimento que se originou em Zurique, na Suíça, resultado do encontro de uma série de artistas exilados e refugiados no país, em razão da Primeira Guerra Mundial. Sua “fundação” ocorreu na noite do dia 8 de fevereiro de 1916, no Cabaret Voltaire, pelos artistas Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck. Para esclarecer este contexto, é possível recorrer ao depoimento de Huelsenbeck:

O dadá foi fundado em Zurique, na primavera de 1916 por Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck, no Cabaret Voltaire, um pequeno bar onde Hugo Ball e sua amiga Emmy Hennings haviam criado um pequeno espetáculo de variedades, do qual todos nós participávamos. Tínhamos deixado nossos países por causa da guerra. Ball e eu vínhamos da Alemanha. Tzara e Janco da Romênia, Hans Arp, da França. Estávamos de acordo em que a guerra havia sido provocada pelos vários governos pelas razões mais autocráticas, sórdidas e materialistas. Nós, os alemães, conhecíamos o livro *Jaccuse*, e mesmo sem ele pouca confiança teríamos na decência do Kaiser alemão e seus generais. Ball recusara-se a servir por motivos de consciência e eu tinha escapado por um fio da perseguição dos beaguins da polícia, que, visando os

chamados objetivos patrióticos, amontoavam homens nas trincheiras no Norte da França. [...] O grupo do Cabaret Voltaire era formado por artistas, no sentido de que eram extremamente sensíveis às possibilidades artísticas recém-descobertas (HUELSENBECK *apud* LIMA, 2008, p. 111-112).

O nome do Dadá foi escolhido ao acaso, numa consulta a um dicionário que se encontrava no Cabaret Voltaire. Desta forma, os jovens artistas, revoltados pelo absurdo da guerra e pelos valores que a sustentavam, começaram a se estruturar – sempre em torno do Cabaret Voltaire – em um movimento de negação absoluta:

[...] a irrupção do dadá, do gesto e da atitude dadá afirma-se com um basta categórico, fazendo tábula rasa de todos os valores “nacionais” e/ou “patrióticos”. Negação absoluta da validade dos ditos valores (inclusive artísticos) de uma sociedade e uma cultura que promoveram esta Primeira Guerra, dadá é também questionamento radical do desmanche de espírito operado pelo imenso, pelo irremediável desastre bélico e suas injunções de interesses econômicos (LIMA, 2008, p. 112).

Tendo em vista esta perspectiva, torna-se possível, então, retomar o momento em que se iniciaram as relações entre o Dadá e o Surrealismo: no ano de 1920, com a chegada de Tzara. Estas relações se mostraram decisivas para a formação do movimento francês, que herdaria do Dadá o radicalismo e o espírito de insubordinação. A este respeito, afirma Nadeau: “Sem o dadá, o surrealismo teria existido, sem dúvida, mas teria sido muito diferente” (2008, p. 25). Isto porque, segundo o autor, Tzara chegaria à França desempenhando “[...] o papel de catalisador das tendências revolucionárias que animavam o grupo *Littérature* e aqueles a quem influenciava” (NADEAU, 2008, p. 30).

No entanto, o período de conjunção de ideias entre o Dadá e o grupo da revista *Littérature* seria breve e marcado por alguns desentendimentos. Entre eles, se destacam o julgamento do escritor Maurice Barrès, organizado por Breton em 1921 e, também, o “Congresso Internacional para a Determinação das Diretrizes e a Defesa do Espírito Moderno”, realizado em 1922.

No que diz respeito ao primeiro episódio, Breton considerava importante que os ataques do movimento Dadá se dirigissem não apenas à arte tradicional, mas também aos seus líderes, aqueles que, para o escritor, seriam os traidores “da causa do espírito e do homem” (NADEAU, 2008, p. 33). Desta forma, Breton organizou, no dia 13 de maio de 1921, uma manifestação que exibiria o processo e o julgamento de Maurice Barrès, escritor que simbolizava os valores burgueses, o nacionalismo e o conformismo. A manifestação, todavia,

foi sabotada por Tzara, demonstrando o niilismo e a tendência autodestrutiva do movimento Dadá:

Não tenho a menor confiança na justiça, mesmo se essa justiça for feita por dadá. O senhor há de concordar comigo, sr. presidente, que nós não passamos de merda e que, portanto, pequenas diferenças como ‘grande merda’ ou ‘pequena merda’ não têm a menor importância (TZARA *apud* BRADLEY, 2001, p. 19).

O segundo episódio, por sua vez, se refere à ausência de Tzara, no congresso organizado por Breton, em março de 1922 que, conforme o próprio nome já evidenciava, tinha como objetivo estabelecer quais seriam as novas tendências da arte moderna. Tzara não compareceu, sob a alegação de que o Dadá não teria nada a ver com a arte moderna, ou mesmo com qualquer tipo de arte.

Assim, Breton, tendo contribuído com algumas realizações dadaístas, passou a sentir um esgotamento diante do niilismo manifesto pelo grupo de Tzara. Para ele, era preciso um “[...] movimento com bases mais duráveis do que a negação pela negação” (REBOUÇAS, 1986, p. 10), da mesma forma como considerava “[...] importante canalizar o espírito de rebeldia dadaísta numa corrente mais construtiva e consequente” (REBOUÇAS, 1986, p. 10).

Deste modo, a partir da necessidade de construção de um novo movimento, Breton rompe com o Dadá durante o ano de 1922 e, juntamente com o grupo da revista *Littérature* volta a dedicar sua atenção à escrita automática. Tal atitude resultaria num intenso período de pesquisas sobre o inconsciente, os “estados segundos” e a escrita automática, e, conseqüentemente no Surrealismo enquanto movimento estruturado.

1.2.2. O Manifesto do Surrealismo (1924)

Assim, é a partir do período de fomentação e de pesquisa das ideias surrealistas, chamado por Nadeau (2008) de “época dos sonos”, que o movimento tem sua fundação oficial em outubro de 1924, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo* por André Breton e, também, com a inauguração do Escritório de Pesquisas Surrealistas, localizado na Rue de Grenelle, nº 15. Além disto, em dezembro do mesmo ano, o grupo lança também uma nova revista, intitulada *La Révolution Surréaliste*, que afirmava em sua capa a necessidade de “elaborar uma nova declaração de direitos do homem”.

Os movimentos de vanguarda artística europeia se utilizaram, com frequência, dos chamados “manifestos”, para declararem, no tom dogmático que lhes é característico, as

concepções segundo as quais guiariam seus projetos. Desta forma, é, então, no *Manifesto do Surrealismo* que o modo de pensar idealizado pelo grupo Breton vem a público, apresentando, com clareza, as crenças, os objetivos e os valores do movimento, bem como as suas influências, as suas rupturas e o seu método. Ademais, tal fato ajuda a tornar ainda mais notória a já mencionada influência exercida pelos movimentos de vanguarda no movimento surrealista.

A origem do termo “surrealismo” remonta a Apollinaire. Este termo é utilizado pela primeira vez em 1917, numa carta do escritor enviada ao dadaísta Paul Dermée, com o intuito de descrever o balé *Parade*, de Jean Cocteau: “Apollinaire escreveu que a verdade artística resultante da combinação dos elementos do espetáculo era uma verdade além da realidade – “um tipo de super-realismo”” (BRADLEY, 2001, p. 6). Ainda no mesmo ano, o escritor retomaria o termo em sua peça *As mães de Tirésias*, que possuía como subtítulo “Um drama surrealista”. Conforme comenta Gilberto de Mendonça Teles: “Apollinaire havia usado inicialmente a palavra ‘supernaturaliste’, mas, advertido de que a mesma já havia sido empregada por Baudelaire e Nerval e que Saint-Pol Roux havia falado em ‘idéoréalisme’, escolheu então ‘surréaliste’” (1976, p. 167).

À vista disto, Breton e Soupault escolhem o nome Surrealismo em homenagem a Apollinaire que, conforme já foi demonstrado, exerceu um importante papel na formação do grupo. Breton, contudo, esclarece no *Manifesto do Surrealismo* que o termo, no sentido particular como é entendido pelo seu movimento, não teria obtido êxito antes deles.

O *Manifesto do Surrealismo* se apresenta como um elogio à imaginação e ao inconsciente, alicerçado em uma crítica sobre “a vida real”. Esta é a ideia central que guia o documento, sendo, também, noção capital para a compreensão do pensamento surrealista em sua totalidade. Breton inicia sua teorização argumentando a respeito da mediocridade que permeia a realidade material, isto é, condenando a vida “considerada” real, na qual impera, tão-somente, o pensamento pragmático e mercantil da sociedade moderna. Para Breton, este tipo de pensamento não contribui, senão para o obscurecimento da autonomia humana de poder escolher uma vida diferente daquela que lhe é imposta. Tal ideia pode ser observada, com clareza, no seguinte excerto:

Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas, essa crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com o seu destino, passa penosamente em revista os objetos que foi levado a utilizar, objetos que lhe vieram ter às mãos por obra de sua indolência ou de seu esforço, quase sempre de seu esforço, visto que ele consentiu em trabalhar ou, quando menos, não lhe repugnou tentar a sorte

(aquilo que ele chama de sorte!) Seu quinhão atual é uma grande modéstia [...] Ainda que mais tarde ele tente remediar esse estado de coisas, por sentir que, pouco a pouco, vieram faltar-lhe todas as razões de viver, uma vez que se tornou incapaz de estar à altura de uma situação excepcional como o amor, magros serão os resultados desse esforço. E a causa disto é que, já agora, ele pertence de corpo e alma a uma imperiosa necessidade prática, que não permite ser esquecida (BRETON, 2001, p. 15-16).

Breton dá continuidade ao seu argumento relacionando dois temas essenciais para o Surrealismo: a imaginação e a liberdade de espírito. Segundo o autor, a vida entregue ao pragmatismo da sociedade moderna gera, inevitavelmente, um sentimento de insatisfação e de vazio. No entanto, para o surrealista, o que se afigura como mais alarmante neste panorama, é que dele decorre o aprisionamento da imaginação. De acordo com Breton, o homem que vive “sob o reinado da Lógica”, se torna incapaz de imaginar. Tal incapacidade, por sua vez, se torna conveniente para o fortalecimento de uma classe dominante e opressora, pois, para os surrealistas, é na imaginação que reside o verdadeiro poder de ação sobre o mundo. Neste sentido, possuir o espírito livre para imaginar, de acordo com o Surrealismo, não significa nada menos do que a própria liberdade:

A palavra *liberdade* é a única que ainda me exalta. Considero-a apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida alguma a minha única aspiração legítima. No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada *a maior liberdade de espírito*. Cabe a nós não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atraiçoar o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que pode ser e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição; e é também razão bastante para que eu me abandone a ela sem medo de enganar-me (como se fosse possível enganarmo-nos ainda mais) (BRETON, 2001, p. 17, grifo do autor).

Tendo em vista isto, Breton denomina esta tendência que acometeu a civilização ocidental moderna, de “atitude realista” que, segundo ele, se inspiraria de Santo Tomás de Aquino a Anatole France e, também, no positivismo. O escritor, contudo, toma o cuidado de diferenciá-la da “atitude materialista”, que considera menos nociva do que a primeira.

Segundo Breton, a atitude realista “[...] é fruto da mediocridade, do ódio e de presunção rasteira” (2001, p. 19). O autor ainda atribui a ela a profusão dos “romances de observação” da época, ressaltando o seu fortalecimento por meio dos jornais e evidenciando que, tal atitude, apenas colocava a perder os esforços da ciência e da arte em dissipar essa conveniente ilusão de realidade. Apesar disto, Breton demonstra acreditar em uma mudança

de paradigma. É neste momento que o autor recorre às descobertas de Freud, apontando-as como um caminho promissor para o reestabelecimento da imaginação na vida humana:

Vivemos, ainda sob o reinado da Lógica: este é, naturalmente, o ponto aonde eu queria chegar. Mas, hoje em dia, os métodos da Lógica só servem para resolver problemas de interesse secundário. [...] Socolor de civilização, a pretexto de progresso, chegou-se a banir do espírito tudo que, com razão ou sem ela, pode ser tachado de superstição ou de quimera; a proscrever qualquer modo de busca da verdade que não se conforme ao uso geral. Foi, ao que parece, por obra do maior acaso que recentemente se expôs à luz uma parte do universo mental – de longe a mais importante, segundo entendo – pela qual já afetávamos desinteresse. Cumpre sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos (BRETON, 2001, p. 23).

Breton tece, então, considerações a respeito dos estudos de Freud. Sobre este aspecto, é necessário se atentar que a obra *A interpretação dos sonhos*, de 1900, foi o primeiro estudo a valorizar o sonho como o fenômeno da vida psíquica normal que permite que os processos inconscientes sejam revelados. Em relação a isso, o escritor destaca:

Foi com inteira razão que Freud fez dos sonhos objeto de seu estudo crítico. Com efeito, é inadmissível que parte tão considerável da atividade psíquica (já que, pelo menos do nascimento do homem até à morte, o pensamento não apresenta qualquer solução de continuidade, a somatória dos momentos que sonhamos, do ponto de vista temporal, ainda que não consideremos senão os sonhos em estado puro, que ocorrem durante o sono, não é inferior à somatória dos momentos de realidade, ou, mais precisamente, dos momentos de vigília) tenha, até aqui, atraído tão pouca atenção (BRETON, 2001, p. 24).

Com isto, o autor consegue o aporte teórico necessário para dissertar a respeito da influência freudiana nas experiências do fenômeno batizado como *automatismo psíquico*. Fenômeno que levou, no ano de 1919, à escritura da obra *Les Champs Magnétiques*, em colaboração com Soupault. Este assunto, no entanto, será tratado com mais pormenores a seguir. Assim, valendo-se, ironicamente, do formato de verbete, o escritor francês define, finalmente, o que seria o Surrealismo:

SURREALISMO, *s.m.* Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. ENCICLOPÉDIA, *Filosofia*. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente

todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência (BRETON, 2001, p. 40).

É importante notar que, neste fragmento, Breton define o termo em duas acepções. Na primeira delas, o autor descreve um procedimento, ou seja, a existência do Surrealismo se cumpre por meio do “automatismo psíquico em estado puro” – é a base, por exemplo, do conceito de “escrita automática”, técnica artística mais conhecida do Surrealismo na literatura. A segunda acepção, por sua vez, está relacionada à filosofia, isto é, às crenças que alicerçam o chamado pensamento surrealista.

Assim, numa interpretação singular da teoria do inconsciente, o Surrealismo retoma a conhecida temática romântica e simbolista do sonho e do imaginário, utilizando-a, desta vez, com o objetivo de resolver os “principais problemas da existência”. O movimento francês buscava na exploração do id, o resgate das forças que possibilitariam uma nova forma de existência e uma nova realidade: “Eu creio que, no futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamá-la assim” (BRETON, 2001, p. 28, grifo do autor).

Considerando isto, torna-se mais claro o porquê de o Surrealismo ser conceituado como um movimento de revolta de espírito e o porquê de o seu periódico se intitular *La Révolution Surréaliste*. Os surrealistas almejavam revolucionar a vida, por meio de um mergulho no inconsciente, restaurando, desta forma, a imaginação enfraquecida pelo racionalismo da sociedade capitalista burguesa:

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira *gaiola de aço* – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão –, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper com as grades para ter acesso à liberdade. Se a civilização burguesa é por excelência, segundo o mesmo sociólogo alemão, o universo da *Rechnenhaftigkeit*, o espírito do cálculo racional – a medida quantitativa de perdas e lucros –, o surrealismo é o punhal aguçado que permite cortar os fios dessa teia de aranha aritmética (LÖWY, 2002, p. 10, grifo do autor).

Desta forma, Breton encerra o *Manifesto do Surrealismo* enumerando os autores que seriam surrealistas de alguma maneira, ou seja, que influenciaram o Surrealismo tendo aspectos convergentes aos do grupo, o que se verifica para o movimento como a construção de uma genealogia. Começa nomeando os surrealistas absolutos, que seriam os próprios criadores do movimento: Aragon, Soupault, Péret, Vitrac, Desnos, Éluard, entre outros e relata que poderiam ser considerados os únicos, sem engano, se não fosse o caso apaixonante,

como diz, de Lautréamont. Depois, menciona o nome de todos os autores que considera que sejam surrealistas “em” algo:

Swift é surrealista na maldade.
Sade é surrealista no sadismo.
Chateaubriand é surrealista no exotismo.
Constant é surrealista em política.
Hugo é surrealista quando não é tolo.
Desbordes-Valmore é surrealista no amor.
Bertrand é surrealista no passado.
Rabbe é surrealista na morte.
Poe é surrealista na aventura.
Baudelaire é surrealista na moral.
Rimbaud é surrealista em seu modo de vida e em outras coisas.
Mallarmé é surrealista na confiança.
Jarry é surrealista no absinto.
Nouveau é surrealista no beijo.
Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.
Fargue é surrealista na atmosfera.
Vaché é surrealista em mim.
Reverdy é surrealista em casa.
Saint-John Perse é surrealista à distância.
Roussel é surrealista na anedota (BRETON, 2001, p. 41-42).

Neste sentido, Breton ressalta os traços surrealistas existentes antes do seu grupo e que, de certa forma, ajudaram no seu desenvolvimento, porém, com um tom de superioridade do movimento surrealista em relação aos seus predecessores. Segundo Breton, os artistas de outrora ainda não tinham “ouvido a voz surrealista”, de modo que, eles – os surrealistas – talvez servissem a uma causa mais nobre.

1.2.3. O Automatismo psíquico

De acordo com o que foi mostrado na explanação a respeito do manifesto de 1924, Breton define o Surrealismo em duas acepções diferentes: como um procedimento e como uma crença. Ao procedimento dá-se o nome de *automatismo psíquico*, que designa qualquer atividade realizada sem o controle da razão. Ou seja, é a fala, a escrita, o desenho, ou qualquer tipo de atividade realizada num estado em que o indivíduo esteja suspenso do controle da razão consciente e, portanto, alheio às preocupações de ordem estética ou moral. Os métodos utilizados pelos surrealistas para a prática do automatismo psíquico eram diversos, no que diz respeito à literatura, por exemplo, se destacam a escrita realizada em estado de semissono, a transcrição de sessões de sono hipnótico, a descrição de narrativas de sonhos e, também, os jogos de associação livre.

Sabe-se que o automatismo psíquico foi explorado pela primeira vez por Breton no ano de 1919, dando origem à obra *Les Champs Magnétiques*, escrita em colaboração com Soupault. Assim, para um maior entendimento do assunto, é possível recorrer, ainda, ao *Manifesto do Surrealismo*, no qual o autor relata com detalhes as condições que possibilitaram a gênese deste procedimento.

Breton inicia sua narração destacando a influência exercida pela teoria da imagem poética de Pierre Reverdy, no período anterior à escritura de *Les Champs Magnétiques*. A teoria em questão, publicada pelo poeta francês na revista *Nord-Sud*, em 1917, apresenta a seguinte concepção:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte (REVERDY apud BRETON, 2001, p. 35, grifo do autor).

Segundo o surrealista, as palavras de Reverdy não foram assimiladas por ele de imediato. Conforme expressa no manifesto, o esclarecimento total desta poética, que considerava “poderosamente reveladora”, ocorreu apenas quando passou a interpretá-la à luz da experiência do automatismo psíquico, em virtude do episódio em que fora acometido por uma frase aflorada de seu inconsciente.

Breton conta que a frase, algo como “Há um homem cortado em dois pela janela” (BRETON, 2001, p. 36), o impressionou pela qualidade e força de sua imagem. Sendo assim, o escritor, que já era familiarizado com as ideias e com os métodos de exame de Freud, desde a época de estudante de medicina, decidiu aplicá-los em si mesmo, a fim de obter o mesmo resultado esperado dos pacientes, isto é, frases nas quais pode ser percebida a ação do inconsciente, livres, portanto, de quaisquer tipos de julgamentos. É a partir deste episódio que Breton e Soupault decidem realizar o procedimento em conjunto, originando os textos automáticos de *Les Champs Magnétiques*.

Da mesma forma, foi devido a este contexto que o autor conseguiu finalmente esclarecer o sentido da imagem poética proposta por Reverdy, tendo em vista que a aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas, nada mais seria do que o produto da atividade automática. Freud (2010), em *A Interpretação dos Sonhos*, apresenta o processo de elaboração onírica, por meio dos mecanismos conhecidos como deslocamento e condensação. Estes mecanismos são os responsáveis pela imagem onírica tal como ela é apresentada em seu conteúdo manifesto, isto é, no sonho propriamente dito, é a partir deles

que o chamado conteúdo latente do inconsciente, com suas inúmeras cadeias associativas, é fundido num só elemento, aquele que será mostrado no sonho. Considerando isto, Breton, que no princípio havia tentado empregar a poética de Reverdy sem o exercício do automatismo psíquico, passou, então, a julgar impossível que duas realidades afastadas pudessem ser aproximadas pela mente consciente:

Ora, o homem não pode, segundo entendo, efetuar a aproximação de duas realidades tão distantes. O princípio da associação de ideias, tal como se nos apresenta, a isto se opõe. A alternativa seria retornarmos a uma arte elíptica, que Reverdy condena tanto quanto eu. Cumpre, pois, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pela mente tendo em vista a centelha a produzir: eles são produtos simultâneos da atividade que chamo de surrealista, limitando-se a razão a constatar e apreciar o fenômeno luminoso (BRETON, 2001, p. 53).

À vista disto, pode-se perceber como o autor destaca o valor das imagens construídas pela atividade surrealista em detrimento das outras, julgando como mais fortes aquelas que apresentassem o maior grau de arbitrariedade entre seus termos. Assim, devido a esta capacidade de produção de imagens cujo lirismo e originalidade impressionaram o mundo das artes, o automatismo psíquico ficou conhecido como procedimento estético. No entanto, torna-se necessário mais uma vez esclarecer que, embora ele tenha sido utilizado como método de expressão artística, o Surrealismo não via nisto a sua finalidade última.

Conforme já foi salientado, o Surrealismo foi um movimento que buscava uma nova maneira de se conduzir a vida, além da construção de uma nova realidade, sendo assim, quando Breton define no primeiro manifesto o que seria o Surrealismo em seu sentido filosófico, o autor se refere ao automatismo psíquico como a forma de associação capaz de atuar na resolução dos principais problemas da existência.

Diante disto, numa perspectiva que recebeu influências do idealismo na filosofia, aliada, também, a uma concepção mágica do mundo, Breton depositou suas esperanças na mente humana que, segundo ele, guardaria inúmeros poderes capazes de transformar a realidade. Com base nas sofisticadas respostas que a mente é capaz de emitir de forma inconsciente, o autor acreditava ser possível resgatar a imaginação, reconstituindo os poderes mentais atrofiados pela supremacia do pensamento racional imposto pelas sociedades modernas:

Queiramos ou não, temos aqui com que satisfazer a várias exigências da mente. Todas estas imagens parecem dar testemunho de que a mente está amadurecida para outras coisas, além dos prazeres benignos a que, em geral, se entrega. É este o

único modo de que dispõe para usar vantajosamente da quantidade ideal de acontecimentos que carrega (BRETON, 2001, p. 55-56).

Neste sentido, pode-se dizer que é por meio do automatismo como forma de libertação, que o caráter social do projeto surrealista adquire mais força. Segundo Maurice Blanchot (1997), no automatismo psíquico repousaria a possibilidade de uma relação imediata com a existência verdadeira e, mais do que isto, uma possibilidade de fusão entre o sujeito e a linguagem. Nele, não há separação entre o sujeito e aquilo que ele diz. Ele é a palavra que profere, ele é a imagem que constrói. Apoiado nesta ideia, Blanchot conclui que, no Surrealismo, a linguagem deixa de ser instrumento para se tornar sujeito, o que consistiria em uma verdadeira reivindicação social, já que na sociedade capitalista burguesa há muito tempo o homem não é mais sujeito, mas sim objeto.

A reificação do homem está diretamente ligada à impossibilidade de ser agente de sua vida, de ser guiado pela sua linguagem, uma vez que é guiado pela linguagem e pelo discurso que lhe impuseram. A este respeito, Marcel Raymond é categórico: “Uma linguagem estereotipada, na qual toda intervenção da liberdade é estreitamente condicionada, impõe-nos a visão de um mundo estereotipado, endurecido, fossilizado, tão pouco vivo quanto os conceitos que pretendessem explicá-lo” (1997, p. 253). Em sua consciência, o homem acredita ser aquilo que a sociedade na qual está inserido lhe fez acreditar que era e, assim sendo, acaba por difundir também um discurso impregnado de falsas aparências. Tendo em vista esta perspectiva, o automatismo psíquico devolveria a liberdade do homem e sua posição de sujeito: na libertação da linguagem estaria a sua própria libertação.

Outro aspecto importante a ser notado em relação ao automatismo psíquico diz respeito ao caráter mágico que os surrealistas atribuíam a ele. O Surrealismo acreditava que as construções elaboradas pela mente inconsciente funcionariam como uma espécie de revelação, via de contato entre o homem e o maravilhoso. Não à toa, no *Manifesto do Surrealismo*, Breton denomina a seção na qual ensina os métodos de realização da escrita automática como “Segredos da arte mágica surrealista”.

Em suma, o automatismo psíquico possuiu um papel fundamental no movimento surrealista, pois, ao mesmo tempo em que rompeu com as aparências de uma sociedade que se instituiu como racional e imutável, também abriu as portas para uma nova percepção da mente humana e do mundo. Consequentemente, é possível dizer ainda que seu idealismo não era vazio, visto que houve a proposição de uma prática por meio da qual seria possível a construção de uma nova existência.

1.3. Posição política do Surrealismo

Na crença de que qualquer mudança pretendida com relação ao mundo material – representado pela sociedade – dependeria antes de uma mudança no que diz respeito à subjetividade, o pensamento surrealista se alinha com as correntes filosóficas denominadas idealistas que, em breves termos, partem do princípio de que é a subjetividade que dá sentido à matéria. Ou seja, a mente, o espírito, o subjetivo seriam anteriores e preponderantes em relação à matéria, ao concreto. Nesta perspectiva, tais correntes se opõem àquelas chamadas materialistas, como, por exemplo, o materialismo histórico de Marx e Engels.

Desta forma, pode-se dizer que o Surrealismo manteve uma atitude estritamente idealista até meados de 1925, quando dois eventos alterariam de maneira decisiva seus rumos teóricos. O primeiro deles dizia respeito à participação da França no conflito conhecido como a Guerra do Rife, atual Marrocos, no qual jovens franceses estavam sendo enviados para a morte, em um combate tido como injusto contra um povo colonizado. O segundo evento, por sua vez, concerniria à leitura realizada por André Breton da obra *Lenin*, de Leon Trotsky, que teria influenciado o surrealista em relação à importância da práxis revolucionária na transformação das sociedades. De acordo com Nadeau (2008), este contexto foi essencial para que o Surrealismo aderisse ao materialismo histórico, compreendendo a necessidade de transformação das condições sociais para a construção de uma nova realidade.

Cumprido ressaltar que o Surrealismo declarava sua adesão ao materialismo histórico, com a ressalva de que este engajamento se restringiria às questões de ordem política e social, a atitude surrealista, pautada no idealismo, permaneceria sendo a tônica do movimento, considerada como a principal via de transformação do indivíduo e da existência. À vista disto, o Surrealismo foi chamado por Chénieux-Gendron (1992) de “máquina de integrar”, em razão da sua facilidade em integrar as mais diversas correntes de pensamento, mesmo quando estas pertenciam a tendências diametralmente opostas, como é o caso do idealismo e do materialismo histórico.

Contudo, o engajamento parcial e a integração de duas correntes de pensamento mutuamente excludentes não foram recebidos de forma passiva pelos integrantes do Surrealismo, gerando algumas dificuldades no seio do movimento, que a partir disto passaria por um importante período de autorreflexão. Pode-se destacar como o episódio determinante na instauração desta crise o caso do sociólogo e escritor Pierre Naville, na época integrante do grupo surrealista.

Naville é conhecido pela sua participação como redator no periódico *La Révolution Surréaliste*, ao lado de Benjamin Péret. O autor, tendo colaborado ativamente com o Surrealismo até o ano de 1925, optou por se distanciar do movimento para aderir ao comunismo. Na concepção do escritor, o Surrealismo não demonstrava ter um verdadeiro compromisso na transformação das sociedades, sendo necessário que o grupo fizesse mais do que apenas apregoar seu engajamento político. Alicerçado nesta ideia, Naville redigiu, então, um livreto intitulado *La Révolution et les Intellectuels*, de 1926, no qual questionava a relevância do papel desempenhado pelos surrealistas no contexto revolucionário. Salientando a aporia decorrente da tentativa de integração de duas correntes de pensamento essencialmente antinômicas, o escritor apontava os dois caminhos que o Surrealismo poderia tomar na resolução deste impasse teórico e prático:

- 1°. ou persistir numa atitude negativa de ordem anárquica, atitude falsa a priori porque não justifica a idéia de revolução que defende, atitude submetida a uma recusa de comprometer sua própria existência e o caráter sagrado do indivíduo numa luta que levaria à ação disciplinada da luta de classes;
- 2°. ou tomar resolutamente o caminho revolucionário, a única via revolucionária, a via marxista. Equivale então a perceber que a força espiritual, substância que é o todo e a parte do indivíduo, está intimamente ligada a uma realidade social que ela pressupõe efetivamente (NAVILLE *apud* NADEAU, 2008, p. 91).

Com isto, Naville tornava evidente que, no seu entender, o movimento francês deveria optar pelo segundo caminho, aderindo totalmente à via revolucionária, fato que possuiria como consequência direta a própria renúncia do Surrealismo, uma vez que este ponto de vista subentende a atividade revolucionária como preponderante à surrealista.

De acordo com Löwy (2001), os apontamentos de Naville foram de certa forma bem recebidos pelos surrealistas, que lhe concederam “uma moção geral de confiança”. Breton, em resposta a Naville, publica no mesmo ano um artigo intitulado *Légitime Défense*, no qual “[...] reitera sua adesão, de princípio, entusiasta, ao programa comunista” (NADEAU, 2008, p. 92). Segundo o líder do grupo, embora todos os surrealistas desejassem que o poder fosse transferido das mãos da burguesia para as do proletariado, enquanto isso não ocorresse, eles consideravam necessário dar prosseguimento às experiências da vida interior, sem quaisquer tipos de controles externos, mesmo que marxistas.

Conforme assinala Nadeau (2008), a argumentação utilizada por Breton em *Légitime Défense* representou um verdadeiro recuo em relação ao pretense engajamento político e social por parte do Surrealismo. No entanto, a posição de neutralidade assumida pelo grupo em 1926 não perduraria por muito tempo, no ano seguinte os surrealistas voltariam atrás em

suas declarações, decidindo, enfim, pela adesão ao Partido Comunista Francês. Cabe salientar, que a adesão dos surrealistas possuía um valor meramente formal, funcionando antes como uma afirmação de que o Surrealismo se mostrava a favor da causa comunista, do que o abandono do grupo em prol da revolução, como aspirava Naville. À vista disto, é importante destacar a coletânea de textos intitulada *Au Grand Jour*, de 1927, que reuniu todo o diálogo estabelecido entre os surrealistas e o Partido Comunista Francês.

Os anos subsequentes, 1928 e 1929, foram marcados, respectivamente, por um intenso período de realizações e por uma nova crise. Em 1928, além da publicação de obras importantes, tais como *Nadja* e *Le Surréalisme et la Peinture*, de Breton e *Traité du Style*, de Aragon, o Surrealismo realizou inúmeras exposições, se consagrando como um movimento cujas obras eram lidas, vistas e que serviam, inclusive, como influência para os artistas mais jovens.

Em relação ao ano de 1929, pode-se dizer que esta crise possuiu suas raízes fundamentalmente atreladas às exclusões de Philippe Soupault e Antonin Artaud do grupo surrealista, em setembro de 1926. Breton alegava um desinteresse da parte dos dois artistas nos assuntos referentes às causas políticas e sociais e, também, uma grande valoração à atividade literária que, para os surrealistas significava apenas um meio de expressão, não uma carreira cuja finalidade consistiria em conquistar fama e riqueza. Tendo em vista este contexto, Breton sentia a necessidade de debater quais eram as reais intenções que moviam os artistas ao aderirem ao Surrealismo, o que resultou na famosa reunião da Rue du Château, cujo objetivo inicial era a realização de um “exame crítico do destino dado a Leon Trotsky”, por ocasião de seu afastamento e exílio pelo governo de Stalin, mas que, ao final, se tornaria uma grande discussão sobre a moral dos participantes do movimento. Este fato, aliado à necessidade de esclarecimento das novas diretrizes que guiariam o grupo, fizeram com que Breton redigisse o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1930. No entanto, este assunto será tratado com pormenores mais adiante.

No ano de 1930 dois acontecimentos importantes podem ser destacados: a viagem de Aragon à Rússia e a criação de um novo periódico intitulado *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. No que diz respeito ao primeiro acontecimento, após ter realizado a viagem à Rússia, Aragon se mostrou impressionado com o comunismo, optando por abdicar do movimento surrealista para se dedicar integralmente à causa comunista. Segundo Nadeau (2008), Aragon deu individualmente o passo que sempre separou os surrealistas da ação política e do marxismo. Já no que se refere à criação do novo periódico, a mudança de título de *La Révolution Surréaliste* para *Le Surréalisme au Service de la Révolution* foi importante

para manifestar a seriedade do apoio oferecido pelo Surrealismo em prol da causa revolucionária e o reconhecimento de que a revolução naquele instante seria antes de caráter político e social do que surrealista.

Todavia, a ruptura de Aragon com o Surrealismo viria para desestabilizar as relações de apoio estabelecidas entre o movimento e o Partido Comunista Francês. Os surrealistas, que sempre resguardaram o seu direito à crítica, não depositavam absoluta confiança em certos membros, tampouco em certas práticas realizadas pelos comunistas, o que resultou na expulsão de Breton, Éluard e Crevel pelo partido, em 1933. O episódio que teria desencadeado a expulsão dos surrealistas se refere à acusação de que eles seriam solidários a um artigo publicado no periódico *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, por Ferdinand Alquié, no qual o autor denunciava a exaltação de valores conformistas por parte da U.R.S.S. em alguns filmes. Os surrealistas, de fato, eram solidários à visão de Alquié, pois abominavam o conformismo e eram contrários a quaisquer tentativas de doutrinação.

A partir disto, o Surrealismo dá início, então, a um fértil período de autonomia política fundamentado no materialismo histórico. Livres do domínio da IIIª Internacional, os surrealistas continuariam a se expressar politicamente até a autodissolução do grupo, em 1969, obedecendo sempre à seguinte tônica: “Transformar o mundo” e “mudar a vida”. Segundo Breton (2001), para os surrealistas, essas duas palavras de ordem, respectivamente de Marx e Rimbaud, não eram mais do que uma só.

No que se refere a este período, alguns episódios importantes a respeito da movimentação política surrealista podem ser destacados, como, por exemplo, a luta contra o fascismo e o rompimento com o stalinismo, em 1935; a participação de Breton em congressos e conferências internacionais; além do célebre encontro entre Breton e Trotsky no México, em 1938, culminando no manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente* e na criação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), com seu periódico *Clé*. É necessário sublinhar, entretanto, que esta autonomia foi conquistada apenas em virtude deste contato com o materialismo histórico e com o Partido Comunista, que se revelaram essenciais no processo de amadurecimento e de desenvolvimento de consciência política e social do Surrealismo.

Neste sentido, para finalizar, tornam-se oportunas as reflexões de Löwy (2001) a respeito do tipo de marxismo desenvolvido por Breton e pelos surrealistas. Segundo o autor, o marxismo de Breton diferiria daquele exercido pelo Comintern, podendo ser definido como um “materialismo gótico”, ou ainda, como um “materialismo romântico”. Para Löwy, este tipo de materialismo consistiria em uma interpretação da teoria marxista inspirada por autores

como Rimbaud, Lautréamont e pelo *roman noir* inglês de Lewis e Maturin, que engendraria, por sua vez, “[...] um materialismo histórico sensível ao maravilhoso, ao momento negro da revolta, à iluminação que dilacera, como um raio, o céu da ação revolucionária” (2001, p. 32).

Em outras palavras:

Refiro-me com isso a uma forma de pensamento que é fascinada por certas formas culturais do passado pré-capitalista, e que rejeita a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna – mas que transforma esta nostalgia em força na luta pela transformação revolucionária do presente (LÖWY, 2001, p. 32).

Desta forma, quando Löwy define o Surrealismo como uma “[...] tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*” (2001, p. 9, grifo do autor), o autor se refere justamente àquilo que entende como sendo o materialismo romântico do Surrealismo, uma concepção que se encontrava presente no movimento mesmo antes de sua adesão ao materialismo histórico propriamente dito, em 1925.

É um materialismo que está no cerne do movimento desde a sua concepção, que tomava força cada vez que os surrealistas se rebelavam contra a quantificação, a alienação e a mercantilização das relações sociais, bem como contra o desencantamento do mundo e o aprisionamento da imaginação.

1.3.1. O Segundo Manifesto do Surrealismo (1930)

Conforme o que foi apresentado na explanação a respeito da posição política do Surrealismo, a publicação do *Segundo Manifesto do Surrealismo* em 1930 está atrelada à crise pela qual o movimento havia passado no ano de 1929. Breton, sendo acusado de intransigência por alguns integrantes e ex-integrantes surrealistas, sentiu a necessidade de esclarecer definitivamente as querelas que abalavam o grupo desde 1925, reafirmando o posicionamento do Surrealismo e expondo, além disto, as diretrizes que guiariam a nova fase do movimento.

O segundo manifesto tem início com a reiteração dos objetivos do Surrealismo, que são coroados pela célebre frase:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto (BRETON, 2001, p. 153-154).

Não à toa esta declaração se tornou capital para o Surrealismo, seu sentido consegue confrontar as afirmações de que o movimento não poderia integrar conhecimentos antinômicos – como a questão envolvendo o materialismo histórico e o idealismo –, ao mesmo tempo em que confere ao grupo uma profundidade teórica que remete a Hegel e à tradição esotérica.

Em seguida, Breton contraria a exaltação dos precursores do Surrealismo adotada no manifesto de 1924, alegando que, “[...] em matéria de revolta, nenhum de nós deve ter necessidade de antepassados” (2001, p. 57). O autor renega nomes outrora cultuados, como os de Rimbaud, Baudelaire, Poe e Sade, afirmando ser necessário desconfiar do culto dos homens, por maiores que eles pareçam ser, de seu julgamento apenas Lautréamont consegue a absolvição, devido à indisponibilidade de informações sobre a sua vida. Ademais, Breton ainda ataca os antigos integrantes do movimento – Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault e Vitrac –, sugerindo que os esforços empreendidos no processo de “depuração” do Surrealismo se destinariam aos jovens que, no futuro, haveriam de prosseguir com o movimento.

O surrealista também retoma as questões de caráter político, rebatendo as críticas daqueles que desprezavam o movimento por não considerá-lo como algo necessário para a revolução. Para tanto, Breton recorre ao argumento de que o método dialético, sendo um campo tão amplo, poderia ser igualmente utilizado na resolução de outros tipos de questões que não apenas as políticas e sociais, sublinhando que estas questões não seriam menos importantes do que as de ordem material. Considerando isto, o autor reafirma seu posicionamento contrário ao regime, bem como a sua adesão ao materialismo histórico, insistindo, contudo, na importância de seu papel na revolução enquanto integrante do Surrealismo:

Qualquer que tenha sido a evolução do surrealismo no domínio político, por mais premente que dali nos tenha vindo a ordem de não contar, para a libertação do homem, primeira condição do espírito, senão com a Revolução proletária, posso afirmar que não descobrimos qualquer razão válida para reconsiderar os meios de expressão que nos são próprios e cuja utilidade pudemos comprovar na prática (BRETON, 2001, 184).

Após estas considerações o autor volta suas atenções para o próprio Surrealismo, denunciando as condutas inadequadas no interior do grupo, com o objetivo de restituí-lo aos seus fins autênticos. Breton observava uma falta de rigor e pureza da parte de alguns de seus integrantes, julgava que as experiências de escrita automática e narrativas de sonhos não

estavam sendo realizadas com a finalidade a que haviam sido propostas inicialmente, sendo antes exploradas com intenções meramente artísticas. Diante disto, o escritor compara o grupo surrealista a um grupo de iniciados, pedindo a “[...] OCULTAÇÃO, PROFUNDA, VERDADEIRA, DO SURREALISMO” (BRETON, 2001, p. 211).

É sabido que os iniciados passam por diversas provações e rituais a fim de se tornarem magos, desde purificações até condutas austeras, deste modo, utilizando esta comparação, Breton equipara o Surrealismo às seitas mágicas que necessitam de seus adeptos uma “alquimia mental”, ou seja, uma mente purificada. Segundo Breton, as operações do Surrealismo só poderiam ser efetuadas em condições de “asepsia moral”, isto é, por indivíduos honrados que estivessem de fato comprometidos com a causa, não levados a ela apenas por vaidade. É importante ressaltar, que o segundo manifesto possui ainda inúmeras referências à tradição esotérica, carregando um sentido mais amplo dentro do Surrealismo do que este que está sendo mencionado por ora, no entanto, estas discussões serão realizadas com pormenores mais adiante.

1.4. Da década de 30 até a autodissolução do grupo

Além das discussões de caráter político já apresentadas, a década de 1930 compreendeu uma importante fase de internacionalização do Surrealismo. Segundo Nadeau (2008), foi a partir deste período que as ideias de Breton ultrapassaram as fronteiras da França, resultando na formação de grupos surrealistas em países como a Tchecoslováquia, Suíça, Inglaterra e Japão. Da mesma forma, a presença do líder do Surrealismo passou a ser frequentemente requisitada em congressos, conferências e entrevistas internacionais, ao mesmo tempo em que pessoas de inúmeras partes do mundo demonstravam interesse em colaborar com o movimento. A este respeito, pode-se considerar como fundamental a presença de Salvador Dalí que, após a saída de Louis Aragon, havia conferido um novo fôlego ao grupo, com seu método paranoico-crítico embasando a possibilidade de ação sobre os objetos. Cabe destacar também que, neste período, ocorreu a sistematização do conceito de acaso objetivo, a partir da escritura das obras *Les Vases Communicants* (1932) e *O Amor Louco* (1937), de Breton – conceito que viria a ser um dos mais importantes no Surrealismo e que será explorado mais adiante.

No que diz respeito à política, os anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foram marcados pela luta surrealista contra o fascismo e pela já mencionada criação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), em 1938.

No entanto, esta tentativa de Breton em mobilizar intelectuais e artistas revolucionários obteve malogro em virtude da irrupção da guerra, responsável por dispersar pelo mundo grande parte dos intelectuais e artistas europeus, inclusive o próprio Breton, que encontraria abrigo nos Estados Unidos. Neste ínterim, Breton rompe com Dalí no ano de 1939, por ocasião de seu apoio ao franquismo e de suas opiniões fascistas. Por conta de sua deslealdade para com os ideais surrealistas, em proveito de benefícios financeiros, Breton passou a chamá-lo de Avida Dollars.

Já nos Estados Unidos, Breton se exprime contrário à guerra e a favor da libertação da França em seu trabalho como locutor de rádio no programa *Voice of America*, pertencente à agência governamental The United States Office of War Information (OWI). Além disto, o escritor concede entrevistas e realiza conferências nas quais expõe o seu ponto de vista sobre política e sobre a situação do movimento surrealista. Em 1942 cria a revista *VVV* (triplo V), ao lado de Marcel Duchamp, Max Ernst e David Hare e também publica *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não*, um manifesto mais brando do que os dois primeiros, no qual reafirma a posição revolucionária do Surrealismo:

É preciso não apenas que cesse a exploração do homem pelo homem, mas também que cesse a exploração do homem pelo pretense “Deus”, de absurda e provocante memória. É preciso que se reveja, de alto a baixo, sem traços de hipocrisia e de um modo que já nada tenha de dilatatório, o problema das relações do homem e da mulher. É preciso que, com armas e bagagens, o homem passe para o lado do homem. Basta de fraquezas, basta de infantilidades, basta de idéias de indignidade, basta de torpores, basta de parvoíces, basta de flores sobre os túmulos, basta de instrução cívica entre duas aulas de ginástica, basta de tolerância, basta de cobras! (BRETON, 2001, p. 341).

Além disto, este manifesto retoma a ideia – explorada pela primeira vez no texto *Limites non frontières du Surréalisme*, de 1937 – que será a tônica do Surrealismo em suas três últimas décadas: a elaboração de um mito coletivo para a nossa época. Em *Prolegômenos*, Breton, refletindo sobre o postulado “não há sociedade sem um mito social”, expõe a necessidade de criação de um mito coletivo “[...] adequado à sociedade que julgamos desejável” (BRETON, 2001, p. 344). Segundo Löwy (2001), a noção de “novo mito” aparece pela primeira vez com o romântico alemão Schlegel, sendo convenientemente retomada pelos surrealistas em um período marcado pela perversão dos símbolos e dos mitos por parte do Terceiro Reich.

Considerando isto, Breton elabora, então, um mito ao qual dá o título de *Os Grandes Transparentes*. Fundamentado em leituras esotéricas, na ideia de que o pensamento

racionalista, para ele, sempre pareceu “[...] compactuar com as mais estranhas complacências” (BRETON, 2001, p. 349) e, inspirado no fato de que Trotsky, espírito que considerava de alta envergadura, atribuía um verdadeiro sentimento de amizade ao seu cão, Breton passa a acreditar que não seria má ideia a criação de um mito que convencesse o homem de que ele não é o centro da criação, como costuma se vangloriar:

Talvez o homem não seja o centro, o ponto de mira do universo. Podemo-nos permitir a suposição de que, acima dele na escala animal, há seres cujo comportamento lhe é tão estranho quanto o seu pode ser para a efeméride ou a baleia. Nada se opõe, necessariamente, a que tais seres escapem de modo cabal a seu sistema de referências sensorial, graças a uma camuflagem da natureza que se quiser imaginar, mas cuja possibilidade é formulada unicamente pela teoria da forma e pelo estudo dos animais miméticos. Não há dúvida de que a esta ideia se oferece o mais amplo campo especulativo, embora ela tenda a colocar o homem nas mesmas modestas condições de interpretação de seu próprio universo que a criança que desfecha um ponta-pé num formigueiro e, em seguida, se compraz em interpretar uma formiga vista pela parte de baixo (BRETON, 2001, 350-351).

Consciente de que este mito daria ensejo a acusações de misticismo, Breton prossegue dizendo que estes seres, “os grandes transparentes”, se manifestariam obscuramente a nós no medo e no sentimento do acaso. O autor encerra seu raciocínio, então, citando concepções análogas às suas, encontradas em personalidades como o escritor e filósofo Novalis, o filósofo William James e o cientista e antigo diretor do Instituto Pasteur, Émile Duclaux.

Em 1944, Breton viaja para o Canadá, dando origem à obra intitulada *Arcano 17*. Embora a guerra tenha tido seu término em 1945, Breton retorna à França apenas em 1946, inaugurando, com isto, uma nova fase do movimento surrealista, que adquiriria contornos mais esotéricos. Sabe-se que o movimento de Breton sempre compreendeu um caráter mágico em suas crenças, caráter que pode ser comprovado por meio da análise de seus documentos. No entanto, com a escritura de *Arcano 17* estes contornos serão cada vez mais acentuados, principalmente após o enriquecimento cultural obtido em viagens realizadas pelo autor em países como o Haiti e a Martinica, além de territórios indígenas norte-americanos como os estados do Arizona e Novo México e de sua leitura mais atenta às ideias de associação universal de Charles Fourier.

Após o retorno à França, os surrealistas não conseguiram durante dois anos os recursos necessários para o financiamento de uma publicação coletiva – viriam a conseguir apenas no ano de 1947, por ocasião de uma exposição internacional realizada na galeria Maeght. A partir disto surgiriam ao longo de sua existência diversos órgãos oficiais: *Néon*, de 1947 até

1949; *Médium*, de 1952 até 1955; *Le Surréalisme, Même*, de 1955 até 1959; *Bief*, de 1958 até 1960; *La Brèche*, de 1961 até 1965 e *L'Archibras*, após a morte de Breton, de 1967 até 1969.

Segundo Chénieux-Gendron (1992), no que diz respeito à atividade surrealista em si, o movimento não sofreu nenhuma modificação teórica importante durante este período. Na fase final de sua obra, Breton corrige e republica muitos de seus textos, sua morte ocorre em setembro de 1966. Mesmo com o falecimento de Breton, o grupo surrealista prosseguiu com suas atividades, discutindo questões políticas, produzindo suas obras e publicando seus textos até o ano de 1969, quando Jean Schuster anunciaria num artigo intitulado *Le quatrième chant*, publicado no jornal *Le Monde*, a dissolução do grupo surrealista.

2. O PENSAMENTO SURREALISTA

A segunda parte desta pesquisa será dedicada à análise da presença da magia e do esoterismo no pensamento surrealista. No entanto, a compreensão do que estes dois temas representam para o pensamento surrealista depende, necessariamente, da compreensão de seu pensamento como um todo. Em outras palavras, para compreender com exatidão no que consiste e como se manifesta a presença da magia e do esoterismo dentro do Surrealismo, é preciso antes apreender a totalidade de seu pensamento, analisando as contribuições e os limites de cada uma das fontes que inspiraram o grupo francês.

Com base nos estudos da fortuna crítica do movimento francês, foi possível inferir que o pensamento surrealista compreende inspirações de três ramos do conhecimento: o da psicanálise, o da filosofia e o da magia e do esoterismo. Desta forma, tendo em vista que a influência da psicanálise no Surrealismo foi um tema bastante esgotado pela crítica, a primeira parte deste capítulo se debruçará sobre as influências filosóficas do Surrealismo, focando na análise da influência do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cujas concepções sobre a mente e a matéria iluminam a questão mágica e esotérica no pensamento surrealista. Após isto, a segunda parte deste capítulo analisará, então, com base nas considerações da primeira parte, a presença da magia do esoterismo no pensamento surrealista.

2.1. Influências Filosóficas do Surrealismo

Quando se pensa nos aspectos filosóficos do Surrealismo, uma das questões mais recorrentes é se o movimento francês seria uma filosofia. Conforme se pretendeu demonstrar no capítulo anterior, o Surrealismo foi, mais do que um movimento artístico, uma “visão de mundo”, um movimento de “revolta do espírito” que questionou e procurou agir sobre a realidade que o rodeava. Neste sentido, tendo sido o movimento francês uma visão de mundo, subentende-se que nele existiu um conjunto de ideias que o definia, isto é, existiu um pensamento surrealista que ensejava tanto o seu modo de ação quanto as suas manifestações artísticas – ou seja, aquilo que, em sentido lato, pode ser chamado de filosofia.

Contudo, o pensamento erigido pelo grupo de André Breton não pode ser considerado uma filosofia no sentido estrito de investigação das concepções do real, uma vez que o propósito do Surrealismo nunca foi refletir sobre a natureza da realidade, mas sim transformar esta realidade, por meio do uso do automatismo psíquico. Desta forma, mesmo que,

fortuitamente, o Surrealismo tenha realizado reflexões de cunho filosófico – considerando que o movimento francês meditou sobre diversos temas essenciais da filosofia, como, por exemplo, o amor, a imaginação, a beleza, a vida, a morte, entre outros –, ainda assim ele se distanciaria dela em seus fundamentos, pois, conforme apontam Guinsburg e Leirner (2008), ao contrário do conhecimento filosófico, que obedece a critérios lógicos, o pensamento surrealista compreendeu inúmeras contradições teóricas sem a intenção de resolvê-las no plano conceitual, como a já mencionada querela proveniente da atitude idealista do movimento, coexistindo com a sua posição política baseada no materialismo histórico.

Assim, superada a questão inicial se o Surrealismo seria uma filosofia, as relações entre o movimento francês e esta área do conhecimento se transformam, tornando inúmeras as possibilidades de abordagem na associação dos dois assuntos. À vista disto, é importante esclarecer que esta pesquisa realizará o exame do pensamento surrealista em si, visando à investigação mais aprofundada de uma das principais tendências filosóficas que o influenciaram, bem como do resultado obtido a partir desta confluência de ideias.

Conforme foi possível apreender pelo estudo da fortuna crítica sobre o Surrealismo, o movimento de André Breton possuiria três influências filosóficas dominantes, uma delas oriunda do primeiro romantismo alemão de Novalis e Hölderlin, evidenciada por autores como Michael Löwy (2008) e Octavio Paz (2012), que se manifestou no movimento francês por meio da crença na imaginação, na inspiração, e na poesia como formas de recuperar o homem do racionalismo da sociedade capitalista burguesa, proporcionando a ele, então, uma existência e uma realidade mais harmônicas.

A outra influência filosófica seria, por sua vez, a do materialismo histórico de Marx e Engels, explorada em obras como as de Maurice Nadeau (2008) e, de novo, Michael Löwy (2001), presente no Surrealismo no que dizia respeito ao seu posicionamento político, quando, em meados de 1925, o grupo passou a assumir uma postura que incluiria assuntos de ordem política e social.

Já a terceira influência filosófica seria a do idealismo absoluto de Hegel, demonstrada por críticos como Anna Balakian (1986) e Marguerite Bonnet (1992), que se destacou como o alicerce por meio do qual o Surrealismo sustentou todo o seu pensamento. Deste modo, considerando a inviabilidade de se examinar com minúcia todas estas importantes influências filosóficas e, por razões que serão elucidadas mais adiante, este capítulo terá seu enfoque no exame da influência de Hegel no pensamento surrealista, que concerniu, principalmente, ao método dialético, às relações entre a subjetividade e a objetividade e, também, na crença no absoluto.

Anna Balakian, pesquisadora norte-americana do Surrealismo, é um importante nome nos estudos das influências que possibilitaram a gênese do movimento francês. No que tange especialmente à filosofia, é possível destacar a obra *Surrealism: the road to the absolute*, publicada em 1959. Nesta obra, continuação de seu trabalho anterior intitulado *The Literary Origins of Surrealism*, de 1947, Balakian tratou, entre outros assuntos, de Breton e da mente surrealista, com base nas duas influências germânicas que a autora acredita terem sido capitais para a construção do pensamento do grupo: a de Freud e a de Hegel. Em vista disto, a presente pesquisa guiará sua investigação com base nas proposições da pesquisadora encontradas nesta obra, com a diferença de que este estudo não se deterá no exame das influências de Freud no Surrealismo – tema apresentado brevemente em alguns momentos do primeiro capítulo e já bastante explorado pela fortuna crítica do movimento.

Balakian (1986) inicia seu trabalho com alguns esclarecimentos a respeito da formação do grupo francês: de sua gênese a partir da ruptura com o Dadá, até a elaboração de seu pensamento com base nas proposições de Freud sobre o sonho e sobre o inconsciente. No entanto, a autora demonstra também que a adesão do grupo de André Breton às ideias do psicanalista austríaco não era incondicional. De acordo com o que mostra em sua exposição, Breton, na obra *Les Vases Communicants*, assinala que, enquanto a psicanálise exploraria o inconsciente com a finalidade de interpretar e esclarecer questões do mundo dito “real”, em um posicionamento que subordinaria o sonho à realidade; o Surrealismo, diversamente a isto, desejava mostrar o efeito do estado onírico na consciência, em uma atitude que colocaria sonho e realidade sob o mesmo patamar.

Segundo Balakian (1986), os surrealistas julgavam que a maior fraqueza de Freud consistiu no estabelecimento de uma barreira muito precisa entre o mundo material e a experiência onírica. Na visão do psicanalista, a realidade psíquica seria uma forma particular de existência, que não deveria ser confundida com a realidade material; já na interpretação do Surrealismo, ao contrário, o sonho seria uma realidade plena, cuja exploração se mostraria essencial para um maior entendimento acerca da existência. Tal posicionamento pode ser observado com clareza na seguinte afirmação de Breton, presente na obra *O Surrealismo e a Pintura*, de 1928:

Tudo que amo, tudo que penso e sinto, me inclina a uma filosofia particular de imanência, segundo a qual a surrealidade estaria contida na própria realidade (não seria nem superior nem exterior a ela). E reciprocamente, porque o continente

também é o conteúdo. Tratar-se-ia quase de um *vaso comunicante* entre o continente e o conteúdo⁴ (BONNET, 1992, p. 1350-1351, grifo do autor).

Desta forma, Balakian salienta que, de acordo com o Surrealismo, as ideias da psicanálise freudiana teriam contribuído para a expansão e para o enriquecimento da noção humana de realidade, o que tornava necessário, por conseguinte, que o movimento encontrasse para si uma fundamentação filosófica que reexaminasse as noções de realidade e rompesse com a antítese entre o mundo material e o mental. Foi a partir desta problemática, demonstra a autora, que os surrealistas encontraram nas ideias de Hegel o aporte teórico para alicerçar todo o seu pensamento.

De acordo com Bonnet (1992), Breton teria entrado em contato com as ideias de Hegel durante o período de 1925 a 1928, por meio das traduções francesas de Augusto Véra e Charles Bénard e, também, por meio da visão do filósofo italiano Benedetto Croce, na obra *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel*. No entanto, expõe Balakian (1986), a adesão do movimento francês às ideias do filósofo alemão teria ocorrido somente após a “crise de consciência” pela qual o grupo passou no final da década de 1930, quando, entre outros conflitos internos, seus membros tiveram que defender a legitimidade do Surrealismo perante os ataques de ordem materialista do Partido Comunista Francês. Neste sentido, pode-se afirmar que tanto a limitação das ideias freudianas, quanto o confronto com o P.C.F. foram os fatores determinantes para que o Surrealismo recorresse às ideias de Hegel como base de seu pensamento.

Assim, tendo sido realizada esta apresentação preliminar sobre o início das relações entre Surrealismo e Hegel, torna-se necessário, então, elucidar brevemente algumas das ideias mais importantes do pensamento do filósofo alemão, fundamentais para a análise de sua influência no pensamento surrealista. Cumpre ressaltar, no entanto, que esta exposição será obrigatoriamente superficial, em virtude da complexidade e da grandiosidade do sistema filosófico elaborado por Hegel.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel foi um dos mais importantes filósofos ocidentais, influenciando, de maneira decisiva, sobre os rumos da filosofia moderna e contemporânea. Segundo Peter Singer (2012), nenhum dos filósofos dos séculos XIX ou XX teria causado um impacto tão grande quanto Hegel. Para o autor, a única possível exceção a esta afirmação

⁴ « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même (ne lui serait ni supérieure ni extérieure). Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un *vaso communicant* entre le contenant et le contenu » (Original).

seria Karl Marx, levando em consideração que até mesmo Marx teria sido fortemente influenciado por Hegel.

Nascido no ano de 1770, em Stuttgart, na Alemanha, Hegel pertenceu à corrente filosófica originária do período pós-kantiano conhecida como idealismo romântico alemão, sendo colega de pensadores como Johann Gottlieb Fichte e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. De maneira geral, como já foi dito anteriormente, as correntes de pensamento derivadas do idealismo creem que é a subjetividade, a mente, o espírito que conferem sentido ao mundo material, ao objetivo. Sendo assim, o idealismo romântico alemão – também chamado de idealismo absoluto – parte deste mesmo princípio, diferindo-se das outras correntes por meio da crença de que a mente humana tudo pode conhecer, admitindo também, por consequência, a ideia de que aquilo que não se pode conhecer, não existe.

Não por acaso, esta concepção defendida pelo idealismo absoluto, de que a mente humana tudo pode conhecer é justamente um dos pontos centrais da mais importante obra de Hegel, a *Fenomenologia do Espírito*. Para começar a falar dela, no entanto, é preciso antes ter bem estabelecido um conceito fundamental que se apresenta tanto nesta obra, quanto em todo o sistema filosófico hegeliano, isto é, o conceito de espírito ou, em alemão, *Geist*. Conforme explica Singer (2012), as dificuldades em relação a este conceito começariam devido à sua tradução, já que, em alemão, *Geist* significaria, ao mesmo tempo, “mente” e “espírito”, sendo que, em alguns momentos Hegel parece usar o termo no sentido de “mente”; em outros no sentido de “espírito”; e em outros, ainda, o termo teria elementos de ambos os sentidos. Cabe ressaltar que, segundo Abbagnano, o termo “espírito”, na filosofia moderna e contemporânea, significaria “alma racional ou intelecto” (2007, p. 354), sendo este o sentido utilizado também para designar o termo “mente”. Tendo em vista isto, a presente pesquisa optará pelo uso dos dois termos, de acordo com o que for mais apropriado para a sentença.

De acordo com Singer (2012), Hegel afirma na introdução da *Fenomenologia do Espírito*, que o objetivo da filosofia seria alcançar “o conhecimento real do que verdadeiramente é” (2012, p. 70), no entanto, segundo o filósofo, para tentar alcançar este conhecimento, seria necessário antes refletir sobre como os indivíduos conhecem a realidade, ou seja, seria necessário realizar um exame do próprio conhecimento. Partindo deste princípio, Hegel conclui em sua análise, que a única forma imparcial de se examinar o conhecimento seria a partir dele mesmo, examinando a mente da maneira como ela aparece para si mesma, em outras palavras, realizando uma fenomenologia da mente.

Segundo Abbagnano, fenômeno, em seu sentido filosófico, designaria a “[...] aparência sensível que se contrapõe à realidade, podendo ser considerado manifestação desta”

(2012, p. 436), ou seja, fenômeno é a forma imediata de percepção da realidade – é a realidade da maneira como os indivíduos a percebem, não a realidade em si mesma. À vista disto, uma fenomenologia nada mais seria senão o estudo da realidade da maneira como os indivíduos a percebem. Desta forma, conforme demonstra Singer, uma fenomenologia da mente possuiria o seguinte objetivo:

Quando estudamos o modo como nossa mente aparece para nós, só podemos estudar o modo como ela aparece para nossas mentes. Desse modo, uma fenomenologia da mente é na verdade um estudo do modo como a mente aparece para si mesma. De acordo com isso, *A fenomenologia do espírito* de Hegel traça diferentes formas de consciência que se desenvolvem necessariamente em outras mais adequadas. O próprio Hegel descreve seu projeto como “a exposição do conhecimento como fenômeno”, pois ele vê o desenvolvimento da consciência como o desenvolvimento rumo a formas de consciência que captam a realidade de modo mais completo, culminando no “conhecimento absoluto” (2012, p. 69).

Em outras palavras, o objetivo da *Fenomenologia do Espírito* era realizar um traçado do processo de desenvolvimento da mente, com o intuito de demonstrar que é possível se ter um conhecimento genuíno da realidade. Para tanto, Hegel descreveu desde aquele que seria o estágio mais primitivo de apreensão da realidade, até o mais evoluído, o chamado conhecimento absoluto, ou seja, o tipo de conhecimento que, nas palavras do filósofo, não seria mais compelido a ir além de si.

De acordo com Singer (2012), ao longo de todos os estágios de sua *Fenomenologia*, Hegel teria concluído que toda tentativa de obter conhecimento de uma realidade independente da mente teria fracassado. O traçado de Hegel, em todas as suas fases – consciência, autoconsciência e razão – culmina na descoberta de que a razão seria soberana sobre tudo: “[...] embora pretendêssemos apenas traçar a trajetória da mente no caminho de conhecer a realidade, no fim de tudo descobrimos que estivemos observando a mente construindo a realidade” (2012, p. 96).

Considerando isto, segundo Balakian (1986), os surrealistas assimilaram de Hegel o seu desprezo pela superioridade conferida à realidade concreta em relação à mente; a sua crença de que o verdadeiro entendimento da existência dependeria do conhecimento da inter-relação entre a subjetividade e a objetividade, isto é, entre a mente e a matéria; e, também, a sua concepção de que a experiência metafísica poderia ser alcançada mediante um ajuste bem sucedido da mente com a matéria.

Esta assimilação pode ser observada claramente quando analisados os seguintes aspectos: em sua crença de que a exploração do inconsciente recuperaria os poderes da mente

humana e possibilitaria uma nova forma de existência e uma nova realidade, o Surrealismo também rompe, de forma análoga a Hegel, com a supremacia do mundo material em relação à mente. O automatismo psíquico surrealista só poderia ser considerado como um método válido na “resolução dos principais problemas da existência”, conforme afirmava Breton no manifesto de 1924, se pensado a partir desta premissa hegeliana de que a natureza da realidade seria mental e não material, haja vista que esta premissa admitiria a possibilidade de a subjetividade realizar alterações no mundo material.

Ademais, assim como o que propunha Hegel, o Surrealismo também desejava uma forma de conhecimento absoluto, que viria da inter-relação entre a subjetividade e a objetividade. No entanto, enquanto esta inter-relação, em Hegel, culminaria na descoberta da razão como soberana de tudo; no Surrealismo, ao contrário, a inter-relação entre subjetividade e objetividade seria realizada por meio do abandono do racional, culminando, por sua vez, naquilo que poderia ser descrito como um *encantamento* absoluto.

Isto é, enquanto para o filósofo alemão o absoluto seria alcançado apenas de maneira abstrata; para o Surrealismo, por sua vez, o absoluto estaria presente na realidade, se manifestando nela por meio das extraordinárias obras decorrentes do automatismo psíquico; dos encontros insólitos com pessoas e objetos; dos eventos imprevistos que carregam consigo a aparência de finalidade; em suma, por meio das “aproximações repentinas” e das “petrificantes coincidências” às quais Breton se refere em sua obra *Nadja*, e que deram ensejo ao conceito surrealista de acaso objetivo que, de maneira geral, admite haver uma relação privilegiada entre os signos e os eventos, pressupondo, com isto, uma concepção mágica do mundo.

Assim, sendo o absoluto, para os surrealistas, como uma espécie de encantamento da realidade, proveniente da inter-relação entre subjetividade e objetividade, pode-se dizer que, segundo o Surrealismo, este absoluto seria alcançado pela síntese gerada a partir da conciliação entre o sonho e a realidade, como declarava Breton no primeiro manifesto: “Eu creio que, no futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade, se é lícito chamá-la assim” (2001, p. 28, grifo do autor). Desta forma, as proposições de Hegel sobre a natureza da realidade também se tornam cabíveis para este contexto, pois, o que os surrealistas pretendiam com seu movimento nada mais era senão realizar uma ressignificação da realidade, ressignificação esta que seria o desenvolvimento da noção de *surrealidade*.

À vista disto, segundo Balakian (1986), o pensamento hegeliano se distanciaria mais uma vez do pensamento surrealista, já que, segundo a autora, Hegel considerava a realidade

material como sendo um degrau na realização da ideia de absoluto; enquanto para Breton, o absoluto não seria um conceito independente, mas sim o resultado da transposição da mente dos indivíduos na realidade material, fato que aproxima novamente o Surrealismo à magia.

Outro ponto essencial da influência hegeliana no pensamento surrealista diz respeito ao método dialético, presente na obra *Ciência da Lógica*, de 1817. Esta obra também se destaca como uma das mais essenciais de Hegel, pois, nas palavras de filósofo, mostraria “[...] Deus como ele é em sua essência eterna, antes da criação da natureza e de uma mente finita” (HEGEL *apud* SINGER, 2012, p. 104), ou ainda, nas palavras de Singer, seria “[...] o estudo dessa realidade última em sua forma pura, abstraída das formas particulares que ela adota nas mentes finitas dos seres humanos ou no mundo natural” (2012, p. 105), ou seja, se, de acordo com Hegel, a realidade última é mental, a lógica mostraria a estrutura que a mente infinita ou espírito absoluto obedece na formação de tudo o que existe. Ela seria, portanto, a base por meio da qual o universo foi criado.

Tal base, por sua vez, nada mais seria do que o método dialético de Hegel, uma lei que rege a realidade desempenhando o movimento de tese, antítese e síntese. Segundo Abbagnano (2007), a dialética, no sentido hegeliano do termo, designaria a síntese dos opostos, que se dá da seguinte forma: uma tese inicial é afirmada; à oposição desta afirmação inicial, por sua vez, dá-se o nome de antítese; do conflito gerado entre a tese e a antítese, surge, então, a síntese destes opostos. Este movimento pode ser observado quando uma ideia inicial (tese) sobre determinado assunto é contraposta (antítese), dando origem a uma ideia mais adequada do que as duas anteriores (síntese).

De acordo com Singer (2012), Hegel apresenta seu método dialético, considerando o seguinte ponto de partida: “A primeira tese, o ser, transformou-se em sua antítese, o nada. O ser e o nada são ambos opostos e o mesmo; sua verdade, portanto, é esse movimento de atração e de repulsão entre os dois – em outras palavras, é o devir” (SINGER, 2012, p. 108), a categoria do “devir”, por sua vez, pode ser considerada a tese de outro movimento dialético, que se desenvolveria sucessivamente até culminar naquilo que Hegel chama de ideia absoluta. De outra forma, a primeira categoria fundamental da existência, o “ser”, se desenvolve por meio do método dialético até chegar naquela que seria a última das categorias, que é a da ideia absoluta. Conforme demonstra Singer:

Hegel diz que a ideia absoluta “contém todas as determinações”. Com isso ele quer dizer que ela inclui em si todas as coisas determinadas ou distintas – cada ser humano, cada árvore, cada grão de areia. A natureza e a mente, diz ele, são

diferentes modos de manifestação da existência: diferentes formas da ideia absoluta (2012, p. 109-110).

Desta maneira, pode-se dizer que a ideia absoluta seria o ponto supremo que origina todas as coisas do mundo – da mente finita dos indivíduos até a realidade material –, sendo que, de acordo com Singer, para Hegel, a arte, a religião e a filosofia seriam as diferentes maneiras pelas quais seria possível compreendê-la. Cumpre ressaltar, no entanto, que Hegel diz que esta compreensão da ideia absoluta se trataria, na verdade, de uma autocompreensão, pois, os indivíduos com sua mente finita também seriam partes dela. Segundo expressa Singer, concerniria à essência da ideia absoluta a manifestação sobre formas diversas e distintas, para então, retornar a si mesma por meio da autocompreensão.

Assim, tendo sido brevemente explicados os principais pontos da *Ciência da Lógica*, quando Breton define o conceito de surrealidade como sendo uma espécie de realidade absoluta, a síntese gerada a partir do sonho e da realidade, o escritor nada mais faz senão afirmar a legitimidade do método dialético de Hegel. Ou melhor, o Surrealismo para existir pressupõe a existência do movimento dialético e da ideia de absoluto, já que ele as contém dentro de si. Desta forma, mais do que uma estrada para o absoluto, como se refere Balakian no título de sua obra, o Surrealismo seria ele mesmo o próprio absoluto.

Outra concepção da lógica hegeliana que se encontra presente no Surrealismo diz respeito à noção de uma ideia absoluta que conteria todas as determinações. Esta noção pode ser observada com clareza na célebre frase do *Segundo Manifesto do Surrealismo*:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto (BRETON, 2001, p. 153- 154).

O Surrealismo acredita que, por meio do abandono do racional, seria possível alcançar a surrealidade – a realidade absoluta, síntese do sonho e da realidade. Esta crença admite a existência do movimento dialético como a lei que rege a realidade. De acordo com esta mesma lógica, o movimento dialético se desenvolve da categoria primeira, que é a categoria do ser, até a ideia absoluta, aquela que contém todas as determinações. Desta forma, quando Breton atribui à atividade surrealista a motivação de determinar o ponto que solucionaria todas as antinomias, o escritor estaria atribuindo ao seu movimento a motivação de determinar a ideia absoluta de Hegel.

Há que se atentar, no entanto, que a noção de um ponto supremo que conteria todas as determinações não é invenção hegeliana. Ela aparece no filósofo na forma de sua ideia absoluta, contudo, se faz presente também em algumas doutrinas da tradição esotérica, conforme será mostrado mais adiante. Neste sentido, cabe salientar, ainda, que a ideia absoluta de Hegel, não por acaso, é uma das concepções do filósofo que adquiriu uma dimensão transcendental, haja vista que na interpretação de alguns estudiosos a ideia absoluta é considerada como a visão hegeliana de Deus, isto é, “[...] uma essência que precisa se manifestar no mundo e, havendo se manifestado, aperfeiçoar o mundo a fim de aperfeiçoar a si mesma” (SINGER, 2012. p. 112).

Ficou evidente no decorrer deste exame que o movimento francês interpretou e assimilou ideias de Hegel de acordo com suas próprias crenças: a natureza mental da realidade ofereceu o suporte necessário para validar as crenças do Surrealismo; a inter-relação entre subjetividade e objetividade legitimou o automatismo psíquico; a ideia de absoluto e o método dialético estão subentendidos no próprio conceito de surrealidade; a busca ideia absoluta é tida como a principal motivação da atividade surrealista. Em suma, o movimento de André Breton conseguiu se utilizar das principais ideias de Hegel com originalidade, transpondo as abstrações do filósofo para o mundo material, de maneira ainda mais audaciosa do que aquela empreendida pelo materialismo histórico, visto que o “aborto colossal do sistema hegeliano” efetuado pelos surrealistas, como menciona Breton em seu segundo manifesto, não se refere à escolha da matéria como sendo superior à mente; se refere ao fato de que o Surrealismo escolheu a síntese. O Surrealismo tentou ser, afinal, o “ponto supremo” que solucionaria todas as antinomias.

2.2. Surrealismo, Magia e Esoterismo

A análise das relações entre Surrealismo e esoterismo é essencial quando se deseja obter um conhecimento mais completo do pensamento surrealista. Como foi mencionado anteriormente, o esoterismo foi, ao lado da psicanálise de Freud e da filosofia, uma das principais elementos constitutivos do pensamento engendrado pelo grupo francês. Elemento tão importante que, conforme aponta Maria Lúcia Dal Farra (2008), teria levado até mesmo o próprio Breton a cobrar da crítica universitária de sua época, num texto intitulado *Devant le rideau*, de 1947, mais atenção àquela que considerava ser “[...] uma das mais fundamentais contribuições do surrealismo: a aproximação do esoterismo à arte e à poesia” (DAL FARRA, 2008, p. 741).

É consenso entre a maioria dos críticos do movimento que tal aproximação se tornou mais evidente desde o do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1930, no qual são encontradas muitas referências à tradição esotérica ocidental. A partir deste período irrompeu no Surrealismo, sobretudo na obra de Breton, uma série de menções ao Hermetismo – doutrina filosófica da qual se derivou grande parte do esoterismo –, bem como às mais variadas linhas de conhecimento oriundas desta tradição, como a Alquimia, a Cabala, a Astrologia e o Tarô e também aos grandes nomes das ciências ocultas como os de Hermes Trismegisto, Abraão Judeu, Nicolas Flamel, Fulcanelli, Corneille Agrippa, Paracelso e Éliphas Lévi.

De acordo com Claudio Willer (2008), as biografias de Breton realizadas por Marguerite Bonnet e Henri Béhar demonstram que o esoterismo já estava na formação do surrealista desde a sua adolescência, por meio da leitura de Sâr Joséphin Péladan, mago e escritor francês frequentado por simbolistas e decadentistas. Além disto, Willer e Dal Farra ressaltam igualmente o fato de o Surrealismo ter sido herdeiro de uma tradição literária romântica, simbolista e decadentista, que também apresentou interesse pelas doutrinas esotéricas, como, por exemplo, os escritores franceses Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud. A este respeito, Dal Farra evidencia em seu texto que tais autores, no caso, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, tiveram uma formação esotérica por meio de ocultistas como Emanuel Swedenborg, Éliphas Lévi e Villiers de L'Isle-Adam e manifestaram em suas obras diversas referências ao Hermetismo e à Alquimia.

A primeira parte deste capítulo procurou apresentar brevemente a fundamentação filosófica do pensamento surrealista, focando no exame da influência do idealismo absoluto de Hegel no movimento francês – considerado como o alicerce por meio do qual o Surrealismo sustentou todo o seu pensamento. Assim, tendo em vista a condição de alicerce, pode-se depreender que as ideias do filósofo alemão não correspondiam ao pensamento surrealista; elas apenas forneceram, em virtude de uma afinidade gnosiológica, o suporte necessário para legitimar o movimento liderado por André Breton.

De maneira análoga atuou também a influência freudiana na construção do movimento surrealista. A psicanálise de Freud forneceu toda a base teórica por meio da qual os surrealistas desenvolveram o seu movimento, no entanto, tampouco as ideias do psicanalista austríaco correspondiam à concepção de mundo defendida pelo Surrealismo. Isto ocorre porque nem as ideias de Hegel, nem as de Freud possuíam essências homólogas a do movimento francês. A essência do pensamento surrealista era de natureza mágica, ou seja, foi fundamentada em uma concepção mágica do mundo.

Concepção esta que se esclarece quando se recorre às ideias de Octavio Paz (2012), em *O Arco e a Lira*. Ao discutir o problema da inspiração para os poetas, Paz discorre sobre o Surrealismo que, para ele, teria feito da inspiração uma ideia de mundo. Segundo o autor mexicano, quando o Surrealismo prega uma entrega ao inconsciente, “[...] uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis” (2012, p. 178), o movimento francês estaria pregando, na verdade, uma entrega à inspiração. A inspiração, demonstra Paz, nada mais seria do que a “outra voz”, a voz que realiza intromissões, colaborando com o poeta em momentos inesperados, chamada por alguns de “[...] demônio, musa, espírito, gênio” (2012, p. 164).

Os surrealistas, por sua vez, se apoiaram nas ideias de Freud e chamaram esta “outra voz” de inconsciente, pediram para que todos confiassem no “[...] caráter inesgotável do murmúrio” (BRETON, 2001, p. 45) e teorizaram sobre o que seria o automatismo psíquico e sua pretensão em resolver os principais problemas da existência. No entanto, aponta Paz (2012), Breton fazia suas ressalvas à psicanálise e a julgava como incapaz de explicar no que consistiria este fenômeno da “outridade”:

Breton sempre teve em mente a insuficiência da explicação psicológica, e até em seus momentos de maior adesão às ideias de Freud cuidou de reiterar que a inspiração era um fenômeno inexplicável para a psicanálise. A dúvida sobre as reais possibilidades de compreensão que a psicologia oferece levou-o a se aventurar em hipóteses ocultistas [...] Se a inspiração é um mistério, as explicações ocultistas tornam-na duplamente misteriosa. O ocultismo se considera, exatamente como a inspiração, uma revelação da “outridade”; portanto, é incompetente para explicá-la, exceto por analogia [...] Por manter assim a “outridade” no ar, a doutrina surrealista não termina numa sumária, e afinal de contas superficial, afirmação psicológica, mas se abre numa interrogação (PAZ, 2012, p. 183).

Assim, pode-se dizer que o inconsciente, para os surrealistas, pertencia ao domínio do sobrenatural, sendo o automatismo psíquico a manifestação deste sobrenatural. Considerando isto, torna-se mais claro o porquê de a essência do Surrealismo ser de natureza mágica, haja vista que a interpretação do inconsciente como algo sobrenatural pressupõe necessariamente uma concepção mágica do mundo. Segundo Pierucci: “a crença mágica reside na suposição de que alguns seres humanos são capazes de controlar forças ocultas (pessoais ou impessoais) e intervir nas leis da natureza por intermédio de técnicas rituais” (2001, p. 9). Neste sentido, afirmar que o Surrealismo possui uma concepção mágica do mundo significa afirmar que o movimento francês interpreta o mundo como sendo algo regido por tais forças ocultas e por tais leis que permitem que o homem intervenha na natureza, ou seja, interpreta o mundo de maneira não racional. Da mesma forma, aquilo que se denomina esoterismo ou ocultismo, isto

é, segundo o Dicionário Houaiss (2001) as ciências, doutrinas ou práticas que se baseiam em fenômenos sobrenaturais, todas elas pressupõem uma concepção mágica do mundo.

À vista disto, quando o Surrealismo defende a ideia de que a descida até o inconsciente seria capaz de restaurar o homem, engendrando uma nova realidade e uma nova existência, na realidade ele está defendendo que, por meio do contato com o sobrenatural, a subjetividade se tornaria capaz de realizar alterações no mundo objetivo. Em outras palavras, o automatismo psíquico poderia ser considerado como um rito mágico por meio do qual o Surrealismo intervém na realidade. E é justamente neste ponto que reside uma das principais diferenças com a filosofia de Hegel. De acordo com o que foi mostrado na primeira parte deste capítulo, as ideias de Hegel deram o aporte teórico necessário para o Surrealismo legitimar que a subjetividade seria capaz de realizar modificações na realidade material; no entanto, ao contrário do Surrealismo, as ideias do filósofo alemão não compreendiam uma crença no sobrenatural.

Deste modo, ainda que o Surrealismo tenha destacado sua aproximação ao esoterismo somente a partir da década de 1930, a crença mágica está pressuposta no cerne de seu pensamento desde a sua concepção. Assim, tendo em vista a importância que a magia representa para o pensamento surrealista, torna-se necessário, então, analisar de que maneira ela se manifesta em alguns de seus principais conceitos, e quais são e no que consistem as principais referências ao esoterismo no movimento francês.

Dando início a esta análise, serão realizados mais alguns comentários a respeito da perspectiva mágica do automatismo psíquico. Segundo Michel Carrouges (1950), na escrita automática o poeta equivaleria a um médium, designado por forças ocultas para revelar o destino do homem, afirmação que se comprova ao observar que, em muitas ocasiões, o procedimento do automatismo psíquico foi interpretado pelos próprios surrealistas como sendo uma experiência mediúnica.

Uma destas experiências, conta Willer (2008), seria um diálogo ocorrido entre Breton e Robert Desnos no ano de 1922, transcrito de uma das sessões de sono hipnótico realizadas durante o período de formação do Surrealismo. O diálogo em questão foi publicado na obra *Les Pas Perdus*, de 1924, no capítulo intitulado *L'entrée des mediums*, no qual Breton, de acordo com Willer, relatava ter vivenciado “uma conspiração de forças absurdas”:

- Desnos, é Breton quem está aí. Diga-lhe o que você vê.
- O equador (*desenha um círculo e um diâmetro horizontal*).
- É uma viagem que Breton deve fazer?
- Sim.

- Será uma viagem de negócios?
- (*Faz sinal de não com a mão. Escreve:*) Nazimova.
- Sua mulher o acompanhará nessa viagem?
- ???
- Irá ele reencontrar Nazimova?
- Não (*sublinhado*).
- Ele estará com Nazimova?
- ?
- O que mais você sabe sobre Breton? Fale.
- O barco e a neve – há também a bela torre telégrafo – sobre a bela torre há um jovem (*ilegível*) (BRETON *apud* WILLER, 2008, p. 326, grifo do autor).

Conforme aponta Willer (2008), ainda que o nome de Nazimova fizesse referência a Alla Nazimova, atriz russa do cinema americano, admirada por Desnos, o diálogo transcrito por Breton poderia também representar uma recepção distorcida do nazismo, o que conferiria ao episódio um alcance profético, visto que a ascensão do nazismo ocorreria apenas no final da década seguinte. Segundo o crítico, outros detalhes do diálogo reforçariam esta interpretação, como o fato de que Breton realmente precisou realizar uma viagem em razão da Segunda Guerra Mundial, tornando impossível, assim como mostra o fragmento, “encontrar” Nazimova.

Outro episódio profético de escrita automática é o da chamada “noite do girassol”, presente na obra *O Amor Louco*, na qual Breton relata o seu encontro com sua futura esposa Jacqueline Lamba, em 1934, encontro que, segundo o surrealista, havia sido previsto em seu poema *Tournessol*, escrito em 1923, onze anos antes. Breton acreditava que o poema antecipara sua caminhada com Jacqueline Lamba “[...] pela coincidência das referências urbanas no texto e lugares por onde haviam passado naquela noite” (WILLER, 2008, p. 342). Além disto, o poema continha expressões como “dançarina”, “caminha na ponta dos pés” e “parece nadar”, que poderiam ser relacionadas ao ofício de Lamba que, de fato, era dançarina em um cabaré e realizava um número no qual mergulhava em um aquário. No que se refere a este número, Willer (2008) destaca ainda o caráter premonitório de um episódio descrito por Breton no início de *O Amor Louco*, quando “A 10 de Abril de 1934, em plena “ocultação” de Vênus pela Lua” (BRETON, 1971, p. 25) – descrição astrológica que evidencia ainda mais sua influência esotérica –, o escritor narra ter ouvido, em um pequeno restaurante, um lavador de louça chamando a criada: “Ici, l’Ondine!” (Vem cá, Ondina!), e a resposta da moça, que julgou encantadora: “Ah! Oui, on le fait ici, l’On dîne!” (Pois, é o que aqui se faz, janta-se!). Este jogo de palavras anteciparia a chegada de Jacqueline Lamba que se apresentava em seu espetáculo conforme uma ondina, ninfa das águas.

Ademais, Willer (2008) comenta também que Breton possuía o costume de consultar videntes, costume este que o levou a escrever um texto intitulado *Carta às Videntes*, de 1925, no qual declarava ser capaz de prever o futuro e que sabia o que lhe reservava o ano de 1939. Considerando isto, o autor destaca igualmente uma passagem deste texto na qual Breton afirmava que sua meta não era obter o aprendizado proveniente das experiências já vividas, mas sim a experiência daquilo que ainda não tinha vivido, isto é, tal qual o vidente preconizado por Rimbaud, o escritor surrealista desejava se tornar o “supremo sábio” que atingiria o desconhecido – fato que demonstra ainda mais sua concepção mágica do mundo e sua aproximação do esoterismo.

Para finalizar o assunto da vidência, cabe ainda ressaltar que, para Breton, os sonhos também possuiriam caráter premonitório, sendo esta uma das principais divergências entre o seu pensamento e o de Freud que, conforme aponta em *Les Vases Communicants*, não acreditava na existência de sonhos proféticos. Segundo aponta Willer (2008), um exemplo de relato de sonho cujo caráter pode ser considerado premonitório viria desta mesma obra, em um sonho narrado por Breton no qual figurava uma moça em um bar de saguão de hotel, que escrevia versos em um papel, assim como Jacqueline o faria no primeiro encontro entre os dois, ocorrido quatro anos mais tarde.

Outro aspecto que merece ser destacado a respeito das relações entre Surrealismo e magia concerne aos chamados jogos surrealistas. A criação de jogos foi uma das formas que os surrealistas encontraram para conferir mais imaginação à vida e para romper com a vulgaridade do cotidiano. Para eles, mais do que mera distração, o lúdico deveria ser tido como um objetivo a ser alcançado, como “[...] uma maneira de viver, e mesmo como um modo de ser” (MOREL, 2008, p. 774). No entanto, além desta perspectiva emancipadora, os jogos surrealistas também eram interpretados pelos membros do movimento francês como sendo uma espécie de ritual, um meio de promover o acaso e o maravilhoso. A este respeito, pode-se citar, por exemplo, o *cadavre exquis* (cadáver delicado), célebre por ter sido um método coletivo de criação de imagens poéticas, no qual, segundo Rebouças (1986), o acaso teria o papel de organizador do maravilhoso.

O *cadavre exquis* consistia em formar frases coletivas, nas quais cada participante contribuiria com uma palavra. Esclarecido isto, as suas regras eram as seguintes: o jogo deveria contar com cinco participantes. Tendo em vista a estrutura canônica das frases, composta por sujeito, verbo, objeto e complemento, cada participante deveria anotar, em um papel dobrado, um substantivo que seria o sujeito da oração. Repassando o papel ao participante vizinho, cada um deles deveria, então, anotar um adjetivo. Em seguida,

obedecendo sempre ao mesmo procedimento, os participantes deveriam anotar e repassar ao participante vizinho um verbo, outro substantivo e outro adjetivo, até a oração estar completa. Desta forma, desconhecendo a palavra que o participante anterior havia escrito, eram criadas frases espontâneas e surpreendentes que, de acordo com Carrouges (1950), tornavam o *cadavre exquis* um tipo de escrita automática, por exemplo: “Le cadavre exquis boira le vin nouveau” (“O cadáver delicado beberá o vinho novo”). Esta frase, muito semelhante às obtidas por meio da escrita automática, foi a primeira que os surrealistas conseguiram com o seu jogo e, por conta disto, acabou dando nome à prática. Nesta lógica, sendo o *cadavre exquis* um tipo de escrita automática e, conforme foi mostrado anteriormente, sendo a escrita automática, para os surrealistas, uma manifestação do maravilhoso, este jogo não fez mais do que corroborar a crença mágica do movimento de Breton. Cumpre ressaltar, ainda, que o *cadavre exquis* também possuía sua variante desenhada, na qual cada participante deveria desenhar uma parte do corpo de um personagem, dividida em cabeça, tronco e membros inferiores.

Mais um importante jogo surrealista foi o chamado *l’un dans l’autre* (um dentro do outro). Este jogo, criado por Breton no ano de 1953, obteve notoriedade porque, além da já pressuposta concepção mágica do mundo, ele também apresentou, conforme demonstra Dal Farra (2008), influências do esoterismo, provenientes do hermetismo e da alquimia.

Segundo Rebouças, Breton teria inventado o *l’un dans l’autre* por acaso, “[...] quando, acendendo um fósforo, percebeu na chama a forma de uma juba de leão e procurou saber *se qualquer coisa podia ser expressa por qualquer coisa*” (1986, p. 51, grifo do autor). Considerando isto, o jogo obedecia às seguintes regras: um participante saía do grupo e pensaria em um objeto específico com o qual ele deveria se identificar, após isto, ele voltaria para o grupo que, por sua vez, deveria escolher um objeto para este participante representar. Desta forma, de acordo com o exemplo de Dal Farra (2008), se o participante em questão tivesse escolhido se identificar com uma “escada” e, o grupo, por seu lado, tivesse escolhido que ele deveria representar uma “garrafa de champanhe”; o participante deveria, então, se descrever como uma “garrafa de champanhe” enquanto “escada”. Para esclarecer ainda mais, pode-se utilizar o exemplo de Jean-Louis Bédouin, que escolheu ser um “par de lençóis”, mas foi identificado como um “caminho”:

Eu sou um caminho duplo sob a neve, confundindo-se com a paisagem. Todos os dias sou visitado por passantes que me comunicam calor e imprimem suas marcas; sou o passeio preferido dos namorados. Quase todos recorrem a mim para longas

viagens praticamente sem sair do lugar (BÉDOUIN *apud* REBOUÇAS, 1986, p. 52).

Assim, de acordo com Dal Farra, em seu objetivo de descrever uma coisa a partir de outra, retendo na segunda a primeira, o jogo *l'un dans l'autre* revelaria, por consequência, “[...] as relações que permaneciam ainda em estado de larva entre as coisas” (2008, p. 743). Conforme demonstra a autora, Breton atribuiu como origem deste fenômeno de linguagem a “teoria das correspondências ocultista”, que ele citaria em seu texto para a revista *Médium* – modificando a definição do esotérico Robert Amadou –, como sendo a “teoria, segundo a qual, todo o objeto que pertence a um conjunto único possui, com todo outro elemento desse conjunto, relações necessárias” (BRETON *apud* DAL FARRA, 2008, p. 743).

A “teoria das correspondências” é um dos mais célebres e importantes princípios do Hermetismo que, conforme já mencionado, é a doutrina filosófica da qual se derivou grande parte do esoterismo. Esta doutrina se baseia nos ensinamentos atribuídos a Hermes Trismegisto, o famoso mestre egípcio que teria sido contemporâneo de Abraão, considerado como “[...] o pai da Ciência Oculta, o fundador da Astrologia, o descobridor da Alquimia” (INICIADOS, 2015, p. 14). Seu título significa “o três vezes grande, o grande entre os grandes” (INICIADOS, 2015, p. 15). Deificado pelos egípcios na forma do deus Thoth, para os gregos, por sua vez, é identificado como sendo o deus Hermes.

Tais ensinamentos, os ditos preceitos herméticos, nada mais são do que uma cosmogonia, ou seja, uma reunião de princípios que se encarregam de explicar a origem e o funcionamento do universo. Estes preceitos foram divididos em sete princípios que, reunidos, explicariam as leis que regem o universo, contribuindo, desta forma, para a fundamentação do esoterismo – que se basearia nesta concepção de universo e na possibilidade de manipulação destas leis – influenciando, também, diversas religiões e áreas do saber: “Os Preceitos herméticos estão espalhados em todos os países e em todas as religiões, mas não pertencem a nenhuma seita religiosa particular” (INICIADOS, 2015., p. 15). Os sete princípios herméticos são os seguintes: I. O Princípio de Mentalismo, II. O Princípio de Correspondência, III. O Princípio de Vibração, IV. O Princípio de Polaridade, V. O Princípio de Ritmo, VI. O Princípio de Causa e Efeito e VII. O Princípio de Gênero. Assim, o princípio da correspondência, citado por Breton como sendo a fonte do jogo *l'un dans l'autre*, está representado na *Tábua Esmeraldina*, documento que dá origem à tradição hermética, pelo famoso axioma: “o que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima”.

Subentendida neste axioma está a ideia de que “[...] existe uma correspondência entre as leis e os fenômenos dos diversos planos da Existência e da Vida” (INICIADOS, 2015, p. 21-22), sendo que, a compreensão deste princípio concederia ao homem “[...] os meios de explicar muitos paradoxos obscuros e segredos da Natureza” (INICIADOS, 2015, p. 22). Ou ainda, nas palavras de Dal Farra, é por meio do princípio da correspondência “[...] que se pode decifrar o texto obscuro que é o mundo, do qual se pode conhecer a arquitetura oculta e viva do universo” (2008, p. 743), à vista disto, a autora segue explicando que tal princípio nada mais seria do que a lei da analogia, segundo a qual o universo possui relações de semelhança ocultas que, conseqüentemente, o tornam algo uno. É o princípio que rege a ideia de macrocosmo e microcosmo, estando presente também em um dos mais importantes axiomas alquímicos: “unum ergo sum et multi in me” (o um está no todo, um o todo).

Há que se atentar, também, que o princípio hermético de correspondência foi amplamente utilizado pelo simbolismo e decadentismo francês, tornando-se famoso pelo poema *Correspondances*, de Baudelaire, presente na obra *As Flores do Mal* e que, conforme foi salientado, exerceu grande influência sobre Breton e sobre Surrealismo:

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente (BAUDELAIRE, 1985, p.

115).

De acordo com Dal Farra (2008), todo o soneto de Baudelaire se fundamenta na ideia da analogia como instauradora de outro real, o que o tornaria uma prefiguração literária do *l'un dans l'autre* de Breton. De fato, devido à sua formação esotérica baseada em Swedenborg e Eliphas Lévi, a visão de Baudelaire a respeito da analogia é a mesma que se encontra presente no jogo de Breton.

Para a autora, ao transformar um objeto em função de outro, sem, no entanto, perder de vista na descrição da segunda, a primeira, o *l'un dans l'autre* promoveria a mesma “vertiginosa e lúgubre unidade” referida por Baudelaire em *Correspondances* que, por sua vez, seria a mesma unidade evocada pelo princípio hermético de correspondência e pela prática alquímica. Além disto, Dal Farra relembra também que a ideia de “unidade”, proveniente do Hermetismo, se encontra igualmente presente no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, quando Breton almeja atingir o “certo ponto do espírito” que solucionaria todas as antinomias.

No entanto, muito além do jogo *l'un dans l'autre*, é possível notar o princípio hermético de correspondência presente no cerne da concepção da própria escrita automática. Conforme se pretendeu mostrar nesta breve explanação, diz respeito a este princípio a afirmação de que existem no universo, relações de semelhança ocultas e imprevistas, relações de afinidade que uniriam até mesmo os objetos considerados mais díspares e mais distantes. Neste sentido, quando Breton diz, em seu *Manifesto do Surrealismo*, que havia meditado por muito tempo sobre a teoria da imagem poética de Pierre Reverdy, que pregava a seguinte ideia: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas” (REVERDY *apud* BRETON, 2001, p. 35, grifo do autor) e, depois, concluiu que a aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas só poderia ser realizada por meio dos mecanismos do inconsciente, o surrealista, involuntariamente, defendeu que a principal forma de se revelarem as relações ocultas, as correspondências que existem no universo seria por meio do automatismo psíquico e da escrita automática.

Mais um importante conceito do Surrealismo proveniente do pensamento mágico é o chamado “acaso objetivo”. De acordo com Chénieux-Gendron (1992), o acaso objetivo, que veio a ser uma das principais temáticas nos textos literários surrealistas, foi teorizado por Breton a partir da década de 1930, embora sua “prática” já estivesse presente nas experiências do grupo desde a década anterior.

O acaso objetivo, conforme já foi mencionado na parte dedicada a Hegel, diz respeito às “petrificantes coincidências”, aos encontros insólitos com pessoas ou objetos, aos eventos imprevistos que, ocasionalmente, se manifestam aos homens. Tal conceito se torna mais claro no exame das ideias opostas ao movimento surrealista. Numa sociedade cuja concepção de mundo é racional, os eventos são regidos de acordo com as leis da causalidade, isto é, existe uma relação apreensível entre causa e efeito. Portanto, sendo o Surrealismo contrário a esta

visão, não é espantoso que a ideia de acaso tenha despertado a atenção do grupo de artistas e, em especial, de Breton que, desde *Nadja*, buscava a compreensão deste tipo de fenômeno:

[...] trata-se de fatos que, se fossem passíveis de simples constatação, apresentariam de cada vez todas as aparências de um sinal sem que se possa dizer ao certo de que sinal, que fazem com que, em plena solidão, eu descubra cumplicidades inverossímeis, que me convencem de minha ilusão todas as vezes que me acredito só no leme do navio (BRETON, 1999, p. 19).

No entanto, segundo Willer (2008), a expressão acaso objetivo e sua estruturação em conceito surgiriam na obra bretoniana apenas em *Les Vases Communicants*, quando o surrealista atribuiu a criação deste termo a Engels, por meio da seguinte frase: “Não é deixar passar a palavra de Engels: “A causalidade não deve ser compreendida senão em ligação com a categoria do acaso objetivo, forma de manifestação da necessidade”” (BRETON *apud* WILLER, 2008, p. 338). Porém, de acordo com as pesquisas de Marguerite Bonnet, tal expressão não se encontraria em lugar algum da obra de Engels:

Espanta que o problema da fonte dessa “categoria” assim atribuída a Engels – e por consequência do exato alcance dos termos – não tenha sido levantado na abundante literatura que Breton e o surrealismo já suscitaram. No pensamento de Engels aparece com frequência uma representação do acaso como fenômeno de superfície, ocultando a necessidade escondida. [...] Mas a palavra “objetivo”, cujo sentido suscita uma interrogação, não aparece. [...] As obras de doutrina de Plekhanov, de Bukhárin, de Fréville, e tampouco a imprensa revolucionária que examinamos, nada nos revelaram sobre essa questão. [...] Quanto ao termo objetivo, sublinhemos em primeiro lugar sua tonalidade marxista. O objetivo é independente da vontade e da consciência do homem, ele pertence às leis da natureza exterior, mas ninguém duvida que em Breton ele está carregado das ressonâncias que toma ao final do *Curso de Estética* de Hegel, tal como lhe revelou a tradução de Bénard – nessa passagem para ele tão decisiva, onde é definido o humor objetivo, culminação final da arte romântica, que marca, ele mesmo, o fim da arte. Se o marxismo, através da caução de Engels, assim dá ao acaso uma base infinitamente sólida do que o poderia fazer para Breton uma teoria como aquela de Cournot (duas cadeias causais que se encontram acidentalmente), é a leitura pessoal e poética que ele fez das páginas de Hegel sobre o humor objetivo que projeta sobre a ideia do acaso todo o frêmito da vitalidade concreta e do sentimento agudo do moderno (BONNET *apud* WILLER, 2008, p. 338).

Sendo assim, a expressão “acaso objetivo” seria verdadeiramente de Breton, criada com base nas ideias Engels e na ressonância de suas leituras de Hegel. Entretanto, conforme demonstra Chénieux-Gendron (1992), para realizar definitivamente a conceituação do que seria o acaso objetivo, Breton reuniu, em um texto publicado na revista *Minotaure* e, posteriormente, em *O Amor Louco*, algumas definições de acaso, como a de Aristóteles: “causa acidental de efeitos excepcionais ou acessórios com aparência da finalidade”

(BRETON, 1971, p. 30), a de Antoine Cournot: “evento acarretado pela combinação ou pelo encontro de fenômenos pertencentes a séries diferentes na ordem da causalidade” (BRETON, 1971, p. 30), e a de Henri Poincaré: “evento rigorosamente determinado, mas tal que uma diferença extremamente pequena em suas causas teria produzido uma diferença considerável nos fatos” (BRETON, 1971, p. 30). Após isto, o escritor surrealista definiu, então, naquilo que chamou de uma audaciosa interpretação das ideias de Engels e de Freud, que: “o acaso seria a forma de manifestação da necessidade exterior que abre caminho no inconsciente humano” (1992, p. 92). Isto é, de acordo com o que explica Chénieux-Gendron:

[...] diante da coincidência (excepcional) entre a necessidade natural e a “necessidade humana” – do desejo humano e por vezes do temor do homem – o acaso pode ser chamado de *objetivo* visto que tudo se passa então como se a subjetividade (desejante) da pessoa envolvida se projetasse num *objeto* (1992, p. 92-93, grifo do autor).

Desta forma, sendo o acaso objetivo como se a subjetividade, o inconsciente, o desejo se projetasse num objeto, pode-se dizer que ele se fundamenta em uma concepção mágica do mundo, porque parte da crença de que a subjetividade é capaz de intervir e de se manifestar na realidade material. Além disto, tendo em vista que o inconsciente, para o Surrealismo, possui um caráter sobrenatural, Chénieux-Gendron ainda aponta que, de acordo com Breton, perceber o objeto (ou o ser encontrado) na sua relação com o desejo próprio do observador seria, na verdade, perceber um desnível entre o previsto e o dado, desnível tido pelos surrealistas como um excedente, ou seja, o maravilhoso oriundo do inconsciente superaria as expectativas de interpretação consciente do desejo. Este fato pode ser observado com clareza em *O Amor Louco*, obra na qual Breton declara: “Trata-se realmente, neste caso, de uma solução excedente, de uma solução que, embora rigorosamente adaptada, vai, todavia, além das necessidades [...] esse objeto se encontrava ali para me envergonhar da elementaridade das minhas previsões” (BRETON, 1971, p. 19).

Outro ponto importante a ser notado a respeito do acaso objetivo é que sua origem está essencialmente atrelada à prática da *flânerie* (deambulação). Conforme já salientado, em virtude de sua postura combativa ao racionalismo da sociedade capitalista burguesa, os surrealistas pregavam a “desautomatização” da vida, por meio da vazão dos impulsos do inconsciente. No cotidiano, esta vazão se dava, principalmente, por meio da *flânerie* que, tendo sido immortalizada pelo escritor francês Baudelaire, na obra *As Flores do Mal*, nada mais era do que a errância – passeios imotivados pelas cidades que, justamente devido à sua gratuidade, eram capazes de induzir as pessoas à atividade contemplativa.

Tal prática era realizada com frequência pelos surrealistas, eles flanavam de diversas maneiras – às vezes sorteavam o nome de uma cidade para visitar, às vezes redescobriam a própria cidade de Paris –, o importante era que sempre realizassem a atividade de modo a ajudar o imprevisto, pois, para Rebouças: “Na deambulação fundem-se a estrada real e a rota espiritual, a tradição iniciática” (1986, p. 13). Desta maneira, em decorrência desta preocupação em desautomatizar a vida, os surrealistas passaram a demonstrar uma atitude contemplativa em relação aos signos e eventos com os quais se deparavam, interpretando-os, assim, como manifestações do acaso objetivo.

Para tornar esta elucidação mais clara, serão citados alguns exemplos de manifestações do acaso objetivo na obra de Breton. De acordo com o que mostra Willer (2008), esta temática se fez muito presente em certo período da produção do escritor surrealista, sobretudo em obras como *Nadja*, *Les Vases Communicants* e *O Amor Louco*, sendo menos recorrente em suas criações posteriores. *Arcano 17*, por exemplo, apresenta apenas um episódio de acaso objetivo, no entanto, este será comentado com pormenores mais adiante, no próximo capítulo.

Conforme já foi mencionado, em *Nadja* o acaso objetivo ainda não havia sido estruturado em conceito. Considerando isto, Breton inicia sua narrativa poética relatando uma série de episódios do fenômeno, em uma tentativa de assimilação deste tipo de experiência e, também, com a intenção de conferir crédito àquilo que está sendo narrado, já que, preliminarmente, sua exposição confirmaria a existência de um tipo de evento *sui generis*, ao mesmo tempo em que anteciparia aquele que seria o evento mais importante de sua história, o seu encontro com Nadja. No que diz respeito ao enredo, *Nadja* é simples: Breton, na posição de narrador autodiegético, relata os momentos que viveu com a personagem Nadja – mulher de alma errante que conhece por acaso e, com a qual desenvolve uma forte relação. Os encontros entre Breton e Nadja são apresentados pelo autor sob a forma de diário, tendo início em 4 de outubro de 1926, o dia em que se conheceram, até 12 de outubro do mesmo ano. O restante do texto se realiza, por sua vez, como um ensaio, abarcando o movimento de reflexão de Breton em dois diferentes momentos, antes de conhecer a personagem-título e depois de conhecê-la.

No que se refere aos episódios citados por Breton, um dos mais conhecidos é aquele no qual o autor narra o seu primeiro encontro com o escritor Paul Éluard:

No dia da primeira representação de *Couleur du temps*, de Apollinaire, no Conservatório Renée Maubel, quando estava, no intervalo, conversando no balcão com Picasso, um jovem aproximou-se de mim, balbuciou algumas palavras, dando-me a entender no fim que me havia tomado por um de seus amigos, dado por morto

durante a guerra. A história terminou aí. Pouco tempo depois, por intermédio de Jean Paulhan, iniciei a correspondência com Paul Éluard sem que então tivéssemos a menor idéia da aparência física um do outro. Por ocasião de uma licença, Éluard veio visitar-me: era a mesma pessoa que se aproximara de mim no dia da estréia de *Couleur du temps* (BRETON, 1999, p. 25).

Mais um célebre exemplo, é o fato de que Breton e o escritor Philippe Soupault conseguiam prever os pontos onde se localizavam as palavras “BOIS-CHARBONS” (lenha-carvão), que indicavam os estabelecimentos de venda de tais produtos. Estas palavras eram também as últimas que constavam na obra automática *Les Champs Magnétiques*, escrita pelos dois autores em conjunto.

Podem ser ressaltadas, igualmente, as predisposições de Breton em estar em determinados locais, sem quaisquer motivos aparentes – consequência da *flânerie*; as súbitas atrações ou mal-estares causados pelo seu contato com alguns objetos, pessoas ou cidades; além das pessoas desconhecidas com as quais o escritor estabelecia diálogo, em ocasiões inesperadas e que, não raramente, expressavam gostos ou ideias semelhantes às suas.

A partir disto, Breton consegue, finalmente, justificar a natureza de seu encontro com a protagonista Nadja, que ocorreria “ao fim de uma dessas tardes inteiramente ociosas e sombrias” quando o autor andava, sem rumo, pela Rua Lafayette:

De repente, a cerca de uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma jovem pobremente vestida, que também me vê, ou já me vira. Caminha de cabeça erguida, contrariamente a todos os passantes. A criatura é tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. [...] Jamais havia visto uns olhos assim (BRETON, 1999, p. 60-61).

Breton aborda a moça, e estabelece um diálogo, esperando, com isto, uma provável reação negativa. Contudo, é surpreendido pelo espírito de liberdade da jovem, e a conversa entre os dois se desenvolve com naturalidade, provocando no autor um sentimento de imediata identificação. Após este primeiro contato o acaso objetivo assume, então, importante papel dentro da história, atuando como o desvelar do maravilhoso no mundo material. A este respeito, pode-se citar, por exemplo, o fato de Nadja expor uma ideia semelhante à de um livro ao qual Breton havia acabado de ler; ou ainda, sua capacidade de aparecer por acaso nos lugares em que o escritor a procurava. Por fim, é importante salientar que um dos aspectos mais marcantes da obra se refere à figura de Nadja como vidente. A personagem era capaz de adivinhações, reafirmando assim, a crença surrealista em um mundo regido por relações mágicas.

De acordo com o que apresenta Willer (2008), *Les Vases Communicants* se destacou por romper com a visão freudiana de que os sonhos seriam apenas “restos do cotidiano”, realizando uma análise de como a experiência onírica se encontraria projetada no estado de vigília. Ademais, como já foi dito anteriormente, esta foi também a obra na qual o acaso objetivo apareceria pela primeira vez estruturado em conceito.

Obra preferida do próprio Breton, *Les Vases Communicants* não possui um enredo como sua antecessora, *Nadja*, se apresentando antes como uma fusão dos gêneros autobiográfico e ensaístico. Nela, demonstra Willer, Breton analisa seus sonhos, apresenta suas crenças, narra episódios de deambulação e, em alguns deles, é possível notar a presença do acaso objetivo, como no caso de uma aposta que havia feito com seus companheiros, de que dirigiria a palavra a dez mulheres, à exclusão das prostitutas, entre o Faubourg Poissonnière e a Ópera. Cinco dentre as dez mulheres que Breton abordou nesta aposta aceitaram marcar um encontro, no entanto, com uma delas em especial o surrealista experimentou uma forte impressão a respeito de seu olhar, sensação semelhante a que tivera antes com Nadja, cujo olhar lhe transparecia, ao mesmo tempo, uma obscura miséria e um luminoso orgulho. Além disto, o escritor surrealista relata um episódio no qual havia dado dez francos a um desconhecido na rua que, à semelhança de Nadja, também teria dito a frase de um livro que havia acabado de ler.

Já em *O Amor Louco*, o acaso objetivo aparece como uma espécie de fio condutor que perpassa toda a obra. Este trabalho foi uma organização de sete textos de Breton escritos durante o período de 1933 a 1936, sendo que, seis deles já haviam sido publicados anteriormente em revistas literárias como, por exemplo, as revistas *Minotaure*, *Documents* e *Mesure*. Os capítulos, embora independentes, dialogam entre si. Não expressam os mesmos eventos ou assuntos, porém compartilham da mesma tônica – o amor, a beleza convulsiva e o acaso objetivo. Assim, Breton compõe sua obra, realizando um movimento constante entre a reflexão ensaística e a narração episódica, porém, sempre com o objetivo maior de reafirmar as crenças de seu movimento.

No que diz respeito aos episódios de acaso objetivo, Willer (2008) menciona um em especial, que se tornou célebre por ter consagrado o *objet trouvé* (objeto achado) como modo de criação artística. Foi o caso em que Breton, incitado por uma de suas frases automáticas, “le cendrier de Cendrillon” (o cinzeiro da Cinderela), pediu ao seu amigo, o escultor Alberto Giacometti, que modelasse um cinzeiro no formato do sapatinho perdido da Cinderela – no entanto, segundo o relato de Breton, Giacometti se esqueceu de realizar o seu pedido. Passado algum tempo, os dois amigos foram ao Mercado de Pulgas, onde Breton adquiriu uma colher

de madeira que, para a surpresa do surrealista, quando olhada em cima do móvel onde a colocara, dava a impressão de ser um sapatinho, tal qual o cinzeiro que ele havia imaginado.

Além disto, Willer (2008) destaca também que a presença da magia em *O Amor Louco* iria muito além do acaso objetivo. Para o autor, mais do que o relato de encontros e descobertas, o tema desta obra seria o acesso à revelação:

É como se, de repente, fosse desvendada a profunda noite da existência humana, como se havendo a necessidade natural aceitado formar um só todo com a necessidade lógica, todas as coisas adquirissem uma total transparência, tudo se ligasse entre si como uma cadeia de vidro a que não faltasse um só anel (BRETON, 2008, p. 55).

Para o autor, quando Breton menciona em *O Amor Louco* a descoberta de uma “lei de produção do misterioso intercâmbio existente entre a matéria e o espírito” (BRETON, 1971, p. 55), o escritor surrealista está, na verdade, falando sobre magia, fato que se torna ainda mais claro quando se resgata o trecho que antecede esta afirmação. Breton, no trecho completo diz querer reunir o maior número possível de “correspondências” como aquela a que irá se referir em seguida – isto é, o evento profético da “noite do girassol”. Reunidas e confrontadas todas as correspondências, ou seja, todos os eventos desta mesma natureza, ele afirma, então, poder pensar em enunciar tal lei de produção do intercâmbio entre a matéria e o espírito. “Intercâmbio entre matéria e espírito” por si só já sugere a capacidade da subjetividade realizar alterações na matéria, princípio básico da magia, no entanto, na afirmação completa de Breton é possível notar ainda uma clara influência do pensamento hermético que, conforme já foi exposto, concebe o universo como uma unidade composta por partes que se correspondem harmonicamente. Desta forma, Breton afirma abertamente que, no seu julgamento, eventos como os da “noite do girassol”, ou como o encontro do sapatinho no Mercado de Pulgas, parecem ser de natureza mágica e que, somente pelo confronto e pela análise do maior número de eventos semelhantes é que se poderia realizar esta afirmação com propriedade. Neste sentido, é possível notar um Breton que, embora acredite na magia – transferindo esta crença para o cerne de seu movimento –, também deseja conferir credibilidade a esta crença, deseja provar a validade desta crença diante do mundo – resquício do impasse, mencionado por Willer (2008), de um pensamento que se pretendia científico coexistindo com uma concepção mágica do mundo.

De acordo com o que foi mostrado até aqui, a partir de uma análise mais aprofundada do pensamento surrealista, foi possível perceber que o movimento francês desenvolveu suas ideias com base em uma concepção mágica do mundo, concepção esta que se tornou ainda

mais evidente quando posta em frente às inúmeras referências ao esoterismo presentes em seus textos literários e demais documentos, e quando considerada como um prolongamento natural de toda uma tradição literária francesa baseada no esoterismo. À vista disto, para finalizar esta breve explanação, é importante ainda analisar como se encontram manifestadas as referências à crença mágica e ao esoterismo nos principais *Manifestos do Surrealismo* – documentos essenciais para a compreensão do movimento, nos quais estão apresentadas de maneira mais clara as crenças, os objetivos e os valores que o Surrealismo sustentou através dos anos. São eles: o *Manifesto do Surrealismo*; o *Segundo Manifesto do Surrealismo*; *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não* e *Do Surrealismo em suas Obras Vivas* (1953).

Como foi possível observar no primeiro capítulo, o *Manifesto do Surrealismo* se caracterizou por um ser um levante da imaginação contra a supremacia do pensamento racionalista da sociedade capitalista burguesa, no entanto, ainda que esta tenha sido a tônica do documento, existem alguns indícios que comprovam que, já nesta época a noção de inconsciente no Surrealismo ultrapassava o caráter científico da psicanálise freudiana, abarcando também um caráter sobrenatural. Para elucidar esta afirmação, pode-se recorrer ao seguinte excerto:

Insisto que nem sempre eles são surrealistas, visto que é possível discernir em cada um deles certo número de ideias preconcebidas das quais – com grande ingenuidade! – eles não abriam mão. E não abriam mão porque não tinham ouvido a voz surrealista, aquela mesma que continua a pregar na véspera da morte e acima das tempestades, porque não queriam servir apenas de orquestradores da maravilhosa partitura. Eles eram instrumentos demasiado altivos e, por essa razão, nem sempre produziram um som harmonioso (BRETON, 2001, p. 42).

Neste fragmento, Breton explica o porquê de os autores que cita serem surrealistas “em algo” não poderiam ser considerados inteiramente surrealistas. Segundo o que afirma o escritor francês, eles não teriam “ouvido a voz surrealista”, sendo assim, não estariam em condições de servir como “orquestradores da maravilhosa partitura”. Em outras palavras, o Surrealismo considerava a si mesmo como um instrumento por meio do qual o sobrenatural se manifestaria, considerava a sua atividade como uma atividade mediúcnica que serviria a uma causa maior e necessária. Assim, pode-se dizer que as expressões usadas por Breton neste fragmento tornam clara a afirmação inicial desta explanação de que, apesar do Surrealismo ter destacado sua aproximação ao esoterismo somente após 1930, a crença mágica está no cerne de seu pensamento desde a sua concepção. Desde o início é perceptível a compreensão que os

surrealistas tinham do inconsciente como sendo algo sobrenatural, como sendo a “outra voz” de que fala Octavio Paz em *O Arco e a Lira*, além disto, outras passagens do manifesto corroboram para esta afirmação, como por exemplo, o título “Segredos da arte mágica surrealista” (BRETON, 2001, p. 44), no momento em que Breton dá uma série de instruções de como se realizar a escrita automática, e também quando o autor pede para que se “Confie no caráter inesgotável do murmúrio” (BRETON, 2001, p. 45). Todas estas evidências tornam claro que o Surrealismo via a sua atividade como mágica.

Em relação ao *Segundo Manifesto do Surrealismo*, pode-se salientar duas questões importantes. Segundo Willer (2008), este documento por um lado expõe sua adesão ao materialismo histórico e de outro propõe a exploração de “certas ciências”, valorizando o esoterismo. No que diz respeito ao viés materialista do segundo manifesto, o primeiro capítulo possui uma parte dedicada a explicá-lo, já no que concerne ao esoterismo, o primeiro aspecto a ser discutido se refere ao excerto do “certo ponto do espírito” que solucionaria todas as antinomias. Conforme foi dito anteriormente, este trecho se tornou um dos mais célebres do Surrealismo devido à multiplicidade de sentidos que ele carrega dentro de si. Neste trabalho ele já foi interpretado como a resposta surrealista às afirmações de que o movimento não poderia integrar pensamentos antinômicos, já foi lido a partir da filosofia de Hegel e agora será explicado com base na tradição esotérica.

Segundo Carrouges (1950), a crença surrealista na possibilidade de “solução das antinomias” remeteria a Hegel. Porém, de acordo com o autor, a ideia que ele denomina de “ponto supremo” provém do Hermetismo e da Cabala – duas doutrinas que explicam o funcionamento do universo e pressupõem a possibilidade de evolução do espírito e de transcendência da matéria –, adquirindo, assim, outro sentido que não o meramente filosófico:

Esta ideia essencial do surrealismo vem da tradição hermética. Ela se encontra na Cabala e desempenha um papel essencial no Zohar. Para esta metafísica significa o ponto de origem da criação, o ponto de ação no qual Deus criou o mundo e onde tudo está contido *ab ovo*. É Deus em ação para o exterior⁵ (CARROUGES, 1950, p. 27, tradução nossa).

De acordo com Willer (2008), Carrouges mostra em seu texto que, no *Zohar*, um dos livros mais importantes da Cabala, o ponto supremo evocado pelos surrealistas corresponderia à letra Yod, “le point central, cause de toutes choses” (ZOHAR *apud* CARROUGES, 1950,

⁵ « Cette idée essentielle du surréalisme vient de la tradition hermétique. Elle se trouve dans la Cabbale et joue un rôle essentiel dans le Zohar. Dans cette métaphysique, c’est le point d’origine de la Création, le point d’action en lequel Dieu créa le monde et où tout est contenu ab ovo. C’est Dieu en acte vers l’extérieur » (Original).

p. 27), ao Kéther, a “suprema coroa de Deus” da árvore sefirótica. Além disto, Willer salienta que, em sua explanação, Carrouges recorre também à visão de diversos esotéricos a respeito do assunto, como John Dee, René Guenon e Éliphas Lévi.

No que diz respeito ao hermetismo, considerado por Carrouges como a pedra angular das concepções fundamentais do Surrealismo, esta ideia do ponto supremo pode ser relacionada quarto preceito hermético, o princípio de polaridade, cujo axioma diz o seguinte:

Tudo é duplo; tudo tem pólos; tudo tem o seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza, mas diferentes em grau; os extremos se tocam; todas as verdades são meias-verdades; todos os paradoxos podem ser conciliados (INICIADOS, 2015, p. 24, grifo do autor).

A partir deste trecho é possível verificar uma harmonia interna entre os preceitos herméticos e as crenças do Surrealismo, isto é, tanto o princípio de correspondência quanto o princípio de polaridade partem do pressuposto de que o universo é uno. Se tudo “o que está em cima, é como o que está embaixo”, se “todos os paradoxos podem ser conciliados”, existe uma unidade, um todo que é a soma de todas as partes. Neste mesmo sentido, existe, tal qual o Surrealismo prega, um “ponto supremo” no qual os opostos deixam de ser percebidos como opostos.

Além disto, sendo a Alquimia uma prática derivada da filosofia hermética, é possível sublinhar ainda uma afinidade existente entre este pensamento e a aspiração alquímica da conquista pela Pedra Filosofal. De acordo com Eliade: “Segundo o pensamento de muitos alquimistas, a obtenção da Pedra Filosofal equivaleria ao conhecimento perfeito de Deus. Por isso é pelo que a Pedra faz possível a identificação dos princípios contrários” (1979, p. 134), assim, se a Pedra Filosofal, para os alquimistas, seria equivalente ao todo, aquilo que é capaz de identificar os contrários, por esta mesma lógica, a atividade surrealista, assim como a atividade alquímica, se proporia a buscar a Pedra Filosofal.

Permanecendo na Alquimia, grande parte das referências ao esoterismo no *Segundo Manifesto do Surrealismo* diz respeito a esta prática, desde a “Alquimia do verbo” pregada por Rimbaud que, segundo Breton, deveria ser levada ao pé da letra, no sentido de extrair o que há de melhor da linguagem, libertando-a de sua função meramente referencial e utilitária; até a comparação dos objetivos alquímicos com os objetivos do Surrealismo – a Pedra Filosofal dos alquimistas se equipararia ao resgate da imaginação para os surrealistas; e, por fim, o pedido de “[...] OCULTAÇÃO, PROFUNDA, VERDADEIRA, DO SURREALISMO”

(BRETON, 2001, p. 211), comparando o movimento francês a uma seita de iniciados, na qual era preciso se ter uma postura exemplar, livre de quaisquer tipos de imoralidades, como pode ser observado no seguinte excerto:

Não há qualquer exemplo de que os magos tenham feito pouco do estado de limpeza resplendente de suas vestes e de sua alma, e eu não compreenderia que, esperando o que esperamos de certas práticas de alquimia mental, aceitássemos mostrar-nos, neste particular, menos exigente do que eles (BRETON, 2001, p. 212).

No que se refere ao *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto ou Não*, pode-se destacar o já mencionado mito coletivo de Breton chamado *Os Grandes Transparentes*, no qual o surrealista defende a ideia, oriunda da tradição esotérica, de que o homem não seria o centro da criação, como costuma se vangloriar. Já em *Do Surrealismo em suas Obras Vivas*, Breton aproxima novamente o Surrealismo à “Alquimia do verbo” de Rimbaud, explicando que o essencial para o seu movimento era saber que havia tocado a matéria-prima da linguagem em seu sentido alquímico, pois o Surrealismo teria sido uma operação que nada mais desejou senão “restituir a linguagem à sua verdadeira vida” (BRETON, 2001, p. 358).

Além disto, o escritor francês retoma o princípio hermético de correspondência, ao realizar um exame da teoria das imagens surrealista inspirada em Reverdy que, como já foi dito, almejava a aproximação de duas realidades distantes; e também prossegue com a postura assumida em *Prolegômenos*, de que o homem não gozaria “[...] de uma superioridade absoluta sobre todos os demais seres” (BRETON, 2001, p. 362), posições que, em suas palavras, compartilharia com Gérard de Nerval, em seu célebre soneto *Versos Dourados*. Por fim, Breton afirma então, que o grande meio que o homem disporia para ser capaz de compreender a si mesmo e aquilo que o rodeia seria a intuição poética, intuição esta que Breton diz ter sido liberta pelo Surrealismo: “Somente ela nos oferece o fio que nos reconduz ao caminho da Gnose, enquanto conhecimento da Realidade supra-sensível, “invisivelmente visível num eterno mistério”” (BRETON, 2001, p. 362). Ou seja, o autor sugere que, somente a intuição poética, em especial a do Surrealismo – capaz de mostrar as correspondências ocultas do universo –, reconduziria ao caminho da Gnose, ou seja, ao caminho do conhecimento esotérico espiritual.

A presente análise se debruçou sobre a presença da magia e do esoterismo no pensamento surrealista. Considerando isto, neste momento, torna-se importante realizar um breve balanço destas relações ao longo da trajetória do Surrealismo.

Neste capítulo foi defendido que, embora as referências à magia e ao esoterismo tenham se tornado mais frequentes a partir da década de 1930, com a publicação do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, a crença mágica está no cerne do movimento francês desde sua concepção, aparecendo de modo discreto em algumas passagens do *Manifesto do Surrealismo*. Durante a explanação foi possível perceber também que, embora os posicionamentos de Breton em suas declarações manifestassem nitidamente a aderência do autor e do próprio Surrealismo à magia e ao esoterismo, estas declarações não raro eram acompanhadas de hesitações provenientes de sua atitude pautada no materialismo histórico. Sendo assim, pode-se dizer que o reconhecimento de Breton em relação aquilo que o seu próprio movimento pregava foi realizado de maneira progressiva.

De acordo com o que mostra Willer (2008), o posicionamento enfático que Breton demonstrava em relação ao materialismo histórico de Marx e Engels, em obras como o *Segundo Manifesto do Surrealismo* e *Les Vases Communicants*, já não se encontraria presente em *O Amor Louco*. Ademais, Willer ressalta uma mudança de postura do escritor, principalmente a partir da década de 1940, em obras como o manifesto *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto ou Não*, no qual Breton já expressava restrições ao racionalismo de Trótski, por meio do mito dos “Grandes Transparentes”; em *Arcano 17*, obra na qual a magia e o esoterismo desempenhariam papéis centrais; no manifesto *Do Surrealismo em suas Obras Vivas*, no qual expressou concordância com a ideia de Gérard de Nerval, proveniente do ocultista Fabre d’Olivet, no soneto *Versos Dourados*, de que o homem poderia não ser o centro do universo. Sendo assim, torna-se evidente que, à medida que o Surrealismo foi evoluindo e ganhando estabilidade, ele também foi percebendo no que consistiam suas principais afinidades conceituais e foi desenvolvendo a coragem necessária para defendê-las.

Outro aspecto importante a ser destacado diz respeito à afirmação de alguns autores, como, por exemplo, Guinsburg e Leirner (2008), de que o esoterismo seria praticado pelo Surrealismo sem a transcendência, perspectiva compartilhada por Willer (2008) que, em seu texto, define que o movimento apresentaria um “misticismo imanente” e “uma recusa do transcendentalismo”.

Tais afirmações são, de fato, cabíveis, na medida em que representam a condição de que o Surrealismo, tendo sido influenciado pelos ideais materialistas, ao contrário das perspectivas transcendentais do esoterismo, se volta para a realidade material e para o tempo presente. No entanto, apesar de não desejar a transcendência da matéria, o Surrealismo atinge mesmo assim, por meio da magia inerente às suas práticas, haja vista que, de acordo com Diniz (2014), a prática mágica moldaria o universo, “[...] permitindo ao humano

transcender e dotar a si próprio do poder de (re)organizar o cosmos” (p. 124); e à transcendência inerente às verdades espirituais do esoterismo, às quais o movimento toma para si como sendo genuínas.

Em síntese, ao atribuir ao procedimento do automatismo psíquico um caráter mágico; ao observar no acaso objetivo este mesmo caráter, favorecendo-o através de atividades como a *flânerie*; ao pregar a unidade entre o microcosmo e macrocosmo por meio da crença no princípio de correspondência e, aspirar a percepção destas correspondências da natureza por meio das suas manifestações artísticas automáticas e jogos; o Surrealismo está transcendendo a natureza, fato que não impede que sua atenção e esforço sejam dirigidos para a realidade material e para o tempo presente.

3. ARCANO 17, DE ANDRÉ BRETON: MAGIA E TRANSCENDÊNCIA

A terceira parte desta pesquisa será dedicada à análise crítico-interpretativa da obra *Arcano 17*, de André Breton. Esta análise possui como objetivo verificar o que representa e como se manifesta a presença da magia, do esoterismo e da transcendência na narrativa poética de Breton, e será desenvolvida conforme as seguintes etapas: primeiro será realizada uma breve apresentação do contexto histórico no qual a obra de Breton está inserida, bem como dos detalhes que envolveram o seu processo de escritura e de publicação, com o intuito de construir uma base sólida para a compreensão das questões às quais a presente pesquisa se propõe a investigar. Após esta apresentação preliminar, será realizada, então, a análise de *Arcano 17*, aliando o estudo dos aspectos formais e estruturais da obra – apoiado em alguns dos principais fundamentos da teoria literária e da teoria da narrativa –, ao seu estudo interpretativo, que examinará, a partir da perspectiva exposta no segundo capítulo e de obras essenciais da tradição esotérica, o discurso desta narrativa poética surrealista, isto é: os significados que ele suscita, os temas que ele aborda, o sentido de seus símbolos, etc.

3.1. ANÁLISE CRÍTICO-INTERPRETATIVA DE ARCANO 17

Conforme foi apresentado em algumas passagens do primeiro capítulo, a irrupção da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) ocasionou a dispersão de muitos artistas e intelectuais europeus para outras partes do mundo. Este também foi o caso de André Breton que, em 1940 – ano em que a França foi ocupada pela Alemanha nazista –, se mudou para Nova Iorque, nos Estados Unidos, na companhia de sua esposa, Jacqueline Lamba, e de sua filha, Aube.

Em Nova Iorque, Breton prosseguiu com suas atividades como escritor e líder do Surrealismo, expandindo e conquistando novos adeptos para o movimento. No que se refere à sua vida pessoal, por sua vez, o período que Breton passa longe da França também é marcado por dois importantes eventos: no ano de 1942, o autor termina o casamento de oito anos com Jacqueline Lamba e, em dezembro de 1943, conhece a sua futura esposa, a chilena Elisa Claro.

A importância da exposição destes eventos é esclarecida pelas notas de Étienne-Alain Hubert (1999) sobre *Arcano 17*, nas quais o crítico demonstra que o relacionamento de Breton com Elisa foi determinante para a escritura da obra de 1944. De acordo com Hubert, os meses que precederam o encontro de Breton com sua amada no restaurante Larré's, em Nova Iorque, foram marcados pela recuperação da moça de uma tentativa de suicídio, em razão do

sofrimento ocasionado pela morte acidental de sua filha. Logo em seguida, em março de 1944, meses antes da redação de sua narrativa poética, Breton se corresponderia com o poeta surrealista Patrick Waldberg, pedindo para que o amigo lhe enviasse um ou dois jogos de Tarô, no modelo clássico, pois desejava “[...] escrever um livro em torno do arcano 17 (a Estrela, a Juventude eterna, Ísis, o mito da ressurreição, etc.)”⁶ (BRETON *apud* HUBERT, 1999, p. 1164), tomando por modelo uma dama pela qual estava apaixonado. Assim, tendo em vista estas informações, pode-se inferir que há um alinhamento entre o evento ocorrido com Elisa, entre aquilo que a chegada da jovem representaria na vida de Breton e entre a temática escolhida pelo autor para ser desenvolvida em sua obra, representada pelo símbolo do Arcano da Estrela no Tarô, isto é: a esperança e a ressurreição.

Além disto, a importância de Elisa no contexto de escritura da narrativa poética reside também no fato de que a obra foi escrita no Canadá, em agosto de 1944, durante uma viagem de férias realizada pelo casal. A província escolhida para o passeio foi a de Québec, onde os dois puderam conhecer, durante dois meses de estadia, a região da Gaspésia e de Laurentides. A viagem teve início em Percé, na Gaspésia – cidade cujas principais atrações são o Rochedo Percé e a Ilha de Bonaventure –, depois o casal seguiu para as cidades de Sainte-Marguerite e Sainte-Agathe-des-Monts, em Laurentides, retornando a Nova Iorque apenas no final de outubro.

Desta forma, a escritura de *Arcano 17* ocorreu durante estes dois meses de estadia de Breton no Canadá, entre 20 de agosto e 20 de outubro de 1944, nas cidades de Percé e Sainte-Agathe – datação e localização indicadas pelo próprio escritor no final de seu texto. Ainda de acordo com o que mostra Hubert (1999), e de acordo com as fotos do manuscrito de *Arcano 17* disponíveis no site⁷ oficial de André Breton, a redação da obra foi feita pelo surrealista em um caderno – uma espécie de “caderno de viagens” em cuja capa se encontrava estampada a imagem de Elisa, repleto de fotografias, recortes de jornais, elementos vegetais e lembranças diversas, tais como mapas, bilhetes de viagem e até mesmo o maço de cigarro mencionado pelo autor em certo momento da narrativa poética.

Já no que diz respeito à publicação da obra, esta se deu em Nova Iorque, pela editora Brentano’s, em março de 1945, sem o conteúdo imagético presente no manuscrito. Posteriormente, no ano de 1947, Breton opta pela republicação de seu trabalho, inserindo um apêndice com alguns outros textos de sua autoria, escritos em Paris, no período de 1º a 3 de

⁶ «[...] écrire un livre autour de l’arcane 17 (l’Étoile, la Jeunesse éternelle, Isis, le mythe de résurrection, etc.) » (Original).

⁷ Disponível em <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100155090>>. Acesso em: setembro/2017.

maio de 1947. A inserção de tal apêndice fez com que a narrativa poética passasse a ser chamada de *Arcane 17 enté d'AJours* (Arcano 17 enxertado com aberturas). Na edição brasileira utilizada na presente pesquisa, no entanto, a obra permaneceu com o título de *Arcano 17*, com o apêndice intitulado *Frestas*.

No que diz respeito aos gêneros literários, pode-se dizer que, *Arcano 17*, bem como o restante das obras em prosa de André Breton e do Surrealismo, possuem particularidades que as afastam da noção tradicional de gêneros difundida pelos teóricos da literatura e que, conseqüentemente, influenciam no comportamento do restante de suas categorias narrativas. Isto acontece porque as obras em prosa de André Breton, divergindo da ideia de unidade de tom sistematizada pela teoria literária, não pertencem somente ao gênero narrativo, ou seja, suas obras não se comportam como um romance clássico, que apresenta todas as suas características claras e bem delineadas – ao contrário, elas compreendem aquilo que é chamado de hibridismo de gêneros, isto é, uma mistura de elementos de diversos gêneros literários.

A opção de Breton por este tipo de texto torna-se mais clara quando pensada a partir das crenças do próprio Surrealismo. O movimento surrealista, como foi salientado no primeiro capítulo, possui a liberdade como uma de suas premissas mais importantes. Esta liberdade, não à toa, está no cerne de seu procedimento, o automatismo psíquico e, conseqüentemente, se encontra refletida nas manifestações de escrita automática. No entanto, ao contrário do que se possa pensar em um primeiro instante, as produções literárias surrealistas não se limitaram ao uso da escrita automática. A maioria das obras em prosa de Breton, por exemplo, foram redigidas sem o uso do procedimento. Neste caso, os surrealistas encontraram outra forma de manifestar a liberdade inerente ao movimento: pela negação da rigidez dos gêneros literários. Em outras palavras, para o Surrealismo, a rigidez da teoria dos gêneros representava um sinal de racionalismo e de autoritarismo presente na literatura. Neste sentido, sendo o Surrealismo contrário a qualquer tipo de normatividade, a prosa de Breton é intencionalmente marcada pelo hibridismo que, no geral, se manifestou na união dos gêneros narrativo e lírico aos mais variados tipos de gêneros textuais.

Para corroborar com o que acaba de ser dito, cumpre ressaltar ainda, o desprezo que Breton demonstrava ter pelo gênero romanesco – o mais usual dentro do gênero narrativo –, por ele definido, no *Manifesto do Surrealismo*, como sendo um gênero inferior. Para o escritor, incomodavam as características básicas do romance, descrição e narração, levadas ao extremo, principalmente pelos romances realistas. A este respeito, Breton criticava abertamente:

O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada uma de suas anotações [dos autores de romances realistas] dá a impressão de que eles estão se divertindo às minhas custas. Não me dispensam de saber as menores hesitações da personagem: será louro? Como se chamará? [...] E as descrições! Nada há que se compare à insignificância delas: mais não são que imagens de catálogo sobrepostas [...] Que o espírito se proponha, ainda que de passagem, ocupar-se com semelhantes *assuntos* é coisa que não disposto a admitir (2001, p. 20, grifo do autor).

Diversamente a esta tendência manifestada nos romances, Breton defendia que o valor de uma obra de arte estaria em sua espontaneidade, como ressalta no seguinte fragmento de *O Amor Louco*:

Acho eu que não há como o cristal para nos dar a mais sublime lição artística. Toda a obra de arte, e bem assim, aliás, um ou outro fragmento de vida humana encarada sob o seu aspecto mais grave, me parecem desprovidos de qualquer valor, caso não apresentem, em sua face externa e interna, a mesma dureza, rigidez, perfeição e brilho que possui um cristal. Note-se que, quanto a mim, esta afirmação vem opor-se, da maneira mais insistente e categórica, a tudo quanto, quer estética, quer moralmente, tente fundamentar a beleza formal num voluntário trabalho de aperfeiçoamento, ao qual seria mister o homem entregar-se. Não me canso, antes pelo contrário, de fazer a apologia da criação, da acção espontânea, e isto exactamente na medida em que o cristal, objecto, por definição, não susceptível de aperfeiçoamento, é a sua expressão mais pura (BRETON, 1979, p. 15).

Deste modo, tendo em vista que a forma de um texto se encontra concatenada ao seu discurso, desempenhando um papel crucial em seu sentido; e que o sentido de um texto, por sua vez, é indissociável do projeto ideológico ao qual ele pertence, pode-se concluir desta forma que, a opção de Breton por uma forma literária híbrida está consonante ao que ele desejava romper, à sua concepção de obra de arte pautada na espontaneidade e, também, às supracitadas crenças do movimento surrealista.

No que concerne à teoria literária, o tipo de hibridismo utilizado por Breton, caracterizado pela união de elementos do gênero narrativo e do gênero lírico, ficou conhecido como narrativa poética, que obteve uma de suas teorizações mais importantes no ano de 1978, pelo estudioso francês Jean-Yves Tadié, na obra intitulada *Le Récit Poétique*. Sendo assim, para entender o que torna a obra de Breton apta a receber a classificação de narrativa poética, e para que a análise de *Arcano 17* seja conduzida de maneira adequada, contemplando as suas particularidades, a presente pesquisa se guiará principalmente pelas proposições de Tadié, aliando-as, de acordo com a necessidade, às proposições de outras obras da teoria literária e da teoria da narrativa.

De acordo com Tadié, a definição de narrativa poética seria a seguinte: “A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos”⁸ (1978, p. 7). Isto é, para Tadié, evocando o trabalho de Jakobson sobre as funções da linguagem, na narrativa poética existiria um conflito constante entre a função referencial – ligada ao gênero narrativo, com suas tarefas de evocação e de representação; e a função poética – ligada ao gênero lírico, que retém a atenção do leitor para a forma da mensagem. Considerando esta problemática, Tadié procurou, então, sistematizar de que maneira a incorporação de elementos do poema afetava a narrativa, isto é, procurou emparelhar semelhanças, traços comuns, comportamentos usuais presentes em um *corpus* que se afastava do romance tradicional, no qual, a propósito, figuravam inúmeras obras surrealistas.

Para conduzir seu estudo, Tadié utilizou as técnicas de descrição tanto do poema quanto do romance, se debruçando em questões como: estilo (para contemplar as questões concernentes à forma da mensagem), personagens, tempo, espaço, estrutura e um aspecto que percebeu ser bastante frequente nas narrativas poéticas – a sua aproximação com o mito. Com exceção do estilo – que será discutido durante o estudo interpretativo da obra, em associação aos significados suscitados pelo discurso –, as demais categorias analisadas por Tadié são análogas as que esta breve introdução se propõe a examinar, o que ajuda a reforçar a validade da escolha de sua teoria. Esclarecido isto, a análise de *Arcano 17* prosseguirá com a explanação da categoria de história.

Segundo o Dicionário de Teoria da Narrativa (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Gérard Genette define história (ou diegese) como a “[...] sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou conteúdo narrativo” (p. 49). Em relação às narrativas poéticas, por sua vez, Tadié mostra que elas costumam conservar esta categoria. Contudo, no caso de *Arcano 17*, é possível dizer que a categoria de história não se desenvolve como na maioria das narrativas, mesmo as poéticas. Isto acontece porque nesta obra surrealista não existe uma sequência de eventos que compõem uma ação, o que existe é um evento principal – a viagem de Breton e Elisa ao Canadá – e o desenvolvimento das reflexões do escritor suscitadas pelos ambientes em que ele transita. Neste sentido, no lugar da apresentação da história, a presente pesquisa fará a explanação dos temas segundo os quais Breton desenvolveu sua prosa.

Como foi mostrado brevemente no início deste capítulo, a temática que Breton escolheu para desenvolver em *Arcano 17* – a esperança e a ressurreição –, está essencialmente

⁸ « Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action e ses effets » (Original).

atrelada ao contexto histórico e aos acontecimentos de ordem pessoal do escritor. Exilado nos Estados Unidos desde 1940, em junho de 1944 Breton recebe a notícia de que a França estava sendo liberta do domínio da Alemanha nazista. Além disto, no âmbito pessoal, após vivenciar um período sombrio em virtude de seu segundo divórcio, o escritor finalmente recupera sua felicidade ao lado de Elisa – uma mulher que, assim como ele, também havia passado por um casamento malsucedido e que, como já foi mencionado anteriormente, tempos antes de conhecer o surrealista havia perdido a sua filha em um acidente e se recuperado de uma tentativa de suicídio.

Sendo assim, durante a viagem realizada ao Canadá, Breton decide escrever sobre esses sentimentos que o tomaram e que, mesmo sendo de origens tão distintas, convergiam para o mesmo símbolo, o do arcano da estrela no Tarô. É o que o autor afirma em entrevista concedida a André Parinaud, em 1952, quando questionado acerca de sua motivação para o título da obra, tendo em vista que ela se trataria de um marco do período de transição da liberação da França:

Este título, *Arcano 17*, se refere diretamente à significação tradicional da carta de tarô intitulada “A Estrela”. É o emblema da esperança e da ressurreição. Como eu disse a você no final de nossa última entrevista, os novos tempos que se anunciavam a partir da liberação de Paris, assim como a notícia, exaltada ao máximo, poderiam ter sido suficientes para me inclinar a colocar minha obra sobre este signo. Mas é certo que, em meu espírito, isto se encontrava sobredeterminado pela presença, ao meu lado, de um ser infinitamente caro, para quem, um pouco antes de nosso encontro, eu sabia que a vida havia perdido toda razão de ser - de modo que eu não aspirava outra coisa senão fazê-lo “retornar à vida”⁹ (BONNET, 1999, p. 558, tradução nossa).

Considerando esta perspectiva, pode-se dizer que, num primeiro instante de leitura os temas que se destacam em *Arcano 17* são o da guerra e o do exílio. A guerra e, sua consequente condição de exilado, são questões que provocaram em Breton reflexões a respeito dos mais diversos assuntos, como, por exemplo: o espírito de identidade francês; a cultura do modo como ela é disseminada pelos manuais; a situação do gênero feminino através dos tempos; a defesa do surrealista pela tomada do poder pelas mulheres, etc.

⁹ « Ce titre *Arcane 17* se réfère directement à la signification traditionnelle de la lame de tarot qui s'intitule « L'Étoile ». C'est l'emblème de l'espérance et de la résurrection. Comme je vous le disais à la fin de notre dernier entretien, les nouveaux temps qui s'annonçaient à partir de la libération de Paris, telle que la nouvelle, exaltée au possible, pouvait alors m'en parvenir, m'eussent, à eux seuls, incliné à placer mon ouvrage sous ce signe. Mais il est certain que, dans mon esprit, il se trouvait surdéterminé par la présence auprès de moi d'un être infiniment cher pour qui, peu avant notre rencontre, je savais que la vie avait perdu toute raison d'être – que je n'aspirais donc à rien tant qu'à faire « revenir à la vie » » (Original).

Todavia, como foi exposto, em virtude das notícias que havia recebido, Breton estava esperançoso quanto ao futuro da humanidade, assim, como uma resposta aos temas da guerra e do exílio, e em razão da atividade contemplativa suscitada pelo espaço onde se encontrava, o escritor recorre a símbolos, metáforas e mitos que remetem à ideia de morte, de ressurreição e de esperança. Ideias que, por sua vez, foram consolidadas pela tradição esotérica ocidental, em linhas de conhecimento como o Hermetismo, a Alquimia, a Cabala e, o Tarô, o mais consagrado dentre os oráculos do esoterismo, considerado por Éliphas Lévi como “[...] o livro primitivo e a chave mestra das ciências ocultas” (2014, p. 287). Neste sentido, é possível concluir que há, em *Arcano 17*, duas espécies de temas: os temas mais concretos, relacionados às questões de ordem material, como a guerra e o exílio; e os temas mais abstratos, de ordem espiritual, como a esperança e a ressurreição. Há, além disso, um movimento descontínuo entre eles que, ora se apresentam isoladamente, ora se entrelaçam.

Por conseguinte, é possível dizer também que, os temas desenvolvidos por Breton em sua obra são consoantes aos aspectos que Tadié (1978) nota serem usuais entre as narrativas poéticas, tais como: a apresentação da subjetividade de um narrador, com suas respectivas questões interiores que, no caso de Breton, como foi evidenciado, concerne às suas impressões sobre assuntos ligados de alguma forma à guerra e às suas crenças oriundas da tradição esotérica; e o uso de conteúdos mitológicos que, na narrativa poética surrealista, são integrados ao discurso de acordo com o fluxo de consciência do escritor.

Dando sequência à análise, agora será tratada a categoria de narrador. Segundo o que foi apresentado anteriormente, as obras em prosa de André Breton são consideradas narrativas poéticas, ou seja, a união dos gêneros literários narrativo e lírico. No entanto, mais do que apenas a união destes dois gêneros, elas também se utilizaram de elementos de outros gêneros literários e textuais, que se manifestaram em seus discursos por meio do narrador.

No caso de *Arcano 17*, a escolha pela narrativa poética possibilitou a Breton incorporar ao seu texto traços da escrita autobiográfica, ensaística, historiográfica e metaliterária. Tais traços são coordenados pelo narrador, que se torna mais delineado ou mais difuso de acordo com as características de cada estilo de texto e, também, de acordo com os temas tratados, mais concretos ou mais abstratos.

Entre as diversas modalidades de escrita utilizadas por Breton em suas obras em prosa, pode-se dizer que, aquela que interfere diretamente no narrador é a escrita autobiográfica. A autobiografia obteve um de seus mais importantes estudos feito pelo crítico Philippe Lejeune (2008), que definiu como condição para este tipo de texto, que exista uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem-protagonista. De acordo com Lejeune,

para que esta relação de identidade possa ser constatada, é necessário, por sua vez, que seja estabelecido no texto aquilo que denomina de *pacto autobiográfico*, ou seja, é preciso que haja uma identidade assumida pelo autor (seu nome) na própria enunciação.

Em relação à *Arcano 17*, é possível afirmar que, segundo a teoria de Genette, existe a presença de um narrador autodiegético, ou seja, aquele que “[...] relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS; LOPES, 1988, p. 118), e que existe também a relação postulada por Lejeune, de identidade entre o autor (André Breton), o narrador autodiegético e o personagem-protagonista.

No entanto, embora seja possível a afirmação desta relação de identidade, em *Arcano 17* o pacto autobiográfico não se realiza de acordo com a condição estabelecida por Lejeune. Isto é, na narrativa poética surrealista não há uma identidade assumida pela menção do nome de Breton na enunciação. Há, no lugar disto, evidências, como a menção ao nome de Elisa, sua esposa; de alguns amigos, pessoas reais que, de fato, participaram da vida pessoal de Breton, como Marcel Duchamp e o casal Arshille e Agnès Gorky; referências ao Surrealismo e a textos escritos por ele mesmo e a presença, no apêndice, de textos reflexivos nos quais, evidentemente, sua autoria está implícita. Esta relação de identidade pode ser defendida também, tendo em vista a recorrência do traço autobiográfico do narrador nas obras em prosa de Breton. Tanto *Nadja*, como *Les Vases Communicants*, *O Amor Louco* e *Arcano 17* são obras em que o narrador é o próprio André Breton.

Em *Nadja*, por exemplo, Breton afirma narrar alguns episódios marcantes de sua vida; faz referências a pessoas reais, ligadas a ele pelo Surrealismo; cita obras que, de fato, escreveu; opta por uma ilustração fotográfica, com a intenção de conferir credibilidade àquilo que narra; além de ter seu próprio nome mencionado pela personagem Nadja, em certo momento do texto.

Já em *Les Vases Communicants*, obra que, conforme já foi mencionado, é um híbrido da autobiografia e do ensaio, Breton mostra sua correspondência com Sigmund Freud que, conseqüentemente, traz a sua assinatura ao final de cada carta. *O Amor Louco*, por sua vez, como uma reunião de textos publicados em revistas por Breton, a sua autoria também fica implícita. Isto sem mencionar todas as referências que o escritor faz ao Surrealismo, a obras de sua autoria, além da carta dedicada a sua filha, Aube, ao final do texto.

Entretanto, cabe ressaltar que, a supracitada relação de identidade não torna *Arcano 17* uma autobiografia, ela apenas contém esta característica que, segundo Tadié (1978), é um aspecto comum entre as narrativas poéticas, focadas na subjetividade e que, em Breton, pode

ser considerada uma reação aos empirismos do gênero romanesco em relação às suas personagens, com os quais o escritor surrealista sempre manifestou descontentamento.

No que tange às personagens, *Arcano 17* se destaca por não possuí-las, no lugar delas existem os símbolos (Melusina, a figura feminina do Arcano da Estrela, os gênios), os mitos (Ísis e Osíris, Lúcifer), e a figura de Elisa que, por vezes, é feita de interlocutora por Breton. De acordo com Tadié (1978), este fato é comum entre as narrativas poéticas, que demonstram uma tendência à absorção de suas personagens secundárias pelos seus narradores.

Submetidas à categoria de narrador, estão também as categorias narrativas de tempo e de espaço. Em *Arcano 17*, existe uma marca temporal histórica – 20 de agosto a 20 de outubro de 1944 e, 1º a 3 de maio de 1947 –, no entanto, por consequência de a obra ser um retrato da interioridade de Breton e, por conta das variações textuais das quais ele faz uso, o tempo se torna descontínuo: há uma oscilação entre a narração com efeito de simultaneidade (cena); a pausa do tempo própria da escrita reflexiva e a narração simbólica e mítica (Melusina, o Arcano 17, Ísis e Osíris), na qual há uma aproximação do tempo mítico, isto é, do tempo primordial, que Mircea Eliade define como sendo o “[...] Tempo em que o acontecimento *teve lugar pela primeira vez*. [...] é o Tempo prodigioso, “sagrado”, quando algo de *novo*, de *forte* e de *significativo* se manifestou plenamente” (p. 24, 1963, grifos do autor).

Em relação ao espaço, também existe em *Arcano 17* um espaço geográfico onde a narrativa poética se desenvolve: a região da Gaspésia e de Laurentides, no Canadá. Porém, subordinado à interioridade de Breton, este espaço adquire o caráter de símbolo que, nas palavras de Tadié (1978), funcionaria como uma espécie de casca na qual reside a revelação.

Por fim, em relação à estrutura, é possível dizer que, em *Arcano 17*, Breton manteve a espontaneidade que julgava ser importante para uma obra de arte valorosa. Sua narrativa poética, conforme já exposto, foi escrita com a liberdade de um caderno de viagens, liberdade esta que pode ser percebida pelo ritmo descontínuo do narrador no uso dos diferentes estilos de escrita e no desenvolvimento de seus temas. Em outras palavras, *Arcano 17* foi construído de acordo com o fluxo de consciência de Breton que, sugestionado pelas paisagens canadenses, alternava o movimento reflexivo entre os momentos que vivenciava e os temas que o inquietavam. A obra também não possui capítulos, sendo composta por fragmentos curtos a respeito dos assuntos tratados e que, normalmente, não chegam a ultrapassar cinco páginas.

No entanto, apesar da autonomia da prosa de Breton, Étienne-Alain Hubert (1999) conseguiu observar certa estruturação em *Arcano 17*. Segundo o autor, a narrativa poética teria sido construída como um díptico, em que cada uma das partes corresponderia a um local

visitado por Breton no Canadá. A primeira parte da obra representaria os momentos vividos em Percé, na região da Gaspésia. Já a segunda parte, por sua vez, representaria a cidade de Sainte-Agathe-des-Monts, na região de Laurentides.

Tendo sido feito este breve estudo dos aspectos formais e estruturais da narrativa poética de Breton, torna-se possível, então, dar prosseguimento à análise, com o estudo interpretativo de *Arcano 17*. A obra tem início com um tom lírico: “No sonho de Elisa, essa velha cigana que queria me beijar e de quem eu fugia, ora, era a ilha Bonaventure, um dos maiores santuários de pássaros do mar que existem no mundo” (BRETON, 1986, p. 7). A frase inaugural imediatamente remete ao Surrealismo e à sua prática de relato de sonhos. Breton descreve o sonho de Elisa, que vê a Ilha de Bonaventure representada pela figura de uma velha cigana tentando envolver o seu amado.

De acordo com as informações apresentadas no segundo capítulo, os surrealistas conferiam ao inconsciente e ao sonho um caráter mágico, neste sentido, a elaboração onírica de Elisa pode ser interpretada como a revelação de uma relação de semelhança oculta e necessária existente entre a ilha canadense e a figura da cigana, ou seja, nada mais seria senão a percepção de um dos mais importantes princípios presentes na tradição esotérica ocidental, o princípio hermético de correspondência que, como já foi exposto anteriormente, prega um universo regido pela lei da analogia, e que está no cerne da ideia de unidade entre microcosmo e macrocosmo: “o que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima”.

A ilha, não por acaso é um santuário de pássaros, animal que simboliza as “[...] relações entre o céu e a terra [...] presságio e mensagem do céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 687) e, ainda, “[...] os estados espirituais, os anjos, **os estados superiores do ser**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 687, grifos do autor). A cigana, por sua vez, é aquela que lê a sorte, é uma vidente – e, também como foi exposto no segundo capítulo, Breton possuía o costume de consultá-las. Desta forma, pode-se interpretar que o sonho de Elisa sugere um papel revelador que a Ilha de Bonaventure poderia desempenhar para Breton no sentido da transcendência.

Ela, sendo um santuário de pássaros, representaria o elo entre aquilo “que está embaixo”, com “o que está em cima”, isto é, representaria a possibilidade de conexão com os tais estados superiores do ser ou, ainda, em outras palavras, a possibilidade de transcendência. Além disto, cabe ressaltar que, no sonho, a velha cigana (ilha) tentava beijar o escritor surrealista. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o beijo simbolizaria uma união espiritual mútua, sendo assim, pela sua tentativa de beijo poderia se interpretar que, talvez o futuro de

Breton dependesse desta união espiritual, da qual conseqüentemente proviria a sua iluminação. E, de maneira análoga, por conta da mutualidade do beijo, talvez o transcendente dependesse desta união espiritual com Breton para se exprimir através dele. No entanto, Breton fugia da cigana, o que poderia conotar certa resistência do líder do Surrealismo em se desprender da ordem do material.

Logo após a descrição do sonho de Elisa, Breton narra um dia passado na Ilha de Bonaventure. Naquela que seria a mesma manhã do sonho, em um tempo que dá a impressão de se tratar de um passado próximo, o surrealista relata ter dado uma volta na ilha, acompanhado de sua amada em um barco de pesca com todas as velas ao vento, sob um céu encoberto. Chamam a atenção do autor alguns elementos da ilha, que diz certamente terem contribuído para as vestimentas da cigana no sonho, tais como: a disposição das boias feitas de barril, vermelhas ou amarelas, que o reportaram aos quadros do pintor inglês William Hogarth, conhecido pela uniformidade de suas composições; e, também, o estralar das bandeiras negras que flutuavam por cima destas boias, bandeiras que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), simbolizam, entre alguns outros significados, o estabelecimento de uma conexão entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno. Depois das boias e das bandeiras, a atenção de Breton se atrai por um aspecto da ilha que diz “desafiar a imaginação”, isto é, um aspecto difícil de ser compreendido e de ser traduzido em palavras. Tal aspecto se relacionava às marcas do tempo imprimidas nas muralhas da ilha, o que levou o escritor a lembrar de uma metáfora que comparava o conjunto rochoso de Percé a uma sinfonia:

Alguém já falou em sinfonia, para se referir ao conjunto rochoso que domina Percé, mas essa imagem só adquire força a partir do momento em que se descobre que o repouso dos pássaros se amolda às anfractuosidades dessa muralha a pique, de forma que o ritmo orgânico se sobrepõe aqui quase exatamente ao ritmo inorgânico, como se ele precisasse se consolidar sobre o outro pra se manter (BRETON, 1986, p. 8).

Breton concordava com esta metáfora, entretanto, fez a ressalva de que a imagem só adquiriria real significado e força, no momento em que os pássaros descansavam sobre as cavidades irregulares das rochas, pois, tal qual uma sinfonia, existiria uma harmonia entre o ritmo orgânico, representado pelos pássaros e o ritmo inorgânico, representado pelas rochas. A metáfora da sinfonia vai além, podendo ser interpretada, igualmente, como uma alusão a dois princípios herméticos: o de correspondência e o de polaridade.

O princípio de correspondência, assim como uma sinfonia, pressupõe uma harmonia entre as partes do todo, isto porque, segundo ele, tudo no universo “[...] emana da mesma

fonte, e as mesmas leis, princípios e características se aplicam a cada unidade, ou combinação de unidades de atividade, assim como cada uma manifesta seus fenômenos no seu próprio plano” (INICIADOS, 2015, p. 67). À vista disto, orgânico e o inorgânico são correspondentes porque, de acordo com o que diz o axioma hermético do princípio de polaridade:

Tudo é Duplo; tudo tem pólos; tudo tem seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza, mas diferentes em grau; os extremos se tocam; todas as verdades são meias verdades, todos os paradoxos podem ser reconciliados (INICIADOS, 2015, p. 24, grifo do autor).

Neste sentido, pode-se afirmar que, o orgânico e o inorgânico, apontados por Breton, seriam idênticos em natureza, mas diferentes em grau. Portanto, é notória a existência de uma consonância entre a percepção do surrealista, que interpreta as formas da natureza se correspondendo como uma unidade (sinfonia), e estes princípios que, conforme já foi salientado, são sete e estão presentes em grande parte das doutrinas esotéricas ocidentais.

Após esta reflexão acerca da imagem da Ilha de Bonaventure como uma sinfonia, Breton tenta novamente exprimir em que sentido as marcas do tempo nas rochas haviam o impressionado, comparando as cavidades nas muralhas da ilha como espécie de trampolim à vida, naquilo que ela teria de mais encantador: a ascensão, o “aproximar-se de leve” dos pássaros ou, em outras palavras, a possibilidade de transcendência e de conexão com o superior:

É maravilhoso que sejam as próprias dobras imprimidas nos terrenos pelo tempo, que sirvam de trampolim à vida, naquilo que ela tem de mais convidativo: a subida, o aproximar-se de leve, e a luxuosa deriva dos pássaros no mar. Há o tremeluzir de uma estrela acima de tudo que tenta, mas logo evita de forma selvagem, o contacto humano, como as nenezinhas (ultimamente a dos meus amigos Arshile e Agnès Gorky, de onze meses, tão puramente fada, que virava o ombro todo com um tal ar de ofendida, quando eu ameaçava pegar sua mão, para vir depois, como os olhos cada vez mais brilhantes, pedir, com todos os recursos da jovialidade e da graça, aquilo que ela enjeitava) [...] O pensamento poético tem, obviamente, uma grande afinidade com essa forma de agir. É inimigo da pátria, e está eternamente de sobreaviso contra tudo aquilo que pode querer ardentemente apreendê-lo: é nisso que ele se distingue, na essência, do pensamento comum. Para permanecer aquilo que ele deve ser, condutor de eletricidade mental, precisa antes de mais nada carregar-se de energia em meio isolado (BRETON, 1986, p. 8-9).

No entanto, Breton sugere pelas passagens subsequentes, descrevendo o comportamento “selvagem” da filha de seu casal de amigos, que esta conexão com o superior não pode ser apreendida, e continua seu raciocínio comparando este comportamento ao pensamento poético que, segundo ele também se insurge contra qualquer tentativa de

apreensão. Por fim, ao dizer que o pensamento poético, para permanecer sendo condutor de energia mental deve se carregar de energia em meio isolado, Breton acaba por conceder, igualmente, a resposta para a possibilidade de transcendência, ou seja, para se conectar com o superior é necessário que se busque o isolamento, prática conhecida entre os magos, alquimistas, místicos e todos aqueles que buscam a ascese, além de estar representada no Tarô pelo arcano de número 9, intitulado “O Eremita”. Ademais, pode-se interpretar por este fragmento que Breton considera existir uma relação entre a arte, representada pelo pensamento poético e a transcendência.

Nestes trechos iniciais, pode-se dizer que o estilo da escrita oscila entre o autobiográfico, o ensaístico e o metaliterário, perpassados sempre por um tom lírico, e que os temas seguem o movimento do tema mais concreto – a descrição do ambiente em que Breton está –, para o tema mais abstrato – uma reflexão sobre os significados ocultos deste ambiente, que contribui, por sua vez, para uma reflexão acerca do pensamento poético. É possível notar, também que, durante a escrita autobiográfica, discursando sobre um tema da ordem do concreto, o narrador (Breton) se torna mais delineado, distanciando um pouco a sua voz, por sua vez, durante a escrita ensaística sobre o tema mais abstrato.

Nas páginas seguintes, Breton descreve um pouco da realidade do Canadá, em um tom ensaístico que consegue manter a proximidade da voz do narrador. O surrealista, na condição de exilado, observa o país com curiosidade – tendo em vista que a região onde estava, Québec, foi colonizada por franceses –, e comenta alguns aspectos que chamaram a sua atenção no país, como a influência da igreja católica, “fiel aos seus métodos de obscurecimento” (BRETON, 1986, p. 10), que impedia a difusão de qualquer tipo de literatura que não considerasse edificante; os sistemas de transporte e eleitoral; e o fato dos jornais locais alternarem o relato de notícias da Europa em um tom apocalíptico, à apresentação de receitas de caráter sibilino.

Logo após isto, Breton narra, dando a impressão de simultaneidade, uma noite na Ilha de Bonaventure, que termina em uma forte tempestade. A partir disto, o escritor ressalta o aspecto soturno do santuário de pássaros, o que o faz se lembrar do momento sombrio vivido pela Europa, em virtude da guerra:

Em qual estrada esse chicote vergasta? Para onde vai tão tarde o carreteiro, talvez embriagado, que parece não ter nem mesmo uma lanterna? É fato que o vento pode tê-lo apagado. Nunca na vida alguém poderia imaginar que veria uma tempestade como essa! E a atrelagem imaginária se precipita numa fenda que se abre, que vai aumentando cada vez mais no flanco da rocha e, no espaço de um relâmpago, descobre o coração supliciado, o coração emanante da velha Europa alimentando

esses grandes rastros de sangue derramado. A sombria Europa, tão distante há apenas um momento (BRETON, 1986, p. 12).

Entretanto, Breton não se prolonga na lamentação a respeito da Europa, e sua descrição sombria da ilha cede lugar a mais uma reflexão de cunho esotérico:

E, no entanto, sob esse véu de significado lúgubre, se eleva um outro bem diferente, com o sol. [...] Sob essa terra móvel – o solo desse rochedo coroado de pinheiros – corre um fio sutil, impossível de ser rompido, que liga cumes, e alguns desses cumes são um certo século quinze em Veneza ou em Siena, um dezesesseis elisabetano, uma segunda metade de século dezoito francês, um princípio de dezenove romântico alemão, um ângulo de século vinte russo. Sejam quais forem as paixões que levam em nossos dias a negar essa evidência, todo o futuro que o espírito humano deve ter em vista repousa sobre esse substrato complexo e indivisível. Coisa bem diferente será preparar-se, caso se deseje, para a volta de catástrofes análogas àquela que se termina pela eliminação de antagonismos de outra espécie, mas qualquer vontade de frustração nesse domínio, com fins de represália, não poderia ter outro efeito senão o de empobrecer aquele que frustra. Mais vale querer se despojar a si mesmo. A civilização, independentemente dos conflitos de interesses não insolúveis que a minam, é uma como esse rochedo em cujo topo repousa a casa do homem (da praia de Percé percebe-se apenas uma, de noite, através de um ponto luminoso que vacila no mar). Quem é ele? Pouco importa. Esse ponto luminoso concentra tudo aquilo que pode ser comum à vida (BRETON, 1986, p. 12-13).

Neste fragmento é possível perceber uma alusão à ideia de unidade, comum à maioria das doutrinas esotéricas. Por meio da luz do sol que rompe o véu da noite, e pela contemplação do ambiente, o escritor discorre sobre o “fio sutil, impossível de ser rompido” que liga os “cumes” que, metonimicamente, representam todas as coisas: o tempo, o espaço e os eventos. Em outras palavras, o escritor fala sobre o mundo seguindo um desenvolvimento ordenado e necessário, porque faz parte de um universo uno, porque faz parte do *todo*. Isto é, tudo que há no mundo é uma parte do todo e possui o todo dentro de si. Da mesma forma, o todo se constitui pela soma das partes, dependendo delas para a sua manifestação. Filosoficamente, esta ideia é chamada de panenteísmo e está presente em doutrinas como o Hermetismo, a Alquimia, a Cabala e até mesmo em Hegel.

Considerando isto, Breton diz, então, que “todo o futuro que o espírito humano deve ter em vista repousa sobre esse substrato complexo e indivisível”, ou seja, segundo o surrealista, a existência de um futuro mais harmônico para a humanidade dependeria do entendimento desta noção de unidade, pois este entendimento supõe a ascensão espiritual que evitaria o surgimento de catástrofes semelhantes a que estava acontecendo na época.

Ademais, é preciso destacar também a oposição feita por Breton entre a guerra, representada por palavras relacionadas à sombra (tempestade, sombrio, lúgubre), e a

transcendência, representada por palavras relacionadas à luz (sol, ponto luminoso). A utilização destas imagens opostas ajuda a reforçar o significado do discurso de Breton e pode ser interpretada, igualmente, como uma alusão ao princípio hermético de polaridade: a sombra e a luz são iguais em natureza, mas diferentes em grau, sendo que, o grau da luz é superior ao grau da sombra, ou seja, as palavras relacionadas à luz sugerem o movimento de ascensão. No que diz respeito ao narrador, novamente é possível perceber que há uma oscilação entre a escrita autobiográfica, com o narrador mais delineado e a escrita ensaística que, por tratar de um tema mais abstrato, apresenta um distanciamento na voz do narrador.

Após a reflexão sobre a ilha, Breton dirige a sua atenção novamente para as boias vermelhas com bandeiras pretas presentes no barco, elementos que, segundo as informações das notas de Étienne-Alain Hubert (1999), remetem o escritor à Paris e às bandeirolas vermelhas da *Société auxiliaire de distribution d'eau* (Sociedade auxiliar de distribuição de água), que possuíam em si a inscrição “S.A.D.E.” em letras negras. A partir da lembrança das bandeirolas, o surrealista se recorda da manifestação de Pré-Saint Gervais, ocorrida em maio de 1913, contra a lei que aumentaria a duração do serviço militar de dois anos para três anos. Tomado por este intenso fluxo de consciência, Breton ressalta a capacidade de evocação do ambiente em que ele se encontra e daquilo que ele chama de “correntes de simpatia e de antipatia”, capazes de submeter a si as ideias. Em outras palavras, o escritor alude a uma lei fundamental da magia, a lei da simpatia, que afirma a existência de “[...] uma relação de afinidade entre as coisas e seres” (MONTERO, 1986, p. 22), e sugere que o poder deste fluxo de energia – tanto de afinidade, quanto de repulsão – estaria direcionando o seu pensamento para a lembrança da manifestação de Paris:

E no entanto – eu sinto que racionalmente nada posso fazer – continuarei a estremecer ainda mais à evocação do momento em que esse mar flamejante, em lugares pouco numerosos e bem circunscritos, se viu esburacar pelo vôo de bandeiras negras. Eu não tinha então grande consciência política, e é necessário dizer que fico perplexo quando me atrevo a julgar o que me adveio daí. Porém, mais que nunca, as correntes de simpatia e de antipatia parecem-me ter força para submeter a si as idéias, e eu sei que meu coração bateu, continuará a bater com o próprio movimento desse dia (BRETON, 1986, p. 12).

A lembrança da manifestação de Pré-Saint Gervais, por sua vez, faz com que Breton se recorde da Comuna de Paris, evento ocorrido em 1871, que se destacou como a primeira tentativa de implantação de um governo socialista da história. Segundo o escritor, a luta contra a lei dos três anos demonstrava que a tocha da Comuna de Paris estaria longe de ser apagada. Para ele, era como se a chama de fé e de coragem apresentada pelo movimento

socialista tivesse passado para os manifestantes de 1913, provocando em alguns uma atitude inexorável de rebelião e de desafio:

Tanta fé individualmente desinteressada, tanta resolução e tanto ardor se liam nesses rostos, tanta nobreza também nos das pessoas de idade. Ao redor das mais visíveis, mas a paixão havia verdadeiramente furado certos olhos, havia deixado aí pontos de incandescência. Seja como for, era como se a chama tivesse passado sobre eles todos, queimando-os somente mais ou menos, incentivando em alguns apenas a reivindicação e a esperança mais razoáveis, mais bem fundamentadas, ao passo que ela levava outros, mais raros, a se consumir no próprio lugar, numa atitude inexorável de sedição e de desafio (BRETON, 1986, p. 12).

Baseado neste entendimento, Breton afirma, então, que a atitude de rebelião perante a vida sempre lhe pareceu a mais justificada, defendendo, inclusive, que somente ela seria marcada por aquilo que chama de uma “grandeza infernal” – expressão que atribui à palavra infernal uma conotação positiva, podendo ser interpretada, ao mesmo tempo, como uma referência a Lúcifer, o anjo rebelado; e ao movimento surrealista, cuja intenção sempre foi “mudar a vida” por meio desta atitude. Por fim, para completar esta ideia, Breton narra uma memória de sua infância:

Eu jamais esquecerei a calma, a exaltação e o orgulho provocados em mim, numa das primeiras vezes que, criança, levaram-me a um cemitério – em meio a tantos monumentos funerários deprimentes ou ridículos – pela descoberta de uma simples mesa de granito onde se via gravada em letras de forma vermelhas a magnífica divisa: NEM DEUS NEM MESTRE. A poesia e a arte terão sempre um fraco por tudo aquilo que transfigura o homem nessa intimação desesperada, irreduzível, que de tempos em tempos ele tem a irrisória sorte de fazer à vida. É que acima da arte, da poesia, independentemente de nossa vontade, encontra-se também uma bandeira sucessivamente vermelha e preta. Aí também o tempo urge: trata-se de fazer devolver à sensibilidade humana tudo aquilo que ela pode dar (BRETON, 1986, p. 15).

O relato deste episódio é simbólico, pois demonstra o fascínio que o conceito de liberdade absoluta anárquico exerceria sobre Breton desde a infância e que, não à toa, posteriormente fundamentaria as bases do movimento surrealista e de sua concepção de arte. Em seguida ao relato, Breton faz uma reflexão a respeito da poesia e da arte, afirmando que elas sempre teriam um fraco pela atitude de rebeldia demonstrada em eventos como a Comuna de Paris e a manifestação de Pré-Saint Gervais, isto porque, de acordo com o surrealista, acima da arte e da poesia estaria, sucessivamente uma bandeira vermelha e preta. A bandeira, como já foi salientado, simboliza uma conexão entre o celeste e o terreno. Já as

cores escolhidas por Breton, vermelho e negro, representam, respectivamente, a esquerda socialista e o anarquismo. Sendo assim, ao dizer que, acima da poesia e da arte, isto é, como premissa à poesia e à arte, estariam, sucessivamente, estas bandeiras, Breton poderia estar na verdade sugerindo que, independentemente do que o ser humano possa pensar sobre elas, as duas possuem um poder transformador capaz de influir na evolução da sociedade, de libertar o homem e de fazê-lo transcender. Portanto, em um momento como aquele que estava vivendo, a realidade de uma guerra, se torna compreensível a afirmação de Breton de que seria necessário voltar a atenção para a sensibilidade humana, com o intuito de mostrar tudo aquilo que ela poderia dar.

Concluindo esta ideia, o surrealista expõe, também, que a indecisão quanto à cor da bandeira simbolizaria o sacrifício que alguns homens fazem em prol desta ampliação da sensibilidade. Algumas pessoas, diz Breton, possuiriam tamanho amor pela liberdade que, na tentativa de estendê-la a todos, acabam sofrendo “as consequências funestas da imoderação” (BRETON, 1986, p. 16). Após esta última reflexão, o escritor encerra o trecho retomando a narração simultânea daquilo que estaria vivenciando: “Que belas linhas com cem anzóis novos em folha, lá, bem enfileiradas. As bandeiras não nos conduzirão mais longe: a lancha está vindo pegar-nos para nos levar de volta à terra” (BRETON, 1986, p. 16).

No que diz respeito ao narrador e aos temas tratados por Breton nestas passagens, é possível observar uma alternância entre a escrita autobiográfica e a ensaística. Breton vai da concretude do autobiográfico, com a descrição da Ilha de Bonaventure e de Paris, para os contornos indefinidos do narrador de tom ensaístico, que discorreu sobre temas como a magia, a atitude de rebelião perante a vida e sobre a poesia e a arte como formas de libertação.

A obra prossegue, então, com uma consideração de Breton sobre alguns sentimentos contraditórios que o invadem. Segundo o escritor, embora estivesse usufruindo ao máximo os instantes de sua viagem, era incapaz de distanciar completamente o seu pensamento da realidade da Europa. Esta afirmação é seguida por uma observação do surrealista a respeito da mentalidade da guerra, que tornaria as pessoas envergonhadas ou desconfiadas em relação aos bons sentimentos. Entretanto, ainda que estivesse certo da predominância desta atitude em sua época, Breton reconhece em si mesmo um sentimento diferente daquele que acabava de mencionar, um sentimento de esperança oriundo de uma alegre constatação que faz, e que diz ser reconhecível no único mundo que importaria para ele, o mundo recuperado de seu furor ou, em outras palavras, o mundo exaltado pelo Surrealismo:

Não, a despeito de determinadas aparências, nem tudo ainda foi sacrificado ao Moloch militar. Quantas vezes, primeiramente na França e depois na América, pude observá-la com alívio, ou melhor, com a alegria do pleno reconforto, nos bastidores dessa guerra: nunca antes a poesia – eu não estou me referindo à poesia de circunstância – foi tão plenamente saboreada. Parece até que inúmeros ouvidos que, se não fosse isso, teriam permanecido surdos, se abriram para ela. É fácil reconhecer nesse fenômeno a manifestação daquela necessidade de um *desvio pela essência*, a mesma que se experimenta a cada vez que é colocada em perigo a existência individual, ou mesmo a procura de qualquer ocasião especial no âmbito dessa existência. Eu quero dizer que quando a natureza dos acontecimentos tende a fazê-los tomar um rumo doloroso demais, as maneiras pessoas de sentir encontram para si involuntariamente um refúgio e um trampolim nas expressões mais perfeitas do inatural, isto é, aquelas que um “atual” totalmente diferente soube fazer brotar, a ponto de se fundir a ele, a distância, o eterno (BRETON, 1986, p. 17, grifo do autor).

Por este fragmento Breton declara que há uma tendência, em tempos de guerra, no aumento do interesse pela poesia. De acordo o surrealista, nos períodos de perigo existe a necessidade daquilo que chama, evocando Hegel, de um “desvio pela essência”. Isto é, em momentos de catástrofe, o homem passa a apresentar uma necessidade de se voltar para aquilo que há de mais essencial em si mesmo, com o propósito de recuperar a humanidade apagada pela barbárie, neste sentido, torna-se compreensível o refúgio na poesia que, conforme foi dito anteriormente, possuiria um poder transformador capaz de fazer o homem transcender.

Cabe ressaltar ainda, que a concepção de Breton a respeito da poesia e da arte como forma de transcendência alude a Hegel que, como foi mostrado no segundo capítulo, acreditava que a arte, ao lado da filosofia e da religião, seria uma das formas de manifestação do espírito absoluto e de compreensão da ideia absoluta, sendo que, para o filósofo, quanto mais imaterial – ou seja, quanto mais mental – fosse a arte, mais próxima ela seria do absoluto. Por isso, para Hegel, a poesia era o tipo de arte que mais se aproximava do absoluto, sendo, portanto, a o tipo de arte que mais poderia aproximar o homem da transcendência.

Após tal reflexão, oscilando mais uma vez entre a escrita autobiográfica e ensaística, Breton assume, também, uma escrita historiográfica, na qual compara a condição de Paris em sua época, com a condição de Paris retratada por uma citação presente na obra *Watteau: Moeurs du XVIIIe siècle*, do escritor Virgile Jozs, mostrando o horror do último ano de reinado de Luís XIV na França. Contudo, o surrealista faz a ressalva de que a obra de Jozs não se atém no aspecto sombrio da época, evidenciando, ao contrário, toda a luminosidade das telas do pintor Antoine Watteau, fato que o leva a meditar novamente sobre o poder transcendental da arte nos tempos de dificuldade:

O que retém o escritor que acabo de consultar não é, aliás, esse cúmulo de horror, mas sim o projeto de fazer aparecer nessa tela sombria uma luz destinada ao espírito dos homens a dominá-la, é a estrela que faz esquecer a lama, é a personalidade angélica de Watteau. A obra de Watteau conhece, com efeito, a ventura de, apenas com sua glória, nos fazer conjurar tudo aquilo que poderia ter de aterrador na consideração do egoísmo e da maldade dos homens nos períodos de dificuldades. Por mais tempo que se tenha feito esperar a libertação do regime sob o qual Watteau sofreu, onde vitalmente não significam mais nada para nós a angústia e as ignomínias de seu tempo, é ele que continua a reinar sobre nossa afetividade. E não é só: toda esta época atroz, somos cada vez mais levados a vê-la através do seu sonho. Ainda que ele diga respeito ao aparelho guerreiro daquele tempo: aqueles tricórnios, aqueles correames, aquelas abas, ele celebra somente aquilo que resplandece aos olhos das moças e dispõe-nas a valorizar sua cintura fina, seus seios arredondados. Ele nos mantém longe dos horrores da batalha: a luta não admite outras proporções que não as do torneio galante de sempre, assim as belas não resistirão (BRETON, 1986, p. 19).

Com esta passagem ensaística a respeito de Watteau – artista conhecido por suas pinturas alegres, com cenas festivas, a despeito de ter vivido durante o período mais ferrenho do absolutismo francês –, Breton consolida a visão que manifestou anteriormente a respeito da arte. Com base no elogio que faz a obra do pintor francês, é possível inferir que, para o surrealista, mais do que a transcendência, a arte significa também a resistência pela esperança. Em outras palavras, Breton defende o cultivo dos bons sentimentos, mesmo nos períodos de adversidade, porque a luz deve sempre prevalecer sobre a sombra. Em relação ao narrador e aos temas, o surrealista realiza novamente um movimento saindo dos contornos delineados da escrita autobiográfica e do tema concreto (guerra), para os contornos difusos do narrador ensaístico sobre temas mais abstratos (arte, transcendência e resistência).

Permanecendo na temática da resistência, Breton redige, então, um pequeno fragmento em tom lírico, no qual ficam implícitas algumas influências oriundas da tradição esotérica:

Essas privações, essas dores, que vão muito rapidamente arruinar sua saúde física, é maravilhoso vê-las se absorverem inteiramente num hino à glória unicamente da natureza e do amor. Assim, toda tempestade, ao primeiro dia de sol que retorna, encontra um meio de se esconder e de se negar numa pérola. Sob essas adoráveis folhagens por demais espalhadas e por demais vigorosas para pagar pelas querelas dos homens, tudo tende, *deve tender* no final das contas a se reorientar sobre as deduções da vida (BRETON, 1986, p. 19, grifo do autor).

Neste excerto, Breton se dirige a Elisa com alegria em perceber que a natureza e o amor estão contribuindo para dissipar o seu sofrimento, decorrente da morte de sua filha. Para ilustrar a necessidade de resistência e de renascimento de sua amada, o surrealista mobiliza, então, os símbolos da tempestade, do sol e da pérola, mostrando que a natureza possui uma sábia capacidade de reorientação e de resistência diante das contrariedades.

No que se refere ao esoterismo, por este fragmento, é possível perceber uma alusão ao princípio hermético de ritmo, que se caracteriza pelo seguinte axioma: “*Tudo tem fluxo e refluxo; tudo tem suas marés; tudo sobe e desce; tudo se manifesta por oscilações compensadas; a medida do movimento à direita é a medida do movimento à esquerda; o ritmo é a compensação*” (INICIADOS, 2015, p. 26, grifos do autor). O princípio de ritmo está no cerne da maioria das doutrinas esotéricas, como a Alquimia, que creem na morte iniciática antecedendo o renascimento, a iluminação. A este respeito Dal Farra (2008), esclarece:

Ora, toda a via iniciática em direção à ascese e, por decorrência, à vidência, compreende, primeiro, a passagem pela “morte em vida”. Trata-se de simbolicamente transformar o “metal vulgar” em “ouro”. Esta *mors philosophorum*, que é ativa, é designada, na alquimia, como a “separação”, como a “Obra ao negro”. Está contido nesta morte o axioma da “semente que deve morrer na terra para que possa frutificar”. Trata-se do conhecimento da “Obscura Terra”, do “Regime de Saturno”, da entrada na “Tumba de Osíris”, onde se opera a desintegração do “composto” ou “misto” dos elementos e onde as naturezas trocam de forma. Trata-se do primeiro passo da transmutação alquímica para a obtenção da “pedra filosofal”, da *Opus magnum* (p. 747).

Além disso, o princípio de ritmo está representado também no Tarô, no qual existe o Arcano 16, “A Torre Fulminada”, que representa a destruição, antecedendo o Arcano 17, “A Estrela”, que representa a esperança. Da mesma forma, é necessário sublinhar, ainda, a presença da pérola no discurso de Breton que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), simboliza:

[...] o mistério do transcendente tornado sensível [...] a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução [...] A pérola é o atributo da perfeição angélica, de uma perfeição, entretanto, que não é dada, mas adquirida por uma transmutação (p. 712).

Desta maneira, o surrealista sugere, pelo ritmo compensado que rege o dia de tempestade e de sol, o movimento de morte e de ressurreição – as dificuldades que permitem ao homem alcançar a ascese. Ou seja, para Breton é como se existisse uma pérola que se forma dentro de cada ser humano que atravessa corajosamente os momentos de tempestade.

Nos dois fragmentos subsequentes, mais longos do que o anterior, Breton novamente faz de Elisa inspiração para suas reflexões. No primeiro deles, o propulsor da atitude reflexiva é o contato de sua mão com a da amada, ao ajudá-la a descer de algum lugar:

Uma mão de mulher, tua mão na sua palidez de estrela unicamente para te ajudar a descer, refrata seu raio na minha. Seu menor contacto se arboriza em mim e vai em

um instante descrever acima de nós essas abóbodas leves onde o céu revirado mistura suas folhas azuis aos vapores do álamo ou do salgueiro (BRETON, 1986, p. 19-20).

É possível interpretar por este trecho que, o simples contato com a pele da amada causa em Breton uma sensação de transcendência. Tal sensação está representada pela imagem das árvores ascendendo dentro do surrealista e que se projetam acima do casal como se fossem abóbodas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), tanto a árvore, quanto a abóboda são símbolos das relações entre a terra e o céu, contudo, mais do que isso, a árvore ainda representaria a vida, em perpétua regeneração, evolução e em ascensão para o céu. Sendo assim, em uma perspectiva mais ampla, pode-se dizer que Breton, neste excerto, sugere que o amor é capaz de regenerar e de transcender o homem.

No entanto, apesar de sentir todo o poder de regeneração e de transcendência do amor, as árvores que crescem dentro do surrealista no excerto, não por acaso, são o álamo e o salgueiro que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), simbolizam, respectivamente, a dor e a morte, demonstrando, assim, o temor de Breton pelo futuro da amada, já que a morte da filha havia lhe deixado marcas profundas. Neste sentido, o escritor inicia no segundo fragmento uma espécie de declaração à Elisa, no qual tenta demonstrar a necessidade de renascimento após a tragédia:

Já que a vida te quis contra tua própria vontade, não és aquela que pode se dar a ela apenas pela metade. A dor e até mesmo o sonho de sucumbir a isso terão sido para ti nada mais do que portas, abertas para a necessidade sempre renovada de comover, de sensibilizar, de embelezar esta vida cruel. Tu sabes como eu a vejo através de ti, plumas de rouxinol na sua cabeleira de [sic] pajem. Sua agitação te mantém, eu não conheço nada mais perturbador do que a idéia de que ela te invadiu inteira novamente. A ofensa era tão grande que apenas um semelhante poder de perdão podia estar à altura dela. *Mais bela*, a solução do mais temível de todos os enigmas estava em ser mais bela do que sempre havias sido. Mais bela por ter colocado do teu lado as Dominações. Mais bela por saber ainda consentir ao dia hora por hora, à relva talo por talo. Mais bela por ter tido que retomar o filtro e por ser suficientemente bem-nascida para tê-lo levado a teus lábios sem reservar, passando por cima de o que ele podia conter de terrivelmente amargo. Não foi necessário nada além da assistência de todas as forças que se manifestam nos contos para que das cinzas surgisse a flor-que-perfuma, saltasse o animal branco cujo olho longo desvenda o mistério dos bosques (BRETON, 1986, p. 21-22, grifo do autor).

Neste excerto, Breton alude à tentativa de suicídio de Elisa. Para o surrealista, a sobrevivência da jovem ao atentado contra si mesma adquire um caráter mágico, isto é, adquire um caráter de determinação, como se a sobrevivência dela significasse um plano da

ordem do sobrenatural e que, à vista disto, haveria uma necessidade de honrá-lo por meio de uma entrega total à vida.

Em seguida, o escritor menciona ver plumas de rouxinol nos cabelos de Elisa, o pássaro cujo canto suscita “[...] o íntimo laço entre o amor e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 791), evidenciando, mais uma vez, o seu medo de pensamentos suicidas tomarem conta da jovem. Considerando isto, Breton faz um apelo à amada, que somente o perdão estaria à altura da tragédia que viveu. Em outras palavras, a morte da sua filha só teria algum sentido, se dela resultasse a escolha de Elisa em ser mais bela do que nunca, ou seja, a resistência e o renascimento de escolher a beleza no lugar da fealdade que a acometeu. A partir disto, Breton usa do recurso lírico da repetição, para reforçar a atitude positiva diante da vida, que tornaria a amada mais bela. Por fim, o surrealista arremata, então, dizendo que é por meio da assistência destas forças que surgem nos contos, a flor-que-perfuma e o animal branco cujo olho longo desvenda o mistério nos bosques, duas metáforas que indicam a perfeição e a iluminação espiritual.

Em relação ao narrador e aos temas, é possível verificar a característica delineada do narrador autobiográfico em ambos os fragmentos, no entanto, ao contrário do que comumente acontece, este narrador delineado realiza uma escrita de cunho reflexivo, em um tom lírico, tornando os excertos extremamente híbridos. Os temas, por sua vez, tratam da morte e do renascimento sob uma perspectiva esotérica, pertencendo, assim, à ordem do abstrato.

Nos próximos três fragmentos, Breton inicia um movimento reflexivo sobre o amor. No primeiro deles, o surrealista expõe a sua concepção sobre o tema, desenvolvendo-o de maneira mais geral. No segundo, ele mostra tal concepção em uma perspectiva particular, por meio de uma declaração à Elisa. Já no terceiro, o escritor transpõe as suas ideias para a realidade da guerra, dando ensejo a uma reflexão de cunho espiritual.

O primeiro fragmento começa com um tom lírico. Breton menciona alguns elementos da natureza, chamando-os de “grandes órgãos do amor humano”, aludindo, mais uma vez, ao princípio de correspondência e sua ideia de microcosmo e macrocosmo. Isto é, Breton estabelece uma relação de semelhança entre a constituição do corpo humano e a constituição do universo: o corpo humano seria correspondente ao todo, e os órgãos seriam correspondentes às partes deste todo. Neste sentido, ao perceber a natureza como os “órgãos do amor humano”, Breton sugere que o “todo” é, na verdade, o próprio amor.

Esta ideia se torna mais clara quando o surrealista assume a escrita ensaística:

Esse amor, nada me impedirá de persistir em ver nele a verdadeira panacéia, por mais combatida que ela seja, depreciada e escarnecida com fins religiosos e outros. Deixando-se de lado todas as idéias fraudulentas, insustentáveis de redenção, é precisamente pelo amor e somente por ele que se realiza no mais alto grau a fusão da existência e da essência, é somente ele que consegue conciliar de imediato, em plena harmonia e sem equívoco, essas duas noções, ao passo que fora dele elas permanecem sempre inquietas e hostis. Refiro-me obviamente ao amor que toma *todo o poder*, que concede para si toda a duração da vida, que só consente com toda certeza em reconhecer seu objeto num único ser (BRETON, 1986, p. 22, grifo do autor).

Por este excerto é possível notar a crítica de Breton ao cristianismo e à sua ideia de pecado original e de redenção. De acordo com Octavio Paz (2003), estas ideias são incompatíveis a noção de homem defendida pelo surrealista, que nunca acreditou que pecar e nascer seriam sinônimos. Segundo o escritor, ao contrário destas noções difundidas pelo cristianismo, a cura de todo o mal seria o amor, sendo ele também, como já foi dito, a própria ideia de unidade entre existência e essência. Em outras palavras, seria o “todo” hermético, o “absoluto” de Hegel, a “pedra filosofal” dos alquimistas, a letra *Yod* dos cabalistas, ou ainda, o “ponto supremo” que solucionaria as antinomias do Surrealismo.

A partir disto, Breton discorre, então, sobre as características desta concepção de amor, que é capaz de tomar todo o poder. Para o surrealista, se o amor é a unidade, este tipo de amor também é único, assim como prega o mito do andrógino, presente na obra *O Banquete*, de Platão, segundo o qual, em um passado primordial existiam seres poderosos e ambiciosos, resultado da união do homem e da mulher, e que foram divididos em dois por punição divina.

Segundo Breton, ao encontrarem os seus eleitos, os seres humanos, tal como no mito de Platão, se tornam poderosos, inteiriços e indestrutíveis como um bloco:

[...] uma vez reformado, o bloco destrói qualquer fator de divisão pela sua própria estrutura; ele se caracteriza pela propriedade seguinte: entre suas partes componentes existe uma aderência física e mental à prova de tudo (BRETON, 1986, p. 23).

Completando sua reflexão, o surrealista diz, também, que este tipo de amor, isto é, o amor recíproco, é o único que:

[...] condiciona a magnetização total, sobre o que nada pode ter domínio, que faz com que a carne seja sol e marca esplêndida para a carne, que o espírito seja fonte sempre emanadora, inalterável e sempre viva, cuja água se orienta uma vez por todas entre o malmequer e o serpão (BRETON, 1986, p. 24).

Nesta passagem, Breton sugere que, o poder de unificação do amor é capaz de levar o homem à transcendência. Ele transforma a carne (matéria), em sol (espírito). Além disto, de acordo com a metáfora do surrealista, assim como a água se orienta entre as plantas rasteiras, representando, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), fonte de vida, de purificação e de regenerescência; o amor faz com que o espírito esteja sempre emanando a energia da renovação.

No segundo fragmento, conforme já foi dito, Breton mostra o amor sobre o qual dissertou anteriormente, representado em uma declaração à sua amada, que novamente é feita como interlocutora. Ao narrar o dia nascendo na ilha, com efeito de simultaneidade, o escritor descreve a beleza dos olhos de Elisa em um tom lírico, tornando-o propulsor de uma reflexão de cunho mágico e esotérico:

Como na pupila dos teus olhos, é no entanto essa expressão familiar que dá conta daquilo que nos é o mais importante de tudo: assim, houve um dia em que tu não podias mais te apegar à pupila dos teus olhos, desses olhos nos quais o destino queria que eu visse mais tarde o dia inteiro nascer. E que trama mágica não se desenrola aqui. A vida, como a liberdade, não se surpreende nem se encanta parcialmente a não ser com o fato de que ela se instrui por si mesma, eleva-se à consciência total dos seus meios e dos recursos, irradia também com todo seu brilho para outros olhos (BRETON, 1986, p. 24).

Neste trecho Breton medita sobre a perfeição com que a vida se desenvolve em uma espécie de trama mágica, com eventos ordenados e necessários, da mesma forma como prega Hegel e a tradição esotérica. Este pensamento provém da metáfora que Breton faz sobre a pupila dos olhos de Elisa. As pupilas dos olhos, orifícios que regulam a passagem de luz, se tornam maiores quando uma pessoa observa um ser importante em sua vida. Neste sentido, ao dizer que houve um dia em que Elisa não podia mais se apegar à pupila dos seus olhos, Breton está se referindo à morte de sua filha e, conseqüentemente à sua tentativa de suicídio. Sendo assim, o escritor atribui ao destino, à magia, à autoconsciência da vida e de seus meios e recursos, esta ordenação que possibilitou com que ele posteriormente pudesse ver os dias pelos olhos de sua amada.

No terceiro fragmento, Breton volta novamente sua atenção à ilha, mais uma vez fazendo uso do efeito de simultaneidade, descrevendo o parapeito do navio. Logo em seguida, o estilo da escrita se torna historiográfico em razão do relato de uma importante lenda da Ilha de Bonaventure, que permite outra reflexão de cunho ensaístico:

A ilha Bonaventure, a algumas milhas, conserva sua miragem: segundo a lenda, ela foi refúgio de um ogre que, transpondo de uma só vez esse braço de mar, vinha

raptar as mulheres e as jovens da costa, com as quais ele enchia seus amplos bolsos. De volta para sua casa, depois de haver terminado sua refeição, ele lavava sua roupa em água abundante e colocava-a para secar nos altos penhascos. Não poderia haver melhor forma de a imaginação popular retratar a persistência acusadora e irradiante das máculas da rocha, dos esforços sobre humanos e da prodigiosa quantidade de espuma de sabão jorrando perpetuamente por essas plumagens brancas que foram impotentes para fazê-las desaparecer. Qual lavagem não menos trabalhosa conseguirá apagar do espírito dos homens as grandes cicatrizes coletivas e as lembranças lancinantes destes tempos de ódio! [...] O amor, a poesia, a arte: são as únicas forças que farão com que a confiança seja restabelecida, e o pensamento humano possa retomar seu vôo [...] para o homem tomado isoladamente não poderia haver esperança mais válida e mais extensa do que a do bater de asas (BRETON, 1986, p. 26-27).

No excerto acima, Breton realiza uma analogia entre a lavagem de roupa da lenda do ogre e a necessidade de limpeza e de purificação dos homens depois do horror vivenciado na guerra. Para o surrealista, o renascimento do ser humano dependeria de três forças: a do amor, a da poesia e da arte que, não à toa, também são as forças elencadas anteriormente pelo escritor que levariam o homem à transcendência, isto é, à iluminação espiritual. Corroboram ainda para esta interpretação, as frases utilizadas por Breton com palavras que remetem à ascensão e à transcendência, como, por exemplo, o pensamento humano que, pelas vias mencionadas poderia “retomar o seu voo” e a esperança representada pelo “bater de asas”.

Já no que concerne ao narrador, nestes fragmentos também há a alternância entre os contornos delineados do narrador da escrita autobiográfica e os contornos indefinidos do narrador da escrita reflexiva e historiográfica. No que diz respeito aos temas, por sua vez, há a predominância da temática de cunho abstrato, haja vista que os excertos discorrem a respeito do amor e também da sua relação com a transcendência. A realidade material representada pela guerra é citada apenas uma vez, de maneira a engendrar a reflexão mágica e esotérica.

Finalmente, nos cinco últimos fragmentos que concluem a primeira parte de *Arcano 17*, Breton faz do Rochedo Percé o grande objeto para as suas reflexões de ordem espiritual e de ordem material.

O escritor inicia um relato que imprime a ideia de simultaneidade, descrevendo as características do Rochedo e salientando a impossibilidade de apreendê-lo integralmente. Em seguida, ele assume a escrita reflexiva, transcrevendo os dados que compõem as dimensões do monumento, afirmando que não ficaria surpreso caso as cifras revelassem o “número de ouro”, isto é, a constante matemática encontrada na natureza, tida como marca divina e como ideal de perfeição e de beleza. Por fim, o surrealista enumera as diferentes imagens que a formação rochosa é capaz de sugerir nele, tais como a de um navio, que diz ser também uma arca e um instrumento musical antigo acompanhado de uma cabeça de perfil.

Estas considerações de Breton sobre as proporções divinas e sobre a pluralidade de imagens suscitadas pelo Rochedo Percé são realizadas com o objetivo de evidenciar o caráter simbólico do monumento, fato que atesta ainda mais a aproximação do escritor com a concepção de mundo esotérica. A tradição esotérica, conforme já foi salientado, enxerga os elementos da natureza como símbolos, isto é, crê que eles escondem relações e significados que ultrapassam aquilo que a apreensão sensível é capaz de assimilar. Desta forma, fundamentado nesta interpretação do Rochedo Percé como um símbolo, o escritor realiza uma crítica sobre a ótica humana, assunto que desta vez se entrelaça a reflexões de ordem material:

Há, através de tudo aquilo que se pisa, alguma coisa que vem de tão mais longe que o homem e que vai para tão mais longe também. Naturalmente isso é verdade em qualquer lugar, mas é mais visível num lugar onde cada passo traz essa lembrança devidamente circunstanciada. Uma ótica resulta daí, bem diferente daquela, a curto prazo, que tende a prevalecer nas cidades. A grande inimiga do homem é a opacidade. Essa opacidade está fora dele e está sobretudo nele, onde as opiniões convencionais e todos os tipos de proibições suspeitas mantêm-na viva (BRETON, 1986, p. 29).

Neste fragmento Breton demonstra com clareza a sua crença em algo que transcende a realidade material. Esta “coisa que vem de tão mais longe que o homem e que vai para tão mais longe também” nada mais é senão os princípios que regem o universo e que, embora ocultos, podem ser percebidos por meio de um olhar diferenciado sobre os elementos da natureza. Com base nisto, o surrealista destaca a influência exercida por um ambiente cabalístico como o do Rochedo Percé no despertar deste tipo de ótica, para logo após realizar uma crítica à visão opaca do homem.

A crítica que Breton desvela à opacidade humana relaciona questões de ordem material às de ordem espiritual. A opacidade que se encontra fora do homem remete às práticas que o movimento surrealista desejava combater, isto é, diz respeito a todas as formas “domesticação do espírito” utilizadas no decorrer dos séculos pelas sociedades, em especial, as da sociedade capitalista burguesa. Segundo Breton, tal “domesticação” é a grande responsável por turvar a visão do homem sobre si mesmo e sobre o mundo que o rodeia, cerceando, com isto, quaisquer possibilidades de elevação mental. No vocabulário marxista este fenômeno seria equivalente àquilo que se entende por “reificação”.

Alienado, o homem assimila esta visão de mundo opaca e a assume como sendo verdadeira. Em outras palavras, ele é induzido a uma concepção materialista do universo sem, no entanto, ter tido contato com outras formas de pensamento, o que resulta em uma resistência a concepções fundamentadas no idealismo e na magia, como a da tradição

esotérica, que vê em um monumento como o Rochedo Percé algo além da matéria, ou mesmo como a do próprio Surrealismo que, igualmente apoiada em uma concepção idealista e mágica, crê que o alicerce para uma existência mais plena e harmônica estaria na abertura da mente para além da racionalidade.

Depois, Breton desloca esta discussão novamente para a realidade material, desmistificando a ideia de que a história e a cultura humanas seriam sólidas e imutáveis. Diversamente a isto, na visão do surrealista não existe nada que impeça o homem de voltar atrás em seus erros do passado e de conseguir mudar o rumo dos acontecimentos. Considerando esta reflexão, o escritor discorre, então, sobre aquele que considera ter sido um dos maiores e mais prejudiciais erros que repercutiram na história da humanidade:

Encabeçando os erros iniciais que continuam sendo para nós os mais prejudiciais, encontra-se a ideia de que o universo só tem sentido apreciável para o homem, ao passo que ele inexistia, por exemplo, para os animais. O homem se vangloria de ser o grande eleito da criação. Tudo aquilo que o transformismo pôde revelar a ele sobre sua origem e sobre as necessidades biológicas gerais que fixam um fim à própria duração de sua espécie permanece na verdade letra morta. Ele persiste em ver e agir como se essas revelações, acabrunhantes para seu orgulho, não houvessem ocorrido (BRETON, 1986, p. 29-30).

Conforme foi expresso no segundo capítulo, a ideia de que o homem pode não ser o centro do universo é defendida por Breton desde *Prolegômenos a Um Terceiro Manifesto ou Não*, de 1942, com o mito chamado de *Os Grandes Transparentes*, sendo retomada posteriormente no manifesto *Do Surrealismo em Suas Obras Vivas*, de 1952.

Tal ideia, por sua vez, está presente na tradição esotérica em razão da supracitada relação entre microcosmo e macrocosmo. De acordo com o Hermetismo, tudo o que existe está situado em um plano específico de manifestação, que se corresponde com os demais na formação do “todo”. Por esta ótica, o ser humano é apenas um estado de manifestação, que possui a mesma importância em relação ao todo, tornando impossível, assim, a supremacia entre um estado e outro.

Para tornar esta noção ainda mais clara, é possível recorrer também à explicação do ocultista René Guénon, retirada da obra *Os Estados Múltiplos do Ser*, citada por Breton em uma das notas de rodapé de *Do Surrealismo em Suas Obras Vivas*:

[é absurdo crer] que o estado humano ocupa uma posição privilegiada no conjunto da existência universal ou que ele seja metafisicamente distinto em relação aos outros estados, graças à posse de uma prerrogativa qualquer. Na realidade, este estado humano não é senão um estado de manifestação, como todos os demais, e

entre um número indefinido de outros estados; ele está situado, na hierarquia dos graus da Existência, no lugar que lhe é assinalado por sua própria natureza, isto é, pelo caráter limitativo das condições que o definem, e esse lugar não lhe confere nem superioridade nem inferioridade absoluta. Se devemos, por vezes, encarar particularmente este estado, é unicamente porque, sendo aquele em que nos encontramos de fato, por essa razão ele adquire, para nós, mas somente para nós, uma importância especial; e isso não passa de um ponto de vista totalmente relativo e contingente, o dos indivíduos que somos em nosso modo atual de manifestação (GUÉNON *apud* BRETON, 2001, p. 395).

Julgando esta falsa concepção de superioridade humana como uma das grandes responsáveis pelas catástrofes ocorridas no mundo, Breton prossegue com o seu argumento do início da discussão, no qual tenta mostrar o caráter arbitrário da história e da cultura humanas, com o intuito de fortalecer ainda mais a ideia de que é possível construir, tal como o Surrealismo almejava, uma nova forma de vida e de existência. Para finalizar o fragmento, o escritor realiza um panorama da sociedade da época, tal como costuma fazer nos manifestos, constatando fenômenos como a influência da superestrutura, em seu sentido marxista, na manutenção da ideologia da classe dominante e o endurecimento da lógica. Com base nesta argumentação, o surrealista arremata declarando haver uma necessidade de mudança na visão de tempo da forma como ele é concebido pelo ocidente, isto é, uma visão que permite a sua desvalorização, a sua exploração indiscriminada e que, conseqüentemente, termina por desvalorizar a própria vida. Segundo ele, somente a partir desta mudança é que seria possível que as grandes instâncias humanas oprimidas, como a aspiração à verdade, à beleza e à bondade conseguissem “[...] tomar a dianteira e regenerar o mundo tão depressa quanto ele teria sido destruído” (BRETON, 1986, p. 32).

Na sequência Breton retoma pela última vez a discussão sobre a arbitrariedade da cultura humana, enfatizando que, para haver uma mudança real na sociedade, seria antes conveniente acabar com a ideia de que ela seria fruto de uma atividade ordenada e necessária. De acordo com o escritor, a difusão desta aparência de solidez tende a favorecer apenas uma “certa casta de indivíduos”, isto é, a classe dominante, que tem a sua ideologia e o seu sistema tidos como únicos e insuperáveis. Sendo assim, neste trecho, além de sugerir novamente a possibilidade de transformação dos rumos da humanidade, Breton também acompanha a lógica do pensamento surrealista e do pensamento esotérico, na medida em que julga como arbitrária a exaltação da racionalidade que há pressuposta neste tipo de pensamento. Em outras palavras, a visão de solidez da cultura é fomentada pela ideologia da classe dominante que, por sua vez, se sustenta pela ideia de racionalidade. Neste sentido, considerando que o Surrealismo e a tradição esotérica se baseiam em uma concepção mágica do mundo,

concepção esta que não se fundamenta no racional, mas sim no irracional e no transcendente, tal visão de solidez se manifesta, para ambos, como sendo arbitrária e ilusória, haja vista a sua superficialidade (material) diante das grandes verdades universais (transcendentais).

A partir deste argumento, Breton volta a sua atenção para a responsabilidade da educação na disseminação deste tipo de mentalidade. Assumindo uma escrita historiográfica, o escritor passa a descrever alguns aspectos do curso elementar de História da França, mostrando dados que considera como sendo de uma “parcialidade escandalosa” e de um “espírito incorrigivelmente reacionário”. Além disto, o escritor sublinha também o fato de que a história é mostrada apenas de um ponto de vista, o dos vencedores, argumentando que somente se poderia pensar em um novo humanismo no momento em que ela passasse a mostrar o ser humano em sua totalidade e com objetividade, de forma semelhante ao que a arte e a ciência costumam fazer.

Finalizando as discussões focalizadas na realidade material, Breton reflete, então, sobre o caráter romântico do socialismo utópico, criticando a sua marginalização por parte da Sociologia. Evocando nomes como os de Charles Fourier, Flora Tristan e Père Enfantin, Breton defende as contribuições como as feitas por estas personalidades que, a despeito de sua inviabilidade:

[...] provocam um verdadeiro estrondo em seu tempo, produzem-se totalmente ao largo da linha cultural característica de uma época, e também rendem um tributo muito mais amplo do que os outros às aspirações e aos temores que constituem patrimônio comum à humanidade (BRETON, 1986, p. 37).

Considerando estas qualidades, o escritor julga as teorias pautadas apenas na ciência e na práxis como sendo, de certa forma, perigosas, pois correriam o risco de se tornarem estéreis devido a um empobrecimento afetivo. No entanto, apesar deste panorama, ele também conjectura, em razão do final da guerra, o surgimento de “[...] um número suficientemente grandes de propostas radicais formuladas *fora de contexto*” (BRETON, 1986, p. 38, grifo do autor) que, assim como o socialismo utópico e o próprio Surrealismo, fariam “[...] diante da carência provisória da linguagem do espírito, falar alto a linguagem do coração e dos sentidos” (BRETON, 1986, p. 38). Com esta frase, Breton alude ao significado do célebre aforismo hermético, de que “Os lábios da Sabedoria estão fechados, exceto aos ouvidos do Entendimento”, pois, para que surjam propostas radicais baseadas em uma linguagem do espírito, isto é, baseadas nas grandes verdades espirituais, é preciso antes que o ser humano esteja preparado para compreendê-las, com o coração e os sentidos abertos para recebê-las,

portanto, é preciso que surjam antes aquelas que sensibilizem o ser humano nestes pontos. Desta forma, a partir da sensibilização para este tipo de linguagem, o surrealista diz esperar a manifestação de um novo apreço aos grandes temas que lhe são próprios, como:

[...] aquele que tende a consagrar a carne no mesmo grau que a alma, a fazê-las passar por não dissociáveis – e que são dominados pela idéia da salvação terrestre pela mulher, da vocação transcendental da mulher, vocação que se viu sistematicamente obscurecida, contrariada ou desviada até nós, mas que nem por isso deverá deixar de se afirmar triunfalmente um dia, com o supremo auxílio do próprio Goethe (BRETON, 1986, p. 38).

Nesta citação Breton expressa claramente sua expectativa de que o ser humano volte a sua atenção para os temas da espiritualidade e que possa atingir a transcendência, a iluminação, já que, “consagrar a matéria no mesmo grau que a alma” nada mais seria do que a sublimação desta matéria, ou ainda, em termos alquímicos, a transmutação do metal vulgar em ouro. Além disto, o surrealista considera que esta mudança de paradigmas estaria atrelada ao reconhecimento da vocação transcendental da mulher e de seu potencial de salvação, ideias que aludem ao conceito de “eterno feminino”, concebido pelo escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe na segunda parte de *Fausto*.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), as últimas palavras do drama de Goethe, “O Eterno feminino nos atrai para o alto”, designariam “[...] a atração que guia o desejo do homem no sentido de uma transcendência” (p. 421). Em outras palavras, apoiado na ideia de feminino definida a partir de qualidades como a irracionalidade, a intuição e a capacidade de comunicação com as forças elementares da natureza, Goethe acredita que as mulheres possuiriam a essência capaz de orientar o homem na direção da ascensão espiritual. Desta forma, na frase em que menciona que um dia a vocação transcendental da mulher se afirmará na sociedade, “com o supremo auxílio do próprio Goethe”, Breton está reconhecendo a afinidade de seu pensamento com o do escritor alemão, assumindo que, para ele, o gênero feminino seria o mais apto a liderar a construção de uma nova existência baseada nas verdades espirituais e, conseqüentemente, a conduzir o ser humano para a iluminação.

Encerrando os fragmentos em uma espécie de argumentação circular, Breton retoma o início de suas reflexões e salienta novamente o Rochedo Percé como um monumento cabalístico:

A geometria de uma época não inteiramente acabada exigiria para se edificar o apelo a um observador ideal, indiferente às contingências dessa época, o que antes de mais nada implica a necessidade de um lugar de observação ideal e, se tudo me

impede de substituir esse observador, não deixa de ser verdade que nenhum lugar me pareceu se adequar tão bem às condições como o Rocher Percé, da forma como em certas horas ele se descobre pra mim. É quando, ao cair da noite ou em certas manhãs de nevoeiro, velam-se os detalhes da sua estrutura, que se aperfeiçoa nele a imagem de uma nave sempre imperiosamente comandada. A bordo tudo revela o golpe de vista infalível do capitão, mas de um capitão que seria também um mágico. Isso porque a embarcação, instantes atrás desprovida de seus apetrechos, parece subitamente equipada para a mais vertiginosa das viagens de longo curso (BRETON, 1986, p. 38-39).

No excerto acima o escritor apresenta mais uma das condições que considera essenciais para uma real mudança nos rumos da humanidade. Segundo o surrealista, a edificação de uma nova existência exigiria um apelo àquele que chama de um “observador ideal”, isto é, um porta-voz iniciado nas verdades universais que, conseqüentemente, teria o seu olhar livre da opacidade e atento às falácias da sociedade.

Contudo, Breton sublinha que a construção deste tipo de observador implicaria também a necessidade de um lugar de observação ideal, semelhante ao Rocher Percé “como em certas horas ele se descobre para mim”. A partir disto, o autor passa a destacar o caráter epifânico da formação rochosa, descrevendo-a com imagens relacionadas à magia e à revelação. Neste sentido, quando Breton diz ver o Rocher Percé como uma “nave” comandada por um “mágico”, o surrealista está, na verdade, se referindo a ele como um objeto maravilhoso capaz de transportar o homem ao céu, analogia que, passada para os termos da tradição esotérica, se refere aos princípios universais da natureza e à conseqüente energia anímica emanada pelo monumento, capaz de despertar o homem e de guiá-lo à transcendência. Por fim, o escritor conclui sua descrição evidenciando ainda mais o caráter revelatório que atribui ao Rocher Percé, pois, compara o instante anterior à sua revelação, com uma nave “desprovida de seus apetrechos”. No instante posterior a ela, por sua vez, a nave é descrita como “equipada para a mais vertiginosa das viagens de longo curso”. Em outras palavras, após a revelação o Rocher Percé aparece como um objeto capaz de levar o homem para “a mais vertiginosa das viagens” porque ela se trataria da viagem em direção à iluminação espiritual.

Após isto, Breton avança suas considerações sobre o Rocher Percé, refletindo sobre o tempo de duração do monumento e a quantidade de existências humanas que ele cobriria. Com base nesta reflexão, o autor pensa na efemeridade de uma cidade como Paris, diante da vastidão de tempo concentrada na massa da formação rochosa capaz de ligar gerações, pensamento que remete à sacralidade e ao caráter mágico do tempo, provocando nele uma visão que seria, na verdade, uma revelação: ele escuta os tiros que estariam ecoando naquele momento na catedral de Notre-Dame, em Paris, e vê a rosácea da catedral girando no

Rochedo. Diante disto, o surrealista interpreta o ocorrido dizendo que, por meio destes sinais, a cortina que antes cobria o Rochedo havia se levantado, isto é, ele finalmente consegue enxergar o monumento verdadeiramente e, em decorrência disto, consegue compreender as verdades com as quais ele está conectado.

Em seguida, Breton utiliza novamente a analogia da revelação do Rochedo Percé como uma cortina que se levanta, desta vez equiparando-a a de um palco de teatro de vários planos, onde se encenaria um conto infantil, sob a forma de um prólogo. Em outras palavras, o surrealista compara as verdades reveladas pelo Rochedo a um complexo enredo de uma peça teatral, no entanto, antes do espetáculo principal existiria um prólogo com o objetivo de apresentar a essência daqueles segredos. Sendo assim, o escritor interrompe a sua escrita reflexiva para narrar, em um tom lírico com sua voz mais difusa, a história do conto infantil:

[...] a dura geada de cabelos brancos quase não mais enxerga ali: sua estrondosa comida de feiticeira, ela não sabe mais fazê-la a não ser nos grandes caldeirões, na porta de casa. Seja qual for sua raiva por não poder transformar tudo em migalhas, cada vez que sai ela deve fechar a sete chaves a garotinha que deve vigiar o seu *harfang*. Mas o pássaro ganhou a confiança da criança instruindo-a sobre as auroras boreais: em troca da liberdade, ele deu a ela o segredo para acender instantaneamente, em qualquer canto que ela queira do acre compartimento, um olho semelhante e fixo, semelhante ao dele – basta tocar uma casca de noz vazia com uma palha úmida da vassoura. Como esse jogo se revela o mais cativante de todos e a garotinha, de tanto ouvir o *harfang*, adquiriu uma vista suficientemente penetrante para poder se oferecer um baile através do buraco de uma agulha, ela não demora em passar a palha encantada por todos os orifícios possíveis, desde o picotinho da escumadeira até o buraco da fechadura, desde o furo de um sapato velho, até a última botoeira de roupa. E tudo isso começa, não apenas a olhar, mas também a emitir luz, e todas as luzes preparam-se para comunicar, conservando porém os aspectos distintivos de suas fontes: umas partem de uma amêndoa azul na qual foi aberta uma janela atrás da qual se acende uma lâmpada, outras de uma grossa saraiva que começa a se fundir numa rua empoeirada, outras de uma meada de seda verde desbotada pelas garras do gato preto, outras daquilo que pode secar o sangue do dedo de uma bela árabe, por causa da picada de roseira. No lugar em que eu faço essa garotinha aparecer, no lugar em que, para pintar ainda que uma única ágata de Percé, eu queria fazê-la pular corda no interior das pedras, os químicos obstinar-se-ão em não ver nada além da sílica que, levada pela água, deposita-se e cristaliza-se nas cavidades minerais. Mas foi suficiente que a garotinha se dirigisse para a vassoura para fazer com que eles batassem em retirada. E pronto: todas as luzes comunicam (BRETON, 1986, p. 40-41).

Este conto da garotinha e do *harfang* – coruja branca que habita no hemisfério norte –, é uma analogia à iniciação à magia e ao esoterismo e à sua conseqüente percepção do princípio de correspondência. A garotinha é iniciada nos conhecimentos da coruja e em seus segredos ritualísticos, aprendendo a mostrar as correspondências ocultas existentes entre os objetos por meio de luzes que se comunicam. Da mesma forma que um mago ou um

alquimista, a garotinha desperta a energia anímica que há nos objetos, faz com que eles emitam luz, isto é, mostrem a sua vida, bem como a sua comunicação, ou seja, o rastro energético que os relacionam, as suas correspondências. Para intensificar ainda mais a diferença entre a opacidade e a ótica proveniente da percepção esotérica, Breton finaliza a narração do conto assumindo a sua voz, e contrastando a visão da garotinha, que representa a sua própria visão, à dos químicos: onde os químicos enxergariam apenas a matéria (sílica), a garotinha e ele, por sua vez, conseguiriam enxergar além, percebendo as luzes e as correspondências.

Concluindo a contraposição entre as diferentes óticas do ser humano, Breton permanece observando o Rochedo Percé e narrando as imagens que surgem através dele neste estado de percepção aguçada, que remete ao transe das sessões de automatismo psíquico surrealistas. Neste ínterim, enquanto o escritor segue enaltecendo a ótica proveniente da crença mágica e esotérica que, transposta para realidade material e para os eventos de sua época anunciarium um tempo de esperança e de regeneração pelo amor humano, ele também aproveita para criticar novamente o cristianismo, representado por uma referência ao Apocalipse bíblico:

E um anjo forte levantou uma pedra semelhante a uma grande mó de moinho e lançou-a ao mar dizendo: “É com esse estrondo e com essa impetuosidade que cairá esta grande Babilônia e não a veremos mais”. Mas a profecia se esquece de dizer que existe uma outra pedra semelhante a uma grande mó de moinho que lhe faz exatamente contra-peso na balança das ondas, que se eleva tumultuosamente, impetuosamente, sobretudo porque a outra afunda: é o amor do homem e da mulher que a mentira, a hipocrisia e a miséria psicológica impedem ainda de desabrochar inteiramente, esse amor que historicamente para nascer teve que “driblar” a vigilância das velhas religiões furibundas e que começa a balbuciar tão tarde, no canto dos trovadores (BRETON, 1986, p. 42).

Utilizando a profecia contida no livro do Apocalipse de São João como uma alegoria à barbárie que acometeu sua época, Breton confronta a crença cristã, mostrando que, ao contrário dela, que previa a construção de uma nova existência por meio da destruição da antiga (a pedra que cai destruindo a Babilônia), ele enxerga no amor do homem e da mulher uma pedra que se elevaria com uma força não só capaz de conter a destruição da outra, mas também de regenerar o mundo. Após isto, o surrealista ainda arremata dizendo que este amor só não teria mostrado inteiramente a sua força devido à mentira, à hipocrisia, à miséria psicológica, às religiões furibundas, em suma, às concepções de mundo falaciosas que impedem o seu desabrochar pleno.

A partir disto, o escritor passa a enxergar uma série de imagens na pedra que ascende aos céus, desde elementos simbólicos retirados da literatura e da história que, segundo as notas de Étienne-Alain Hubert (1999), representariam os trágicos sacrifícios feitos em nome da paixão, até a figura de Lúcifer:

Na pedra que sobe, agora toda embebida de azul mas arranhada por clarões errantes da cor do carmim – a ponto de fazer que o bom sangue humano não pode falhar – pode-se ver ainda o navio levantar âncora, com suas chaminés expelindo em grandes espirais o fascinador vencido *que não é sob hipótese alguma aquele que as pessoas dizem ser* [...] É ele, tivemos tempo para reconhecê-lo, ele o único artesão da opacidade e da infelicidade, aquele que triunfa sem lutar: “Nem morto, nem vivo. Nevoeiro. Lama. Sem forma”, aquele que se designa ao jovem Peer Gynt: o *grande Courbe* (BRETON, 1986, p. 43, grifos do autor).

Neste trecho Breton mais uma vez confere conotação positiva a Lúcifer, o “fascinador vencido”, sugerindo que o anjo decaído não seria o grande representante e articulador do mal, tal como as pessoas costumam dizer. Conforme foi exposto anteriormente, Breton desprezava as ideias cristãs de pecado e de redenção, fato que, de acordo com Octavio Paz (2003), o opôs a muitas filosofias modernas e a todas as religiões. Considerando esta perspectiva, não é espantoso que o escritor não interprete o mito de Lúcifer da maneira maniqueísta representada pelas religiões. Para o surrealista, ao contrário, o papel de articulador do mal caberia a outro personagem que não o anjo rebelde: o do monstro da peça *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, chamado *Le Grande Courbe* (A Grande Curva). Segundo a nota de Étienne-Alain Hubert “A Grande Curva é “o símbolo da hipocrisia social e da ordem que a procede””¹⁰ (PROZOR *apud* HUBERT, 1999, p. 1168, tradução nossa), sendo assim, Breton vê o mal representado na ideologia falaciosa da classe dominante que contribuiu para a consolidação de uma ordem social nociva e enganosa. É um mal que triunfa sem lutar, pois é um conjunto de ideias arraigadas na sociedade, e por isso também é como um demônio que “não tem forma”, “não é morto, nem vivo”.

Depois de todo este percurso envolvendo o Rochedo Percé em vários planos de significação, Breton retoma a imagem da formação rochosa no encerramento da primeira parte da obra, com um desfecho que pode ser considerado a síntese das ideias discutidas por ele até o momento:

No entanto esta arca permanece, por que será que não posso fazer com que todos a vejam, ela está carregada de toda a fragilidade mas também de toda magnificência

¹⁰ « Le Grand Courbe est « le symbole de l’hypocrisie sociale et de l’ordre qui en procède » » (Original).

do dom humano. Incrustada no seu maravilhoso *iceberg* de pedra lunar, ela é movida por três hélices de vidro que são o amor, mas da forma como entre dois seres ele se eleva até invulnerabilidade, a arte, mas somente a arte que chegou a suas mais altas instâncias, e a luta até a morte pela liberdade. Observando-o mais distraidamente da margem, o Rocher Percé só é alado por causa dos seus pássaros (BRETON, 1986, p. 43-44).

Breton questiona o porquê de não conseguir fazer com quem todos vejam o Rochedo Percé sob a mesma ótica que ele, pergunta cuja resposta poderia ser novamente a mensagem passada pelo importante aforismo hermético: “Os lábios da Sabedoria estão fechados; exceto aos ouvidos do Entendimento”. Depois o surrealista se volta ao monumento, que diz ser feito de pedra lunar – pedra associada à intuição e à clarividência – e, da mesma forma que um navio ou uma nave, ele o descreve como sendo formado por três hélices de vidro, ou seja, por três elementos que, juntos, são capazes de guiar o homem em sua grande viagem rumo à transcendência: o amor, a arte (a poesia) e a liberdade. Na frase final, uma ironia: no momento em que ele olha com distração para o Rochedo, isto é, com o olhar da materialidade, a formação rochosa perde o seu significado e se torna opaca novamente, estando ligada à transcendência apenas em virtude de seus pássaros.

Em relação ao narrador, nestes últimos fragmentos há a presença de um narrador predominantemente difuso oriundo da escrita reflexiva, a despeito do aspecto autobiográfico envolvendo o ambiente de viagem de Breton. Além disto, cabe ressaltar, também, uma intensificação do tom lírico nestas passagens, devido à profusão de imagens poéticas utilizadas pelo escritor. Já no que se refere aos temas, há uma alternância entre a forma que o narrador enxerga o Rochedo, ora refletindo sobre as crenças da tradição esotérica (temática abstrata), ora contrapondo esta visão às questões da realidade material, como, por exemplo, a guerra (temática concreta). Contudo, pode-se dizer que, novamente, há uma predominância da temática de cunho abstrato, relacionada à magia, ao esoterismo e à transcendência.

No início da segunda parte de *Arcano 17*, ambientada em Sainte-Agathe-des-Monts, na região de Laurentides, Breton desenvolve, em nove fragmentos, dois assuntos que havia mencionado anteriormente em certa passagem da obra: a vocação transcendental e a salvação terrestre pela mulher. Para tanto, o autor segue um movimento argumentativo que vai do concreto para o abstrato, partindo mais uma vez da realidade material, por meio da qual discute a situação do gênero feminino na sociedade, para em seguida relacioná-la às questões de ordem espiritual.

Além disto, esta discussão segue também um movimento que vai do geral para o particular, pelo uso de símbolos femininos que representam diferentes ideias na argumentação

do escritor. Breton inicia sua reflexão com base na personagem lendária Melusina; passa pelo estereótipo da “mulher-criança”, popularizado pelo romance homônimo de Catulle Mendès; medita sobre a figura feminina que estampa o Arcano 17 no Tarô; concluindo o seu percurso com a figura de Elisa.

O símbolo da Melusina está presente nos quatro primeiros fragmentos destas considerações dedicadas à temática feminina. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), a personagem faz parte de uma lenda do folclore europeu, popularizada por um romance de cavalaria do século XV. Segundo a lenda, a personagem, fada de grande beleza, descendente da dinastia dos Lusignan, se casa com Raimondin de Poitou, com a condição de que o marido nunca a visse aos sábados. O motivo desta proibição era o fato de que Melusina era vítima de uma maldição que, aos sábados, fazia com que ela tivesse a parte de baixo de seu corpo transformada em serpente. Entretanto, Raimondin, tomado pelo ciúme, não respeita a condição imposta por sua esposa e a espia durante o banho em um sábado, ato que traz como consequência a condenação da fada, que seria obrigada a viver eternamente naquela forma. Após a traição de seu marido, Melusina passa a clamar o seu lamento em gritos lúgubres na torre do castelo.

O uso da personagem Melusina por Breton provém da supracitada percepção do ambiente como um símbolo. O escritor observa o lago de Sables e consegue perceber uma relação de semelhança, isto é, uma correspondência, entre a paisagem e a personagem lendária. Utilizando novamente o recurso da narração em um tempo simultâneo, o surrealista personifica o espaço do lago e, como em um poema, realiza analogias entre o ambiente em que se encontra e as características da fada já metamorfoseada em metade-mulher e metade-serpente:

Melusina depois do grito, Melusina abaixo do busto, vejo cintilar suas escamas no céu de outono. Sua deslumbrante forma em espiral encerra agora por três vezes uma colina arborizada que ondula em vagas segundo uma partitura onde todos os acordes se regulam e repercutem sobre os da capuchinha em flor [...] Melusina, é certamente sua cauda maravilhosa, dramática, perdendo-se em meio aos pinheiros no pequeno lago que por isso toma a cor e a forma alongada de um sabre (BRETON, 1986, p. 45).

A partir da visão de Melusina no lago, Breton inicia, então, o já salientado processo reflexivo a respeito da situação das mulheres na sociedade. Melusina, tendo sido privada de sua forma original devido ao ciúme de seu marido, representaria a opressão vivenciada pelo gênero feminino em razão do patriarcado. Apoiado nesta ideia, o autor direciona a sua atenção à realidade da guerra, destacando o sofrimento e a resistência das mulheres nestes períodos,

bem como a sua expectativa em uma insurreição feminina que, segundo ele, poderia ter sido capaz de mudar o rumo dos acontecimentos da humanidade desde a Primeira Guerra Mundial:

Quantas vezes no decorrer desta guerra e já da precedente não esperei eu que ecoasse o grito abafado há nove séculos sob as ruínas do castelo de Lusignan! A mulher é, no final das contas, a grande vítima desses empreendimentos militares. [...] Que prestígio, que futuro não teria tido o grande grito de recusa e de alarme da mulher, esse grito sempre potencial e que, por um malefício, como num sonho, tantos seres não conseguem fazer sair do virtual, se, no decorrer destes últimos anos, ele houvesse sido elevado principalmente na Alemanha e, por um acaso extremo, houvesse sido suficientemente forte para que não se conseguisse abafá-lo! (BRETON, 1986, p. 46).

Considerando esta lógica, o surrealista retoma e desenvolve a já citada ideia de salvação terrestre pela mulher:

Essa crise é tão aguda que, no que me diz respeito, não consigo descobrir para ela mais do que uma única solução: teria chegado o momento de fazer valer as ideias da mulher em detrimento das do homem, cuja falência se perpetra bastante tumultuadamente hoje em dia. É ao artista, em particular, que cabe, ainda que seja em protesto contra esse escandaloso estado de coisas, a tarefa de fazer predominar ao máximo tudo aquilo que diz respeito ao sistema feminino do mundo por oposição ao sistema masculino, de investir exclusivamente nas faculdades da mulher, de exaltar, ou melhor ainda, de se apropriar, a ponto de fazê-lo zelosamente seu, de tudo aquilo que a distingue do homem no que se refere aos modos de apreciação e de volição (BRETON, 1986, p. 47-48).

No trecho acima, Breton se refere à guerra de sua época como o maior indício de uma falência progressiva da sociedade, da forma como ela foi conduzida pelo patriarcado. Em outras palavras, de acordo com o surrealista, o sistema social que sempre privilegiou o homem, assim como a ideologia e a cultura provenientes dele, teria encaminhado a sociedade para a destruição, diante disto, para o escritor, a única solução cabível estaria nas ideias da mulher e na valorização e apropriação, por parte do artista, de todas as características que compõem aquilo que é considerado como feminino, ou seja, na valorização da ideia de feminino construída pelo próprio patriarcado e que, justamente por isso, seria diametralmente oposta a ele.

Além disto, por este excerto pode-se inferir também, que Breton sustenta concepção de salvação terrestre pela mulher por meio da atribuição de um valor positivo à exclusão feminina das atividades de poder e da intelectualidade, haja vista que, conforme foi expresso anteriormente, a mulher, com sua ideia de feminino baseada em características como a irracionalidade e a intuição, seria o gênero mais apto a liderar a construção de uma nova existência orientada por estas qualidades.

Para encerrar a discussão focada na realidade material, Breton, de maneira categórica, reitera as questões que havia levantado até o momento:

Que a arte dê resolutamente a prioridade ao pretense “irracional” feminino, que ela conserve ferozmente como inimigo tudo aquilo que, tendo a presunção de se considerar como seguro, como sólido, traz na realidade a marca dessa intransigência masculina que, no plano das relações humanas, mostra suficientemente, hoje em dia, do que ela é capaz. Não é mais o momento, eu o afirmo, de se restringir nesse ponto a veleidades, a concessões mais ou menos vergonhosas, mas sim de se pronunciar em arte sem equívoco contra o homem e a favor da mulher, de tirar do homem um poder do qual, como está mais do que provado, ele fez mau uso, para tornar a colocar esse poder nas mãos da mulher, de negar o homem todas as suas instâncias enquanto a mulher não houver conseguido retomar desse poder sua parte equitativa e isso não mais na arte, mas na vida (BRETON, 1986, p. 48-49).

Neste fragmento, Breton reforça a concepção de que a arte deveria ser direcionada no sentido da valorização das qualidades que abrangem a ideia de feminino, com a finalidade de substituir o poder do homem para a mulher. Ou seja, segundo o escritor, em uma atitude que justifica a própria práxis surrealista, a arte desempenharia um papel fundamental no engendramento de uma nova existência, sendo necessária, então, uma rebelião por parte dos artistas contra todos os valores vigentes que são, em essência, masculinos. De acordo com ele, este posicionamento artístico em prol da mulher deveria permanecer atuante até que o gênero feminino conseguisse, de fato, alcançar o poder e a sua igualdade perante o homem. Por fim, cabe ainda ressaltar que, neste trecho, Breton deixa subentendido uma espécie de elogio ao próprio Surrealismo, já que, o direcionamento artístico considerado como urgente pelo autor, baseado em qualidades femininas como o irracional, é o mesmo defendido pelo movimento francês desde a sua gênese.

Após a explicação da situação das mulheres no que diz respeito à realidade material, Breton começa a sublimar a discussão. As qualidades femininas que, no âmbito político, tornariam a mulher mais apta na edificação de uma nova sociedade, também são as qualidades que a tornam capaz de guiar o ser humano na direção da transcendência. Tal mudança de perspectiva é mostrada pelo surrealista por meio de um fragmento no qual a personagem Melusina, até então oprimida, toma consciência a respeito de si mesma:

Melusina abaixo do busto se doura de todos os reflexos do Sol sobre a folhagem de outono. As serpentes de suas pernas dançam de acordo com o tamborim, os peixes de suas pernas mergulham e suas cabeças reaparecem em outros lugares como que suspensas às palavras desse santo que as pregava no miosótis, os pássaros de suas pernas erguem sobre ela a rede aérea. Melusina quase inteiramente envolvida outra vez pela vida pânica, Melusina com os grilhões inferiores de pedras ou de plantas

aquáticas ou de penugem de ninho, é ela que invoco, eu não vejo ninguém além dela que possa redimir esta época selvagem. É a mulher por inteiro e no entanto a mulher tal como ela é hoje em dia, a mulher privada da sua posição humana, prisioneira das suas raízes mutáveis tanto quanto se queira, mas também por elas em comunicação providencial com as forças elementares da natureza (BRETON, 1986, p. 49).

Neste fragmento de extremo lirismo, Breton mostra Melusina – mais uma vez utilizada pelo autor como uma alegoria do gênero feminino – reestabelecendo o contato com a sua essência, essência esta que se caracteriza pela capacidade de entrar em comunhão com as forças elementares da natureza. De acordo com a descrição do surrealista, ao se deixar envolver outra vez pela vida “pânica” – referência a Pã, na mitologia grega o deus dos bosques e dos pastores –, Melusina manifesta em seus grilhões alguns elementos que sugerem sua sintonia com os três reinos da natureza: “pedras” (mineral), “plantas aquáticas” (vegetal) e “penugem de ninho” (animal). Ou seja, no momento em que a personagem lendária mergulha em sua própria essência, aquilo que a tornava prisioneira se transforma em seu maior privilégio, pois, embora Melusina (a mulher) tenha sido privada de sua posição humana, o poder decorrente desta privação – isto é, o desenvolvimento de qualidades ligadas à natureza de uma maneira transcendental – converte-se, segundo Breton, no único capaz de redimir a situação catastrófica de sua época.

A partir desta tomada de consciência de Melusina a respeito de sua natureza, Breton descreve então, o processo gradual da libertação da personagem de sua maldição que, como já foi salientado, representa, na verdade, o processo de libertação da mulher da opressão masculina, ou melhor, o processo de “empoderamento” feminino:

Melusina não mais sob o peso da fatalidade desencadeada sobre ela exclusivamente pelo homem, Melusina liberta. Melusina antes do grito que deve anunciar sua volta, porque esse grito não poderia ser ouvido se não fosse reversível, como a pedra do Apocalipse e como todas as coisas. O primeiro grito de Melusina foi um ramalhete de samambaia começando a se enrolar numa grande chaminé, foi o mais frágil junco rompendo sua amarra na noite, foi em um relâmpago o gládio aquecido até embranquecer diante dos olhos de todos os pássaros dos bosques. O segundo grito de Melusina deve ser a descida do balanço num jardim onde não há balanço, deve ser o folguedo dos jovens caribus na clareira, deve ser o sonho do parto sem dor (BRETON, 1986, p. 50).

Permanecendo no tom lírico, Breton retrata a libertação de Melusina como um indício do caráter dinâmico do universo. Segundo o surrealista, tudo o que acontece na vida seria reversível: do grito proferido pela personagem – símbolo de sua metamorfose –, até a “pedra do Apocalipse” que destruiria a Babilônia. Reversível haja vista que, de acordo o Hermetismo, não há nada nas leis que regem o funcionamento do universo que justifique as

ideias de solidez ou de irreversibilidade. Ao contrário, conforme os princípios da doutrina – por exemplo, o de vibração, o de polaridade e o de ritmo – o universo, ou melhor, o “todo”, está em constante movimento e transformação.

Considerando isto, Breton mostra a maldição de Melusina sendo revertida por meio de um segundo grito da personagem. O primeiro grito – o da metamorfose – simbolizaria, de acordo com as imagens utilizadas pelo escritor, o domínio progressivo das forças da natureza sobre Melusina, consolidando nela o estado metade-mulher e metade-serpente: primeiro, a delicadeza da samambaia (elemento vegetal) envolvendo a chaminé (matéria); depois, a fragilidade do junco (elemento animal) que, à noite, se liberta daquilo que o aprisionava – um ato que representa o instinto natural do pássaro aliado ao caráter sombrio da maldição; por fim, as forças da natureza que adquirem intensidade e, com a rapidez de um relâmpago, se apoderam completamente de Melusina, produzindo nela uma espécie de guerra interna (gládio), testemunhada, em vão, pelos pássaros dos bosques. O segundo grito – o da libertação –, simbolizaria, por sua vez, o já mencionado empoderamento feminino. A “descida do balanço num jardim onde não há balanço” sugere a entrega ao irracional feminino; o “folguedo dos jovens caribus na clareira” inspira o ressurgimento na mulher de qualidades obscurecidas pelo homem, tais como a alegria, a espontaneidade, a energia, o instinto selvagem; e, finalmente, “o sonho do parto sem dor”, referência ao castigo imposto por Deus à Eva no livro bíblico do Gênesis, de que ela sofreria de dores ao dar à luz aos seus filhos, e que suscita a negação de toda a culpa e de toda a maldição imposta pelo homem à mulher.

Após a tomada de consciência de Melusina acerca dos poderes provenientes de sua essência feminina, Breton passa a descrever, então, as transformações ocorridas na personagem no momento de seu grito de alforria:

Melusina no momento do segundo grito: ela jorrou das suas ancas sem globo, seu ventre é toda a colheita de agosto, seu dorso salta como fogo de artifício da curva da sua cintura, moldada sobre duas asas de andorinha, seus seios são arminhos presos no próprio grito, ofuscantes de tanto se iluminar com o carvão ardente da boca uivante. E seus braços são a alma dos riachos que cantam e perfumam. E sob o desabamento dos seus cabelos desdourados compõem-se para sempre todos os traços distintivos da mulher-criança, dessa variedade tão particular que sempre subjugou os poetas *porque o tempo sobre ela não tem domínio* (BRETON, 1986, p. 50, grifo do autor).

No momento do grito que reverte sua maldição, Melusina é representada estando em perfeita comunhão com o ambiente. Os seus ciclos estão harmonizados aos da natureza, como sugere a metáfora “seu ventre é toda a colheita de agosto”; da mesma forma que cada parte de

seu corpo está harmonizada a um dos quatro elementos, conceito fundamental dentro da tradição esotérica: seu ventre é a colheita (terra); seu dorso salta como fogo de artifício (fogo); sua cintura é moldada sobre duas asas de andorinha (ar); seus braços são a alma dos riachos (água).

Ou seja, pode-se dizer que Melusina está conectada ao ambiente, usufruindo de uma sensação de unidade e de completo pertencimento, de forma semelhante ao que prega a tradição esotérica com a ideia de que as “partes” se correspondem harmonicamente na formação do “todo”. Em outras palavras, esta sensação de unidade seria a comprovação da capacidade feminina de estabelecer conexão com o transcendente, isto é, seria a comprovação de que a mulher possui o dom natural de entrar em sintonia com o “todo”, agindo como uma espécie de elo entre o material e o transcendental. Portanto, quando Breton menciona “a vocação transcendental da mulher”, o surrealista está se referindo a esta ideia, que está no cerne de concepções como o “eterno feminino” de Goethe e o “sagrado feminino” cultuado por algumas vertentes do esoterismo. Além disto, é importante notar também, que o processo de empoderamento de Melusina vem acompanhado de sua transfiguração. Conforme a personagem estabelece sua conexão com o universo, Breton percebe que, em sua figura vão se compondo “todos os traços distintivos” do estereótipo da “mulher-criança”.

A “mulher-criança”, como já foi salientado, trata-se de um estereótipo feminino popularizado pelo romance *La Femme-Enfant: roman contemporain*, de Catulle Mendès, publicado em 1891. Este estereótipo, mais conhecido entre os franceses, simboliza a mulher que conserva o frescor e o entusiasmo típicos da infância e que, por isso, consegue permanecer em contato com a sua própria essência, tornando-se, assim, consciente de seu poder pessoal. Um poder, segundo Breton, capaz de subjugar os poetas “*porque o tempo sobre ela não tem domínio*”, isto é, porque a “mulher-criança” representaria a própria essência feminina, livre de qualquer interferência do gênero masculino e, como toda essência, seria atemporal; e também porque os artistas, instigados a captar verdadeiramente a natureza deste tipo de mulher, acabam eternizando-a através de suas obras.

Neste sentido, de acordo com a descrição de Breton, ao entrar em contato com a sua essência, Melusina – alegoria utilizada pelo autor para representar a mulher oprimida – se transfigura na “mulher-criança” – alegoria que representaria a mulher empoderada, ou melhor, a mulher ciente de sua “vocação transcendental” que, para o surrealista, seria a única capaz de construir e liderar a nova existência, conduzindo a humanidade para o caminho da iluminação espiritual.

Em síntese, pode-se dizer que Breton demonstrou, por meio dos símbolos da Melusina e da “mulher-criança”, o modo como o gênero feminino deveria proceder para recuperar o poder sobre si mesmo e perante a sociedade, desenvolvendo, com isto, as suas ideias acerca da “vocação transcendental da mulher” e da “salvação terrestre pela mulher”. No entanto, ao final deste percurso argumentativo, o escritor volta novamente a sua atenção à materialidade, reiterando a necessidade de negar o raciocínio e a psicologia masculina, em favor do raciocínio e da psicologia feminina, com o intuito de tornar “o espectro sensível à mulher-criança” (BRETON, 1986, p. 52), ou seja, com a finalidade de criar as condições necessárias para que a mulher consiga enxergar a si mesma da maneira como ela realmente é, e, conseqüentemente, para que a sociedade consiga enxergá-la da mesma forma.

Para concluir a discussão envolvendo os dois primeiros símbolos femininos, Breton deixa a escrita reflexiva e assume mais uma vez a escrita narrativa, sinalizando sua mudança de olhar, do transcendente para o material:

Da cabeça aos pés Melusina tornou a se fazer mulher. Tendo a noite há muito tempo caído, tendo os seus romances de cavalaria sido devolvidos no sótão ao seu odor especial tão envolvente de poeira, ela reintegrou o quadro vazio de onde sua própria imagem havia desaparecido em plena época feudal. Mas pouco a pouco, a parede nos limites do quadro se esvazia, se desvanece. Não há mais nenhum quadro a não ser o de uma janela que dá para a noite. Essa noite é total, dir-se-ia a de nosso tempo. Mal se reencontrou a esplêndida Melusina, e já se treme perante o receio de que ela se tenha aí fundido inteiramente. Nada, além do uivar dos lobos. O quadro está desesperadamente vazio. Olhando fixamente para ele, só se consegue fazer surgir figuras de larvas às voltas com os piores tormentos, as piores vontades. De um Bosch cego, esses rostos sem consistência nem cor, cobertos de expressões pavorosas e que passam pelas mais horríveis transformações, ocupam a cena alguns segundos antes de descer lugubrememente à direita e à esquerda para ceder lugar a outros mais assustadores porque os seguem, pois é uma multidão! [...] Nessas duas casas laterais, mulheres de penhoar têm ainda de fazer descer as crianças pequenas, não totalmente acordadas, que têm medo. [...] De trás um carro que passa, um alçapão ou um monte de carvão? Deve ser também uma *conferência* que se prepara e de qualquer outra janela é, posso apostar, o mesmo espetáculo: um monte de carvão, um alçapão ou um carro que passa? Uns vão preparar projetos sem envergadura enquanto outros exaltarão ou dissimularão interesses sórdidos, pois nem uns nem outros compreenderam: é aliás o sistema de referências comum deles que é indigente, que é falso. Isto para o futuro, da forma como eles acreditam poder dispor deles, ao menos.... Eles não mudaram há vinte anos e são os mesmo que se preparam para partir novamente. É extremamente difícil se interessar por eles, e a bem da verdade eles talvez nem o desejem: são esses os senhores do enterro (BRETON, 1986, p. 53-54, grifo do autor).

“Da cabeça aos pés Melusina tornou a se fazer mulher” no movimento reflexivo de Breton. Contudo, com a chegada da noite, paulatinamente o surrealista se desliga de suas considerações: o símbolo de Melusina se desvanece diante de seus olhos e a atenção do

escritor se volta para a realidade material, mais precisamente para uma janela, onde vê a escuridão da noite, que o faz se lembrar da obscuridade de sua época.

A partir da visão deste cenário, Breton inicia, então, um intenso fluxo de consciência, em um tom lírico, no qual demonstra a urgência da mudança de paradigmas defendida há pouco em seu momento reflexivo. As imagens turvas que observava da janela adquirem um caráter monstruoso que o remetem diretamente ao horror vivenciado pelas pessoas na guerra. Do vazio surgem “figuras de larvas”, além de “rostos sem consistência nem cor” e “expressões pavorosas” que, segundo o surrealista, em um tom jocoso, se assemelhariam aos retratados pelo pintor Hieronymus Bosch, caso ele fosse cego. Em seguida, estes rostos “passam por terríveis transformações” e, antes de desaparecerem do quadro, se tornam uma multidão. Depois, a escuridão o faz pensar em cenas que simbolizam a lógica de um país em guerra junto da lógica patriarcal da sociedade: “mulheres de penhoar”, ou seja, donas de casa, nos momentos inesperados de perigo, têm de descer os seus filhos pequenos e com medo para os alçapões, com o intuito de protegê-los. Em todos os lugares existem alçapões para a proteção e reservas de carvão para a energia. Neste ínterim, os homens em posição de poder realizam conferências que decidem o futuro da humanidade, enquanto o restante deles é enviado aos campos de batalha, sem qualquer questionamento. E então, o arremate: “São esses os senhores do enterro”. Com esta frase final, Breton mais uma vez atribui aos homens e ao patriarcado a responsabilidade das consequências funestas da guerra.

Após ter vivenciado a experiência da noite e da escuridão como uma propulsora de imagens lúgubres, Breton fecha os olhos para se acalmar e se lembrar das características que compõem aquela que considera ser a verdadeira noite, “[...] a noite liberta da sua máscara de horrores, ela, a suprema reguladora e consoladora, a grande noite virgem dos *Hymnes à la nuit*” (BRETON, 1986, p. 54). Em outros termos, no trecho subsequente ao seu fluxo consciência, o surrealista rompe com a simbologia tradicional, que associa a noite à negatividade e às características que constituem a ideia de sombra – tais como a morte, o terror, a treva, o pesadelo – e, no lugar disto, promove dentro de si a concepção que considera ser correta: a de Novalis na obra *Hinos à Noite*.

Segundo Trigo (2017), nesta obra do Primeiro Romantismo Alemão, Novalis interpreta o símbolo da noite como sendo relacionado ao mistério, ao infinito, ao absoluto e ao transcendental, em oposição ao dia, cuja luz remeteria a características como a clareza e a finitude. Desta forma, sendo a noite ligada ao infinito e ao espiritual, Novalis defendia que, por meio dela o poeta conseguiria entrar em contato com o absoluto, isto é, conseguiria atingir a transcendência.

Considerando esta concepção da noite como algo transcendental, Breton deixa se enlevar então pela atmosfera mágica da paisagem noturna da janela que, diante de seus olhos, passa gradualmente a tomar as formas do Arcano 17 do Tarô:

É toda a noite mágica no quadro, toda a noite dos encantamentos. Os perfumes e os arrepios se extravasam do ar para os espíritos. A graça de viver faz suas flautas de Pã vibrar em surdina debaixo das cortinas. O cubo preto da janela, aliás, não é mais tão difícil de ser furado; ele se deixou penetrar pouco a pouco por uma claridade difusa sob forma de grinalda, como uma campainha de luz que se prende às duas arestas transversais da parte de cima e não pende abaixo do terço superior da figura. A imagem se precisa gradualmente em sete flores que se tornam estrelas enquanto a parte inferior do cubo permanece vazia. As duas estrelas mais altas são de sangue, elas representam o Sol e a Lua; as cinco mais baixas, alternativamente amarelas e azuis como a seiva, são os outros planetas conhecidos antigamente. Se o relógio não houvesse parado à meia-noite, o ponteiro menor haveria podido, sem que nada mudasse, fazer quatro vezes a volta do mostrador antes que do zênite emanasse uma nova luz que vai dominar do alto as primeiras: uma estrela muito mais brilhante se inscreve no centro do primeiro heptenato e suas pontas são de fogo vermelho e amarelo e ela é a Canícula ou Sírius, e ela é Lúcifer Porta-Luz e ela é, na sua glória sobrepujando todas as outras, a Estrela da Manhã. É somente no instante de sua aparição que a paisagem se ilumina, que a vida torna a ficar clara, que, exatamente abaixo do ponto luminoso que acabou de submeter a si os precedentes, se descobre na sua nudez uma moça ajoelhada à beira de um lago, que entorna aí com a mão direita o conteúdo de uma urna de ouro enquanto com a mão esquerda esvazia não menos inexaurivelmente sobre a terra uma urna de prata. De um lado e de outro dessa mulher que, bem além de Melusina, é Eva e é agora a mulher inteira, freme à direita uma folhagem de acácias, enquanto à esquerda uma borboleta oscila sobre uma flor (BRETON, 1986, p. 55-56).

Para a compreensão do significado desta carta no contexto da discussão acerca da mulher – onde Breton a insere –, bem como no contexto geral da obra, é preciso antes tecer algumas considerações acerca do Tarô.

O Tarô é um jogo de natureza oracular, constituído por 78 cartas com representação simbólica, divididas em 22 arcanos maiores e 56 arcanos menores. Embora tenha sido criada uma mitologia em torno da origem das cartas – cuja criação já foi atribuída a Hermes Trismegisto (Thot), aos egípcios, aos ciganos, aos cabalistas e a muitos outros povos –, segundo Nei Naiff (2015), seu surgimento data do século XIV na Europa Medieval, enquanto o seu uso oracular tem o seu primeiro registro no século XVI. Além disto, conforme aponta Naiff, a relação do Tarô com a tradição esotérica é ainda mais recente, ela provém do século XIX, pela obra do ocultista francês Éliphas Lévi, que considerava as cartas como um livro hieroglífico no qual estariam sintetizadas as verdades universais. Para Lévi, além de ser um instrumento capaz de auxiliar o iniciado na compreensão do universo, o Tarô, ou melhor, os

22 arcanos maiores, funcionariam como uma representação alegórica do caminho percorrido por ele até atingir a iluminação espiritual.

Ademais, Lévi também considerava que o conjunto de cartas seria a chave para compreensão de outras linhas de conhecimento do esoterismo, como, por exemplo, a Cabala. O ocultista acreditava que, os 22 arcanos maiores do Tarô corresponderiam às 22 letras do alfabeto hebraico e, conseqüentemente, aos 22 caminhos da Árvore da Vida que, por sua vez, junto às dez *sefirot*, constituem os 32 caminhos da sabedoria. A partir desta relação pronunciada por Lévi, o Tarô foi definitivamente incorporado à tradição esotérica, sendo interpretado a partir das mais variadas perspectivas e estudado pelas mais diversas ordens iniciáticas, que o utilizaram, para além das práticas divinatórias, como uma importante ferramenta para o autoconhecimento e para a evolução espiritual.

Retomando o fragmento, de acordo com as notas de Étienne Alain-Hubert (1999), Breton recorreu a diversas fontes para a sua composição. No que diz respeito à descrição dos elementos da carta, o surrealista se inspirou nos Tarô de Marselha e no Tarô de Oswald Wirth, cujas imagens do Arcano 17 aparecem no manuscrito da obra. Já no que se refere aos detalhes da figura – tal como a disposição, as cores e os significados de cada estrela –, Hubert identifica, por sua vez, referências a obras esotéricas como *o Le Tarot des Bohémiens*, de Papus; *Le Tarot des imagiers du Moyen Âge*, de Oswald Wirth e ao capítulo referente ao Tarô, da obra do historiador Antoine Court de Gébelin, *Monde Primitiv, Analyzé et Comparé avec le monde Moderne*.

Conforme foi mencionado, a simbologia dos 22 arcanos maiores do Tarô representaria o caminho iniciático até a iluminação espiritual. Esta também é a interpretação de Breton quando escolhe o Arcano da Estrela como a síntese de suas ideias. A carta utilizada pelo surrealista está relacionada à carta precedente, o Arcano 16, mais conhecido como “A Torre Fulminada” ou “A Habitação Divina”.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), a carta da Torre Fulminada simboliza uma espécie de castigo divino, em virtude do excesso de orgulho humano. O iniciado, em sua jornada, passa por difíceis provações relacionadas ao seu conhecimento e à sua consciência, provações que o conduzem ao equilíbrio sugerido pelo Arcano 14, intitulado “A Temperança”. Contudo, após se tornar conhecedor dos segredos do universo, surge a ele o Arcano 15, “O Diabo”, simbolizando a tentação que “[...] promete poderes ocultos tão grandes quanto os claros poderes de Deus, mas que tecem ligações igualmente grandes com a força diabólica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 867-868). Em consequência do abuso de seu poder, apresenta-se ao iniciado a carta da Torre Fulminada, indicando, segundo

Chevalier e Gheerbrant (2015), uma “recondução cíclica”, uma “mudança inesperada”, ou ainda, a “crise salutar” que antecede a verdadeira tomada de consciência: “A habitação Divina simboliza o golpe paralisador do destino, cuja brutalidade, na medida das ambições que golpeia, só faz abrir a ela o único caminho que os deuses lhe autorizam, caminho não mais material, mas espiritual” (p. 482).

É neste contexto que desponta o Arcano 17, A Estrela, símbolo da esperança, que alude, ao mesmo tempo, ao princípio hermético de ritmo e à Alquimia, com sua “morte iniciática” e “renascimento”, isto é, a transformação do “chumbo” em “ouro”. Esta carta representa a confiança na abertura de um novo tempo, pois o iniciado finalmente compreende o caminho da evolução, “[...] *se mistura à vida cósmica e se abandona às influências celestes que deverão conduzi-lo à iluminação mística*” (WIRTH *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 408, grifo do autor).

Tendo em vista esta simbologia iniciática dos arcanos maiores do Tarô, fica evidente que, para Breton, o movimento de passagem do Arcano 16 para o 17 seria análogo ao contexto que vivenciava em sua época: a libertação da França pelos nazistas sinalizava o final da guerra e o início de uma nova era. A guerra, o maior indício do abuso de poder masculino, provocou grande destruição, mas, em contrapartida, serviu também para mostrar, tal como na lâmina da Torre Fulminada, a fragilidade do edifício humano fundamentado apenas na matéria e na racionalidade, além da necessidade de uma mudança de paradigmas, realizada com base na espiritualidade.

Desta forma, levando em conta o princípio de ritmo que reorienta a natureza, após o aprendizado adquirido pela experiência sacrificante de uma segunda guerra, o sofrimento cede lugar à esperança no futuro que, não à toa, assim como na lâmina da Estrela, está associada à mulher. De acordo com o que foi mostrado anteriormente, Breton considera a natureza feminina como transcendental e o gênero feminino como o único capaz de estabelecer novos rumos para a humanidade. Com esta ideia, Breton encerra o seu percurso argumentativo acerca da salvação terrestre pela mulher, do concreto para o abstrato: de Melusina como o símbolo da opressão vivenciada pela mulher na sociedade; à mulher-criança como alegoria da mulher consciente de si, pronta para assumir o seu poder; culminando no Arcano 17, carta na qual a esperança é personificada como sendo mulher.

Em relação a este fragmento, cumpre ainda dizer que, a despeito da simbologia cristã em torno das cartas do Tarô – haja vista que elas foram concebidas no período da Idade Média –, Breton permanece expressando sua oposição ao cristianismo. Isto porque, em sua descrição, a maior estrela da lâmina, a estrela da esperança, é denominada, igualmente,

“Sirius ou Canícula”, “Lúcifer Porta-Luz” e a “Estrela da Manhã”. Esta associação entre Lúcifer – em hebraico “portador de luz”, “estrela da manhã” (planeta Vênus) – e a esperança é emblemática, pois nela Breton manifesta a sua visão acerca da Igreja como um dos aparelhos ideológicos mais maléficos à sociedade e, mais uma vez, converte o maior símbolo do mal para esta doutrina, em um símbolo de rebelião contra as normas estabelecidas – e, por extensão, em um símbolo de esperança.

Ademais, pode-se perceber também a oposição ao cristianismo no que se refere à associação da figura feminina do Arcano 17 a Eva. Como já foi dito previamente, para o surrealista a esperança está na mulher consciente de seu poder, ou seja, na “mulher inteira”. Entretanto, de acordo com o escritor, para que isto ocorra é preciso antes romper com os estereótipos que oprimem e limitam a mulher, como, por exemplo, o mais antigo deles: o de que Eva seria a culpada pela expulsão do ser humano do Paraíso. Neste sentido, o escritor efetua a sua ruptura atribuindo à personagem bíblica a esperança da humanidade, em um ato que, juntamente à figura de Lúcifer, termina por simbolizar a concepção de que a esperança seria inseparável da rebeldia contra os padrões impostos pela sociedade.

Como foi dito no início, a argumentação de Breton acerca da vocação transcendental e da salvação terrestre pela mulher obedeceria a dois tipos de movimentos, um que iria do concreto para o abstrato e o outro que partiria do geral para o particular. Tal discussão finalmente se encerra quando estes dois movimentos confluem para o último símbolo feminino utilizado pelo escritor: a figura de Elisa.

Os dois percursos se encontram na medida em que Breton parte de questões materiais, sublimando progressivamente a discussão até chegar a assuntos ligados à transcendência; ao mesmo tempo em que parte de um contexto geral – a situação da mulher na sociedade e o gênero feminino como a esperança da humanidade – até alcançar a figura feminina que, em seu âmbito pessoal, simbolizaria a esperança. Em outras palavras: de Melusina como o símbolo da opressão vivenciada pela mulher na sociedade; passando pela mulher criança como a alegoria da mulher consciente si, pronta para assumir o poder; pelo Arcano 17, carta que traz os auspícios de um novo tempo para a humanidade, na qual a esperança é personificada como sendo mulher; culminando em Elisa, o símbolo de esperança máximo para Breton, aquela que conseguiu fazer renascer este sentimento no coração do escritor, sendo responsável por desencadear nele este processo de tomada de consciência, que o direcionaria ao caminho da iluminação espiritual. Breton explica com mais pormenores este processo, em um fragmento no qual, mais uma vez, faz a amada de interlocutora:

Quando o destino te trouxe ao meu encontro, a maior sombra estava em mim e posso dizer que é mim que essa janela se abriu. A revelação que me trazias, antes mesmo de saber em que ela podia consistir, eu soube que era uma revelação. Eu compreendi ao ver-te aparecer, ao ouvir tuas primeiras palavras, que, num certo curso desesperado, vertiginoso e sem freio dos pensamentos onde acontece que a máquina mental foi tão fortemente lançada que ela deixa a pista, eu devia ter tocado num desses pólos que ficam geralmente fora do alcance, acionar por acaso essa campainha escondida que chama os *socorros extraordinários*. Eu sempre acreditei nesses socorros: pareceu-me sempre que uma extrema tensão na maneira de suportar uma prova moral, sem querer se deixar ainda que imperceptivelmente distrair por ela ou consentir por um exercício qualquer em limitar suas destruições, tinha a capacidade de provocar esses socorros e creio, além disso, tê-lo verificado muitas vezes (BRETON, 1986, p. 56, grifo do autor).

Neste trecho, Breton rememora o momento de seu encontro com Elisa, momento que conseguiu dissipar suas sombras interiores, da mesma forma como a imagem do Arcano 17 dissipou a atmosfera sombria da janela de onde ele, há pouco tempo, observava a noite. De acordo com o escritor, este evento teria tido um caráter de predestinação, opinião esta que, confirma ainda mais a sua supracitada crença esotérica de que os eventos ocorreriam no universo de maneira ordenada e necessária. Além disto, segundo o surrealista, o encontro com a sua amada também teria tido um caráter revelatório, um conceito que, na filosofia, diz respeito à manifestação do divino, do sobrenatural, do maravilhoso na realidade material e que, por sua vez, remete às concepções do próprio Surrealismo, que acreditava que o ser humano pudesse utilizar os impulsos do inconsciente como ferramenta para alterar a realidade material e promover nela manifestações da ordem do maravilhoso.

Esta evocação ao Surrealismo fica evidente quando o autor menciona que, no momento em que ouviu as primeiras palavras de Elisa, compreendeu que o encontro dos dois seria fruto da ação de seus pensamentos que, pareciam ter tocado em algum dos “polos” que acionam por acaso “esta campainha que chama os *socorros extraordinários*”, socorros nos quais ele diz sempre ter acreditado, além de tê-los verificado inúmeras vezes. Tal descrição, não por acaso, se assemelha àquilo que no Surrealismo foi chamado de acaso objetivo, conceito mágico que, conforme já foi dito no segundo capítulo, se caracteriza pela ideia de que a subjetividade seria capaz de se projetar em um objeto.

De acordo com os detalhes mencionados por Breton no fragmento completo, a obscuridade da época se encontrava refletida em sua vida pessoal no período anterior ao seu encontro com Elisa. No plano intelectual, o horror da guerra eclipsava os bons sentimentos, fazendo com que o escritor passasse por uma fase de tédio e de dúvida acerca de suas próprias crenças. Já no plano pessoal, o surrealista enfrentava um momento de intensa dor causada pelo afastamento do convívio de sua filha Aube, em razão do final de seu casamento com

Jacqueline Lamba. Considerando estes aspectos, torna-se compreensível o porquê de o amor da chilena ter representado para ele um verdadeiro renascimento interior, de maneira análoga ao que sugere a simbologia do Arcano 17 no Tarô.

Para concluir, no que diz respeito ao narrador, é possível perceber que, nestes nove fragmentos, há uma alternância entre o narrador difuso da escrita mítica, reflexiva e lírica e o narrador da escrita autobiográfica. No que diz respeito aos temas, como já foi salientando, existe uma unidade temática em torno da mulher, cuja situação é introduzida por meio da realidade material representada pela sociedade e pela guerra (temática concreta), culminando em uma visão esotérica e transcendental a respeito do gênero feminino (temática abstrata).

Após o encerramento da discussão acerca do gênero feminino, os fragmentos que seguem até o final da obra são caracterizados por uma alternância espontânea entre a temática concreta e a abstrata. A temática concreta compreende algumas reflexões remanescentes sobre a guerra, como, por exemplo, a influência da ótica da guerra no julgamento crítico das pessoas e na identidade dos países ocupados; a relação entre o espírito de identidade francês e o Surrealismo e o sentimento de resistência e de liberdade após a liberação dos países ocupados na Europa. Já temática abstrata, por sua vez, se refere à explicação de alguns elementos simbólicos da carta da esperança no Tarô; a explanação de outros aspectos da crença esotérica; a apresentação do mito egípcio de Ísis e Osíris, mais um importante símbolo utilizado pela tradição esotérica; o desenvolvimento de algumas considerações sobre o esoterismo e sobre o significado de uma frase iniciática e, por fim, a elucidação de um mito que representa a interpretação de Breton a respeito do Arcano 17 e a sua relação com a iluminação espiritual.

No que diz respeito ao narrador, o surrealista permanece no mesmo esquema até o fim da obra: quando os assuntos abordados na temática concreta dizem respeito diretamente aos momentos vividos pelo autor (escrita autobiográfica), os contornos do narrador, tanto na escrita ensaística quanto na historiográfica se tornam mais delineados. Da mesma forma, nos momentos de temática abstrata, nos quais une o lirismo à escrita ensaística e narrativa, os contornos do narrador se tornam menos difusos ou mais difusos dependendo da presença ou ausência dos traços autobiográficos.

Breton dá sequência à narrativa poética, em uma escrita ensaística e historiográfica, com a reflexão sobre os dois primeiros assuntos de ordem concreta: a influência da ótica de guerra e o espírito de identidade francês. De acordo com o surrealista, tendo em vista a sua condição de exilado, seria difícil calcular os danos causados pela guerra no que diz respeito à capacidade de julgamento das pessoas. A este respeito, chama a atenção do escritor o debate

acalorado em torno de um livro chamado *Le silence de la mer*, de Vercous – pseudônimo de Jean Bruller –, cuja proliferação de ideias polarizadas e de leituras sem critérios o preocupava em relação à liberdade de expressão literária e artística que, em tempos de obscurantismo, poderia ser ceifada e estendida a obras do passado.

Esta perda da capacidade de julgamento seria, para Breton, inevitável, haja vista que o contexto de guerra influenciaria diretamente a capacidade de orientação dos indivíduos, por meio de um ofuscamento da percepção de tempo e de espaço. A fragmentação das fronteiras dos países concomitante ao movimento de retração das pessoas e à impressão de suspensão temporal seriam aspectos determinantes para este efeito de descontinuidade nos indivíduos, fato que faz o escritor se questionar a respeito do processo reorientação e de assimilação da experiência de guerra por Paris, após a libertação nazista. O surrealista não ignora que o período de 1940 a 1944 teria representado uma enorme lacuna na história cidade, no entanto, demonstra a esperança de que Paris conseguirá, “na primeira ocasião favorável”, retomar sua “fisionomia única dos grandes dias”.

Após isto, evidenciando um traço metaliterário, Breton declara a abertura de um “parêntese” para explicar os sentimentos que ele e “os seus amigos”, isto é, os surrealistas, nutririam em relação àquilo que seria francês. A necessidade de abertura deste parêntese se deve ao fato de que o Surrealismo, principalmente na década de 1920 e 1930, teria demonstrado uma postura de ataque em relação ao que se era tido como o “espírito francês”. Este espírito se caracterizaria, de acordo com Étienne-Alain Hubert (1999), por qualidades como a moderação, o bom senso e um ceticismo moderado ao passo que, para os surrealistas, ao contrário, o verdadeiro “espírito francês” se definiria justamente por posturas como a do Surrealismo, que demonstraria na prática – por meio da rebeldia contra todos os padrões limitantes da sociedade – seu empenho em favor da liberdade.

Dando continuidade à temática abstrata, unindo traços da escrita narrativa e reflexiva, Breton realiza, então, aquilo que, segundo Hubert (1999), seria uma exegese do Arcano 17 do Tarô. Em outras palavras, o surrealista interpreta de forma mais detalhada alguns dos elementos figurativos da carta que, considerados em conjunto, fazem dela um símbolo de esperança. Os elementos são, respectivamente, os dois vasos de água despejados pela figura feminina da carta; a rosa; a borboleta; a estrela e a acácia. Cabe ressaltar, contudo, que esta exegese é interrompida por dois fragmentos reflexivos de Breton. O escritor primeiro interpreta a simbologia dos vasos, da rosa e da borboleta; suspende a exegese para realizar considerações sobre mais alguns aspectos da crença esotérica; concluindo a sua apresentação com a leitura dos símbolos da estrela e da acácia.

A janela de Breton mais uma vez é o cenário do surgimento do Arcano 17. A partir da visão da carta da estrela, o surrealista começa a escutar o som das águas dos vasos sendo despejadas, águas que são personificadas pelo autor como sendo as vozes de dois riachos, aos quais denomina “riacho da esquerda” e “riacho da direita”. Evidenciando novamente a energia anímica dos elementos da natureza, o escritor revela, então, num tom lírico, a mensagem transmitida por cada um dos riachos. O riacho da esquerda, correspondente ao vaso de ouro, é despejado pela moça nua em um lago, simbolizando o fogo do sol queimando todas as ideias e crenças que limitariam o ser humano:

Eu queimo e desperto, realizo a vontade do fogo. [...] Vou a esse lago morno, onde, sob natas fosforescentes, as idéias vem se sepultar assim que cessaram de mover o homem. E esse é o lago dos dogmas que se acabaram, aos quais os homens só obedecem por hábito e pusilanimidade. É o lago das inúmeras existências fechadas em si mesmas, cujo magma exala, em certas horas, um odor pestilencial, mas que não deixa de ser potência de resplendor de um novo sonho, porque é para ele que levo a efervescência incessante das idéias dissidentes, das idéias-fermento, e é por mim que ele encontra nas suas profundezas o princípio secreto dos seus turbilhões (BRETON, 1986, p. 64).

Este riacho evoca, ao mesmo tempo, o princípio hermético de ritmo; o movimento alquímico de morte iniciática e de ressurreição; o princípio hermético de gênero, utilizado também pela Alquimia, que defende “[...] há um gênero manifestado em tudo [...] os Princípios Masculino e Feminino estão sempre presentes e em ação em todas as fases dos fenômenos e todos os planos da vida” (INICIADOS, 2015, p. 105), sendo, neste caso, o princípio masculino ativo; e, finalmente, remete ainda ao próprio Surrealismo que, de maneira semelhante às águas do vaso de ouro – o vaso de fogo –, teria como objetivo incendiar os velhos dogmas, causar uma ebulição no ser humano, fazendo renascer nele o fogo do amor e da crença na verdadeira vida.

O riacho da direita, por sua vez, corresponderia ao vaso de prata, que é despejado sobre a terra, remetendo à lua e à fertilidade:

Eu encanto e multiplico. Obedeço ao frescor da água, capaz de erguer o seu palácio de espelhos em uma só gota, e vou à terra que me ama, à terra que sem mim não poderia cumprir as promessas do grão. E o grão se abre e a planta cresce, e realiza-se a operação maravilhosa pela qual um único grão gera muitos. E as idéias também deixariam de ser fecundas no momento em que o homem não mais as embebesse de tudo quanto a natureza pode lhe dar individualmente de claridade, mobilidade e frescor de visões. Levo ao solo onde ele anda a confiança que deve ter no eterno revedercimento das suas razões de esperar, no próprio momento em que podem parecer destruídas. Entrego-lhe intacto o motor da sua juventude,

aquele que no melhor dia, à luz do amor pôde fazer com que ele se julgasse o senhor da vida (BRETON, 1986, p. 65).

Este riacho evoca aos mesmos princípios esotéricos que o anterior, com a diferença de que, por meio dos símbolos da prata (lua) e da terra, ele se refere ao princípio feminino passivo no Hermetismo e na Alquimia. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), a terra representa a regeneração no sentido de que existe a morte para uma forma de vida, que renascerá sob outra forma. Além disto, de acordo com os autores, “[...] as Águas representam o conjunto do que é indiferenciado, a terra, os germes das diferenças” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 879), sendo assim, a imagem da água despejada na terra sugere a confiança no ritmo cósmico, nos seus ciclos, no poder de regeneração e de reorientação da natureza, na sua capacidade de transformação e de renascimento.

Na sequência, Breton se debruça sobre os símbolos da rosa e da borboleta, que também são personificados pelo surrealista: “A rosa diz que a capacidade de regeneração é sem limites, encarece que o inverno, com todos os seus rigores e as suas máculas, só pode ser considerado como transitório” (BRETON, 1986, p. 66). Já a borboleta fala que “[...] tudo deve, exteriormente, morrer, mas uma potência que não tem nada de sobrenatural condiciona essa própria morte à renovação” (BRETON, 1986, p. 67). Estes símbolos, assim como o derramar dos vasos, também representam as ideias de regeneração e de ressurreição, corroborando para a simbologia de esperança presente na carta da estrela. A rosa reitera o caráter cíclico e regenerativo da natureza, enquanto a borboleta indica novamente a transformação do chumbo em ouro, a ressurreição que sucede a morte iniciática.

Como já foi dito antes, após dispensar a sua atenção sobre alguns dos elementos simbólicos do Arcano 17, cuja imagem ainda enxergava em sua janela, Breton interrompe bruscamente a exegese para realizar uma invocação às forças superiores, em um tipo de escrita que une autobiografia e ensaio. Este ato inesperado, além de sugerir um momento de catarse provocado pela carga simbólica da carta, é significativo na obra, pois suscita no surrealista uma importante reflexão a respeito de aspectos fundamentais da crença esotérica:

É entretanto aqui que eu os invoco, porque tenho consciência de nada mais poder sem a sua manifestação, gênios que presidem secretamente a esta alquimia, vocês, mestres da vida poética das coisas. Esta vida, está além da vida dos seres e muito poucos são capazes de concebê-la como real, e muito menos de vivê-la, embora ela interfira constantemente na outra. Esta outra é feita para ser esmagada, é muito exposta e frágil: acontece também que pedaços inteiros se desprendem dela, e com certeza isso em nenhum outro momento é tão verdadeiro quanto na perda, de improviso, daquilo que mais se ama no mundo, agravando-se com o enigma obsessivo deixado pelo corte de uma vida em flor. Nada de mais cruel atinge a

consciência desse vazio horrível, sucedendo bruscamente à plenitude do coração. Nesse estado de ruína instantânea de tudo, é, no entanto, a vocês, gênios, que compete aproximar-se desse coração e, sem que nada transpire fora ou nele, acionar os seus alambiques. [...] Sendo assim, porém, esta vida não é mais apenas aquela à qual cegamente o ser se entrega e à qual se confia, mas por certo a vida carregada de tudo o que pode retirar do sentimento de sua negação concreta, a vida que consegue prosseguir depois de haver realizado a volta completa sobre si mesma, tendo ampliado o seu domínio até as regiões onde residem os seres inolvidáveis que nos deixaram e cujo destino, com relação a nós, parece ser de se manter no mais alto grau que se puderam ser. Estas regiões, na sua extensão, só a poesia os explora, mas sem dúvida, em determinado estágio da minha vida, para que, além da grande piedade do tempo e da minha própria confusão, eu correspondesse à inteligência poética do universo, era necessário que perto de mim se abrissem olhos aos quais ela se revelassem por inteiro (BRETON, 1986, p.67-68).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), o gênio é, na maioria das tradições antigas, um “espírito” que acompanha cada homem, podendo ser chamado de “[...] seu duplo, seu *daimon*, seu anjo da guarda, seu conselheiro, sua *intuição*, a voz de uma consciência supra-racional” (p. 468, grifo do autor). No caso deste trecho, o surrealista invoca os gênios, no plural, como representantes das esferas superiores, com o intuito de evidenciar ainda mais as diferenças entre a matéria (realidade material) e o espírito, diferença esta que o escritor demonstra ter sido determinante para que ele e Elisa pudessem seguir em frente após uma fase complicada de suas vidas.

Para compreender inteiramente as ideias que estão subentendidas nesta invocação, é preciso antes retomar algumas noções que já foram expostas neste capítulo. Conforme já foi salientado, segundo o Hermetismo, o princípio de correspondência implica a existência dos chamados “planos de correspondência”, isto é, a noção de que tudo no universo se encontra situado em um plano específico de manifestação, que se corresponde com os demais na formação do todo, pois tudo “[...] emana da mesma fonte, e as mesmas leis, princípios e característicos se aplicam a cada unidade, ou combinação de unidades de atividade, assim como cada uma manifesta seus fenômenos no seu próprio plano” (INICIADOS, 2015, p. 67). De acordo com a doutrina, estes planos de manifestação vital podem ser classificados em Três Grandes Planos: o Grande Plano Físico, o Grande Plano Mental e o Grande Plano Espiritual. A este respeito, os hermetistas destacam que:

Estas divisões são mais ou menos artificiais e arbitrárias, porque a verdade é que todas as três divisões não são senão graus ascendentes da grande escada da Vida, o ponto mais baixo da qual é a matéria não diferenciada, e o ponto mais elevado o Espírito. E, aliás, os diversos planos penetram uns nos outros assim esta não sólida e exata divisão pode ser colocada entre os mais elevados fenômenos do Plano

físico e o mais inferior do Plano Mental; ou entre os mais elevados do mental e os mais baixos do Físico (INICIADOS, 2015, p. 68).

Ademais, para o Hermetismo, cada um dos Grandes Planos compreende sete subdivisões os Sete Planos Menores, que obedeceriam ao movimento ascensional do Físico, passando pelo Mental, até chegar ao Espiritual. O Grande Plano Físico, por exemplo, abrange os sete diferentes graus das manifestações materiais, da matéria mais densa até a energia mais sutil. O Grande Plano Mental, por sua vez, abarca os sete níveis distintos de energia anímica, do estado mineral, vegetal, animal e hominal. Por último, o Grande Plano Espiritual, encerra os sete estados mais elevados da consciência, ou seja:

[...] compreende os Entes que possuem a Vida, a Mente e a Forma acima da do Homem atual como a deste último é acima do verme terrestre, do mineral ou ainda de certas formas da Energia ou matéria. A Vida destes Entes é tão transcendental para nós, que ainda não podemos pensar nos detalhes dos mesmos; as suas Mentes são tão transcendentais que para eles nós parecemos pensar um pouquinho, e os nossos processos mentais lhes parecem simplesmente como um processo material (INICIADOS, 2015, p. 75).

Em outros termos, o Grande Plano Espiritual compreende as consciências que poderiam ser chamadas de gênios, de anjos, de semideuses, de deuses. Consciências estas que, para os herméticos, podem estender:

[...] a sua influência livre e poderosamente no processo da Evolução e no Progresso Cósmico. A sua ocasional intervenção e assistência nos negócios humanos criou as muitas lendas, crenças, religiões e tradições da raça passada e presente. Eles muitas vezes impuseram ao mundo os seus conhecimentos e poderes conforme a Lei do TODO (INICIADOS, 2015, p. 76).

Neste sentido, fica evidente que, quando Breton invoca os “gênios que presidem secretamente a esta alquimia”, o surrealista está aludindo a esta concepção, a esta “vida que poucos são capazes de concebê-la como real, embora ela interfira constantemente na outra”. Como já foi mencionado, o escritor utiliza tal súplica como forma de confrontar o material e o espiritual, mostrando, com isto, que a realidade material não seria a realidade verdadeira e última, mas apenas uma etapa a ser superada nos planos de manifestação vital. Para Breton, esta vida é “feita para ser esmagada”, é “exposta e frágil”, é finita e, quase nenhum outro momento conseguiria mostrar com tanta precisão esta verdade quanto o momento da perda “daquilo que mais se ama no mundo”, do “corte uma vida em flor” – referências à morte da

filha Elisa. De acordo com o escritor, seria em momentos como este que os gênios agiriam para consolar e purificar o coração humano por meio das verdades espirituais.

Além disto, por esta passagem, é possível estabelecer uma relação entre as consciências do Grande Plano Espiritual e o Surrealismo. Conforme foi apresentado no segundo capítulo, o movimento francês julgava o inconsciente como a “outra voz”, a voz do sobrenatural. Neste sentido, pode-se interpretar esta invocação aos “gênios” como um elogio de Breton ao próprio inconsciente. Tal ideia adquire mais força na medida em que o escritor chama os gênios de “mestres da vida poética das coisas”, mencionando que as regiões onde habitam os “seres inolvidáveis”, isto é, as regiões do Grande Plano Espiritual, só poderiam ser exploradas pela poesia – a mais espiritual das artes que, por meio da escrita automática, seria a única capaz de “aproximar as realidades mais afastadas”, mostrando as ligações ocultas entre os objetos. Ademais, neste excerto o surrealista sugere, igualmente, que foi a experiência da dor de Elisa que o fez abrir os olhos para as verdades espirituais, tornando-o preparado para corresponder “à inteligência poética do universo”, ou seja, tornando-o capaz de reagir a estas verdades, percebendo o funcionamento destes princípios na realidade material.

No fim de sua invocação, Breton exalta o extremo poder dos gênios na restituição da esperança no coração daqueles, que assim como Elisa, viveram a dor da perda:

Gênios que me fazem tão pura a água destes olhos, longe de mim haver dado uma idéia do seu poder: a vocês competiu ainda maravilhosamente fazer com que este dom integral de si mesmo sobrevivesse ao objeto de sua predileção, levasse a encontrar seu uso, a restituir-se de algum modo à vida. O mais admirável dos seus artifícios, gênios, não será exigir, no próprio nome do que não existe mais e a que se dava tanto valor, que sejam salvaguardados a beleza, a graça, a vivacidade, todos os recursos do espírito e do coração? Vocês alardeiam que sua alteração, seu enfraquecimento viriam de um consentimento sacrílego. Com o ser que a própria imensidão não basta para conter, mas seria a verdadeira, a imperdoável perda de contacto – dizer: ele não me reconheceria mais! – seria a supressão do supremo traço de união. O mais belo dever para com ele é que te conserves tal como ele te amava (BRETON, 1986, p. 69).

Segundo Breton, os gênios confeririam a força necessária para se chegar ao verdadeiro entendimento sobre a postura a ser mantida após uma experiência traumática como a da morte de alguém querido. Para ele, a única forma de sobrevivência legítima a esta dor seria pela manutenção de qualidades como a beleza, a graça e a vivacidade no espírito e no coração daquele que sofreu a perda, visto que, o ato de se deixar levar pela dor apenas ocultaria o “supremo traço de união” que torna quem perdeu reconhecível ao ente amado – ou seja, o mais belo dever para com o ser inolvidável seria que, quem sofresse a perda se conservasse da

maneira como ele o conhecia e amava. Em suma, de acordo com o surrealista, os gênios transmitiriam o ensinamento de que, ao imperativo da morte só se é possível responder à altura por meio do imperativo da vida.

Esta noção se torna ainda mais explícita no fragmento posterior, no qual Breton se dirige novamente a Elisa, atribuindo a ela, como já foi salientado, a responsabilidade da revelação. Foi após o seu encontro com a chilena, que o escritor conseguiu consolidar dentro de si as verdades espirituais, percebendo, numa referência ao elixir da longa vida alquímico, que “a eterna juventude não é um mito”, ou seja, que a morte física não seria o fim absoluto e que a Vida iria muito além da matéria:

Foi essa para mim, no começo do último inverno, a própria chave dessa revelação e que só a ti eu podia dever [...] Esse sinal misterioso, que só em ti eu vi, preside a uma espécie de interrogação palpitante que é, ao mesmo tempo, a sua resposta e me conduz sempre à própria fonte da vida espiritual [...] Bastou que eu te visse para me convencer de que a eterna juventude não é um mito (BRETON, 1986, p. 70).

Depois desta reflexão, Breton dá continuidade à exegese do Arcano 17, desta vez voltando sua atenção para a maior estrela da carta – a estrela da manhã, Canícula ou Sirius – e para acácia. Ambos os elementos são símbolos de renascimento, todavia, enquanto a estrela da manhã é “[...] anunciadora do perpétuo renascimento do dia [...] símbolo do próprio princípio da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 405), a acácia indica “[...] renascimento e imortalidade. “É preciso saber morrer, a fim de nascer para a imortalidade”. O símbolo da acácia, portanto, une-se à idéia de iniciação e de conhecimento das coisas secretas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 10).

Considerando isto, Breton segue relatando a cena da carta: observa a maior estrela entre as outras sete que a cercam; presta atenção novamente na moça inclinando os vasos para o lago e para a terra; quando, de repente, a imagem da acácia começa a ocupar todo o seu campo de visão, se aproxima dele e o derruba. Neste momento, o surrealista se dá conta de que está sonhando e, inicia uma narrativa onírica com base no mito egípcio de Ísis e Osíris.

Segundo Étienne-Alain Hubert (1999), para recriar sua versão do mito de Ísis e de Osíris, Breton se orientou pela obra *Isis et Osiris*, de Plutarco e por referências de *Adonis Attis Osiris*, de James George Frazer, transmitidas por seu amigo Kurt Seligmann. De acordo com as notas do crítico, a versão de Breton se pauta nos seguintes acontecimentos: o rei Osíris e sua irmã-esposa Ísis governavam o Egito com sabedoria, até serem vítimas de uma conspiração de seu irmão, Seth, que, almejando o trono, conseguiu prender Osíris em um baú e arremessá-lo no Rio Nilo, com a ajuda de 72 amigos fiéis. Arrasada pela notícia da morte de

Osíris, Ísis concebe um filho, Hórus, que, sob a forma de um falcão sobrevoa o corpo de seu esposo. Enquanto isso, o baú acaba parando na cidade de Biblos, na costa da Fenícia, onde uma árvore – a acácia – começa a crescer em torno dele. Tomando conhecimento do paradeiro de Osíris, Ísis resgata o corpo de seu amado e é surpreendida por novamente por Seth que, desta vez esquarteja o irmão em 14 pedaços e os espalha por todo o Egito. Incansável, Ísis reinicia sua busca por Osíris e consegue reunir os 14 pedaços de seu corpo para reconstruí-lo – com a exceção do falo, que foi devorado por peixes. Depois, Ísis entrega a 14 sacerdotes uma estátua com um pedaço do corpo de Osíris. Cada estátua é dada como única a cada um dos sacerdotes, sob o juramento de que o segredo nunca fosse revelado. A cabeça do rei é enviada para Mênfis.

Breton inicia sua releitura onírica da narrativa como se estivesse dentro do mito contemplando de longe tudo o que ocorre. No primeiro instante, o surrealista faz o reconhecimento do ambiente onde se encontra e, pelas descrições, é possível perceber que o relato do escritor se refere ao momento em que o corpo de Osíris já se encontra dentro do baú, flutuando pelo Rio Nilo, ao mesmo tempo em que é observado por Hórus, sob a forma de um gavião. Na sequência Breton relata os eventos ocorridos na cidade de Biblos, onde Ísis aparece e é descrita pelo surrealista como sendo parecida com a mulher que, há pouco, segurava ajoelhada as urnas, isto é, com a figura feminina do Arcano 17. Ísis recupera o corpo de Osíris e Breton menciona “uma lacuna no sonho”, sugerindo, com isso, o esquartejamento do rei egípcio por seu irmão, Seth. Em seguida, o autor insinua o êxito de Ísis na busca pelas 14 partes do corpo de seu amado, com exceção do “órgão próprio a transmitir a vida” e, finaliza a exposição como se estivesse participando do ritual da rainha da entrega das estátuas para os sacerdotes.

De acordo com as informações apresentadas por Hubert (1999), pode-se dizer que a transição que Breton faz da carta do Tarô para o mito de Ísis e de Osíris não é imotivada, visto que, tanto o jogo quanto o Arcano 17 se relacionam com a cultura egípcia em muitos aspectos. Um deles diz respeito ao fato, já mencionado anteriormente, de que muitas obras atribuem a origem das cartas ao Egito Antigo, informação disseminada por autores consultados por Breton, como Court de Gébelin e Éliphas Lévi. Além disto, o símbolo iniciático da acácia se encontra retratado tanto na lâmina da estrela quanto no mito, funcionando, assim, como uma espécie de elo entre a imagem do Arcano 17 na janela e o sonho do escritor, prenunciando a tônica da narrativa que viria a seguir.

Ademais, cumpre sublinhar que, segundo Frazer (1907), uma versão contada pelos egípcios nativos complementa a de Plutarco – utilizada por Breton. Nela, o Deus Rá envia a

Ísis a ajuda do Deus Anúbis que, junto de Néftis, Thot e Hórus reconstruem o corpo de Osíris. Ísis ressuscita o marido e Osíris se torna o rei do mundo dos mortos. Por este final, Ísis se torna, em todos os círculos esotéricos, “[...] a Iniciadora, aquela que detém os segredos da vida, da morte e da ressurreição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 507), circunstância que a faz ser frequentemente associada à imagem feminina da carta da estrela no Tarô. Neste sentido, pode-se ainda interpretar que, o símbolo de Ísis se junta às figuras femininas mencionadas anteriormente por Breton, com o intuito de consolidar ainda mais a ideia de que a ressurreição e o caminho iniciático estão personificados no gênero feminino.

Após o relato de sonho, Breton diz que “É a minha vez de abrir os olhos”, numa referência à ressurreição de Osíris, que sinaliza o seu despertar e a sua mudança da escrita narrativa para a ensaística. Neste momento reflexivo, o escritor se debruça sobre a questão do obscurecimento de mitos como o de Ísis e Osíris. Na opinião do surrealista, que mais uma vez demonstra uma postura de ataque contra o cristianismo, a supremacia da crença cristã em relação às outras seria a grande responsável pelo tratamento superficial conferido às mitologias de outras crenças que, no geral, sofrem uma descaracterização de seus significados e simbologias. Para exemplificar este fato, Breton recorre ao exemplo do mito dos reis egípcios, que embora possua um significado espiritual complexo e valoroso, costuma ser interpretado, no Egito, apenas pelo viés materialista das festas que exaltam o período de inundação do Rio Nilo.

A partir desta denúncia, Breton aproveita o espaço para refletir sobre o esoterismo em meio a este panorama que privilegia apenas uma doutrina religiosa:

O esoterismo, toda reserva feita ao seu próprio princípio, oferece ao menos o imenso interesse de manter em estado dinâmico o sistema de comparação, de campo ilimitado, de que o homem dispõe, que lhe libera as relações que tornam possível ligar objetos em aparência mais afastados e lhe descobre parcialmente a mecânica do simbolismo universal. Os grandes poetas do século passado o compreenderam admiravelmente, desde Hugo, cujas ligações muito estreitas com a escola de Fabre d’Olivet acabam de ser reveladas, passando por Nerval, cujos sonetos famosos referem-se a Pitágoras, a Swedenborg, por Baudelaire que notoriamente vai buscar nos ocultistas sua teoria das “correspondências”, por Rimbaud cujo caráter de suas leituras nunca seria acentuado suficientemente, no apogeu de seu poder criador – basta remeter à lista já publicada das obras que toma emprestado à biblioteca de Charleville –, até Apollinaire em quem alternam a influência da Cabala judia e a dos romances do Ciclo de Artur. Mesmo não sendo do agrado de certos espíritos que só se sentem à vontade na imobilidade e no óbvio, na arte esse contacto não cessou e tão cedo não cessará de ser mantido. Consciente ou não, o processo de descoberta artística, embora permanecendo alheio ao conjunto das suas ambições metafísicas, não é menos enfeudado à forma e aos próprios meios de progressão da alta magia. Tudo o mais é indigência, é banalidade insuportável, revoltante: cartazes publicitários e versinhos (BRETON, 1986, p. 77).

Neste trecho, Breton aborda a temática esotérica e mágica, pela primeira vez de forma explícita, defendendo as duas crenças no que diz respeito às suas contribuições no domínio das artes. O escritor considera que, diferentemente de outras doutrinas, o esoterismo possuiria ao menos a particularidade de oferecer em seu pensamento princípios como o de correspondência que, no âmbito artístico, conseguiu “manter em estado dinâmico o sistema de comparação, de que o homem dispõe”. Este princípio, não por acaso também chamado de “lei da analogia”, conforme já foi apresentado neste e no segundo capítulo, está intimamente relacionado às artes pelo fato de que ele afirma a existência de relações de afinidade ocultas entre os objetos, relações estas que, se percebidas, seriam capazes de engendrar as mais fortes imagens poéticas, como pregava Pierre Reverdy em sua teoria:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá (REVERDY apud BRETON, 2001, p. 35, grifo do autor).

De acordo com Breton, esta noção foi percebida por inúmeros poetas ilustres do século XIX, como Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire que, se apoiaram nela e nas mais diversas vertentes do esoterismo para a criação de importantes obras da tradição literária francesa. Em seguida, o surrealista prevê que, embora a relação do esoterismo com arte obtenha resistência e reprovação da parcela racional e conservadora da crítica, o contato entre os dois não cessará de ser mantido, haja vista que, segundo o escritor, a arte possuiria uma relação de semelhança com a alta magia que as tornariam indissociáveis. Em outras palavras, a arte é semelhante à magia em sua “forma”, pois possui um caráter simbólico que pode ser comparado ao caráter ritualístico; e é semelhante a ela também em seus “meios de progressão”, pois ambas seriam capazes de realizar alterações na subjetividade (espírito) e/ou na objetividade (matéria). Neste sentido, pode-se dizer que, na opinião de Breton, a arte que não se assemelha à magia, não é digna de ser considerada como tal – ao contrário, ela se caracterizaria como um “cartaz publicitário” ou um “versinho”, isto é, ou estaria a serviço de algum interesse, ou simplesmente seria medíocre.

Um ponto interessante a ser destacado nesta argumentação de Breton é que, ao construir a genealogia dos poetas influenciados pelo esoterismo, o escritor está, na verdade, reconstruindo a própria genealogia do Surrealismo que, como já foi mostrado no primeiro capítulo, se inspirou em muitos dos autores mencionados neste excerto. Além disto, é

necessário também pontuar que, a “reserva” feita pelo surrealista ao princípio metafísico do esoterismo e da magia, mais do que um recurso para a preservação de seu argumento, remete à já mencionada hesitação do autor em admitir categoricamente sua aderência total ao esoterismo e à magia, embora estas crenças estejam no cerne de suas concepções desde a gênese do movimento francês.

Ao finalizar sua reflexão sobre questões concernentes à mitologia, à religião, ao esoterismo e à magia, Breton retoma o mito de Ísis e de Osíris, desta vez interpretando os significados suscitados pela morte e ressurreição do rei egípcio, a partir da perspectiva iniciática:

“Quando, relata Eliphás Lévi, o iniciado nos mistérios de Eleusis percorrera triunfalmente todas as provas, quando vira e tocara as coisas santas, se era julgado bastante forte para suportar o último e mais terrível de todos os segredos, correndo um sacerdote velado aproximava-se dele e lhe dizia ao ouvido esta frase enigmática: ‘Osíris é um deus negro’”. Palavras obscuras e mais brilhantes do que o azeviche! No final da interrogação humana, são elas que me parecem mais ricas, mais carregadas de sentido. Nesta busca do espírito onde toda porta que se consegue abrir leva a outra porta que de novo é necessário tentar abrir, só elas, na entrada de um dos últimos cômodos, adquirem o valor de *passe-partout*. [...] Nesse instante pungente onde o peso dos sofrimentos suportados parece dever devorar tudo, é que o próprio excesso da prova leva a uma mudança de sinal que tende a fazer passar o indisponível humano para o lado do disponível e atribuir ao último uma grandeza que não poderia usufruir sem isso – é assim que essas palavras podem ser plenamente compreendidas. É necessário haver ido ao fundo da dor humana, haver descoberto suas estranhas capacidades, para poder saudar com o mesmo dom ilimitado de si mesmo o que vale a pena viver (BRETON, 1986, p. 78).

Atestando o seu conhecimento acerca do esoterismo, neste trecho Breton cita um relato de Eliphás Lévi – um dos mais importantes ocultistas da história –, a respeito de uma frase dita ao final dos ritos iniciáticos chamados de mistérios de Elêusis: “Osíris é um deus negro”. Conforme já foi dito em momentos desta exposição, o iniciado vivencia intensas provações em sua busca pela iluminação espiritual. Antes de consegui-la, no entanto, ele precisa passar pela prova derradeira da “morte em vida”, que simboliza a necessidade de morrer para que se possa renascer sob outra forma. Na alquimia esta fase é chamada, segundo Dal Farra (2008), de “Obra ao negro”. No Tarô, como já foi dito, é possível relacioná-la ao Arcano 16, “A Torre Fulminada”. É neste mesmo sentido, então, que a frase “Osíris é um deus negro” deve ser interpretada: assim como Osíris, que morreu e ressuscitou, o iniciado deve morrer para poder renascer.

A “morte iniciática” trata-se de uma analogia para aquilo que poderia ser chamado de uma “experiência-limite”, ou seja, o tipo de experiência que possui o poder de desequilibrar o

ser humano e que o obriga a buscar a ressignificação da própria vida. Esta noção fica nítida, quando Breton diz que: “é necessário haver ido ao fundo da dor humana, haver descoberto suas estranhas capacidades, para poder saudar com o mesmo dom ilimitado de si mesmo o que vale a pena viver”.

Em Arcano 17 esta ideia pode ser interpretada a partir de dois vieses. Um deles se relaciona a vida particular do escritor: sabe-se que o encontro de Breton com Elisa representou, para ele, o seu renascimento pessoal, o seu despertar para as verdades espirituais, considerando isto, o surrealista apresenta a necessidade de consolidar estas noções no coração de sua amada que, em alguns momentos, ainda parece querer se deixar sucumbir pela dor da morte de sua filha, como sugere o fragmento seguinte:

Por isso, cada vez que uma associação de idéias traiçoeiramente te leva de volta a esse ponto em que, para ti, toda a esperança um dia foi renegada e, por mais alto que te encontres então, ameaça, como flecha procurando a asa, precipitar-te de novo no abismo, sentindo eu mesmo a inutilidade de toda palavra de consolo e considerando toda tentativa de diversão como indigna, convenci-me de que só uma fórmula mágica, neste caso, poderia ser operante, mas que fórmula poderia condensar nela e devolver-te imediatamente toda a força de viver, de viver com toda a intensidade possível, ao passo que sei que ela te havia sido devolvida tão lentamente? Aquela, a qual decido apegar-me, a única pela qual julgo aceitável fazer-te voltar para mim, quando te acontece de inclinar-te de repente em direção da outra vertente, encerra-se nestas palavras com que, ao passo que comesas a desviar a cabeça, quero somente roçar o teu ouvido: Osíris é um deus negro (BRETON, 1986, p. 79-80).

O outro, por sua vez, se relaciona ao contexto de guerra, segundo o qual, na concepção de Breton, os habitantes dos países ocupados teriam experimentado um período de resistência e de sacrifício equivalente à morte iniciática, de modo que esta “morte” precederia a inauguração de um novo tempo. Não por acaso, este é o tema abordado pelo escritor em seu último fragmento reflexivo sobre a temática de ordem concreta.

Neste último fragmento, Breton analisa a questão da resistência e da liberdade após a liberação dos países europeus ocupados pelas tropas nazistas. O surrealista inicia o seu argumento dizendo que, a palavra Resistência nunca teria adquirido tanto significado quanto em sua época. Segundo o autor, neste contexto de guerra foi possível presenciar a grandeza de seres humanos que sabiam “a partir de onde a vida não valeria mais a pena ser vivida”, e que, “livremente e sem hesitação” souberam correr os riscos e, sobretudo, souberam morrer da mesma forma como souberam viver. Em síntese, como já foi dito antes, a guerra teria despertado alguns para o real significado de “Osíris é um deus negro”.

No entanto, Breton faz reservas quanto à permanência do sentimento de resistência fora do contexto que o motivou. De acordo com o escritor, seria fundamental para a inauguração de um novo tempo que este sentimento fosse consciente e se mantivesse em constante “estado de alarme e de disponibilidade”. Mais do que apenas expulsar o invasor, a vontade de resistência deveria ser utilizada para libertar o homem de todas as amarras que ainda o prenderiam. À vista disto, o líder do Surrealismo reclama a urgência de:

Liberar o ar dessas nuvens abjectas de gafanhotos, libertar o mais elementar direito à vida das extremas limitações impostas por uma ingerência manifestamente parasita, sanear os lugares expostos à contaminação pela supressão de todos os que se acomodaram sob alguma forma de coação, nada se pode conceber, ainda uma vez, de mais necessário, e, todavia, isso ainda não constitui um passo decisivo em direção de um mundo para sempre protegido contra o que vem infestá-lo (BRETON, 1986, p. 82).

Neste excerto, é possível perceber uma alusão às reivindicações surrealistas que tornavam as ideias do movimento convergentes às do materialismo histórico. As “nuvens abjectas de gafanhotos” corresponderiam à classe dominante do modo de produção capitalista que, apoiada no pensamento racional e tendo suas ideias disseminadas pela superestrutura, se manifesta como a grande responsável pelos problemas e desigualdades sociais, pelo fenômeno da reificação, pelo desencantamento do mundo e pelo aprisionamento da imaginação humana. Desta forma, de acordo com o escritor, seria necessário se rebelar, resistir contra este “parasita”, contra esta infraestrutura que determina a sociedade – que aprisiona, que limita e que ainda conduz o ser humano à guerra. Para ele, esta seria a postura ideal a ser mantida no pós-guerra, uma resistência consciente e, no entanto, devido ao poder do inimigo, ainda assim não se constituiria um “passo decisivo na direção de um mundo para sempre protegido contra o que vem infestá-lo”, haja vista que a mudança verdadeira, defendida pelo autor ao longo de toda a obra, proviria do poder feminino, da espiritualidade e da transcendência.

De forma análoga ao que fez com a ideia de resistência, Breton também se debruça sobre o conceito de liberdade, muito caro à França desde a Revolução Francesa, com o intuito de desmistificá-lo:

Esperemos que os acontecimentos recentes tenham ensinado à França e ao mundo que a liberdade só subsiste no estado dinâmico, que ela se degenera e se nega assim que se acredita poder transformá-la em objeto de museu! [...] Posta de lado deliberadamente a sua acepção filosófica, que não vem ao caso, mas que os seus adversários pretendem utilizar para obscurecê-la, a liberdade define-se muito bem pela oposição a todas as formas de servilismo e coação. O único ponto fraco dessa definição é representar geralmente a liberdade como um estado, isto é, na

imobilidade, ao passo que toda a experiência humana demonstra que essa imobilidade provoca a sua ruína imediata. As aspirações do homem à liberdade devem ser mantidas em condições de se renovarem sem cessar; por isso ela deve ser concebida não como estado, mas como *força viva* que leva a um progresso contínuo (BRETON, 1986, p. 83-84, grifo do autor).

Aqui, Breton caracteriza a liberdade como a “oposição a todas as formas de servilismo e coação”, salientando o caráter dinâmico do conceito, em contraste à definição que tende a classificá-lo como sendo um “estado”. Para o autor, que em seu *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, declarou ser a liberdade a sua única aspiração legítima, a definição do conceito como uma “força viva” novamente seria essencial no período pós-liberação, para diferenciar aqueles que lutaram por ela apenas no momento de necessidade, daqueles que efetivamente desejavam uma existência livre de qualquer “servilismo” e “coação”:

O esforço de liberação só coincide de maneira parcial e fortuita com a luta pela liberdade. [...] A liberdade não é, como a liberação, a luta contra a doença, ela é a *saúde*. A liberação pode fazer crer em um restabelecimento da saúde, ao passo que só marca uma remissão da doença ou o desaparecimento do seu sintoma mais alarmante. A liberdade, esta, escapa a toda contingência. Não somente como ideal, mas como recriadora constante de energia, como existiu em alguns homens e pode ser dada por um modelo a todos os homens, deve a liberdade excluir toda ideia de equilíbrio confortável e se conceber como *eretismo* contínuo (BRETON, 1986, p. 85, grifo do autor).

Neste trecho, o surrealista confronta a liberação e a liberdade, evidenciando que a primeira seria equivalente à remissão de uma doença, enquanto verdadeira a liberdade corresponderia à saúde. Em outras palavras, o escritor alerta para uma falsa valorização da liberdade proveniente do momento de liberação, uma vez que, na realidade este momento apenas remediaria o estado de guerra, mas não o problema concreto que assola a humanidade. Para Breton, a verdadeira liberdade emanaria da ação permanente de se rebelar contra tudo aquilo que é estabelecido. Ela está em quem não se conforma, em quem não se acomoda, em quem se mantém constantemente atento e pronto para insurgir contra qualquer circunstância que ameace a sua rebelião interna.

Para finalizar, Breton desfecha a obra com base nestas últimas discussões – a perda do ser amado e a perda da liberdade – que confluiriam para a janela onde, momentos antes, ele observara a imagem do Arcano 17. A partir disto, o escritor inicia, em um tom lírico, a sua última exegese da carta do Tarô:

A estrela agora reencontrada é a da madrugada, que visava eclipsar todos os outros astros da janela. Ela me transmite o segredo da sua estrutura, explica-me porque tem duas vezes mais pontas do que eles, porque essas pontas são de fogo vermelho

e amarelo, como se fossem duas estrelas conjuntas de raios alternados. É feita da própria unidade desses dois mistérios: o amor, que renasce da perda do objeto do amor e só assim se eleva à plena consciência, à sua total dignidade; a liberdade, que se destina a ser bem conhecida e exaltada somente pelo preço de sua privação. Na imagem noturna que me guiou, a explicação dessa dupla contradição opera-se sob a proteção da árvore que encera os restos da sabedoria morta, através das trocas efetuadas entre a borboleta e a flor e em virtude do princípio da expansão ininterrupta dos fluidos, à qual está ligada a certeza da renovação eterna. Aliás, na realidade, esta é uma resolução comum, visto que não necessita de outro instrumento senão o que os hebreus representaram hieroglificamente pela letra Phê (pronunciar: pê) que parece a língua na boca e que significa no sentido mais nobre a própria palavra (BRETON, 1986, p. 86).

Nesta exegese, Breton se debruça novamente na maior das estrelas da carta, que chama de “estrela da madrugada”, isto é, a estrela da manhã, cujo significado já foi abordado anteriormente. Desta vez, o astro personificado transmite o significado de sua estrutura: a comunhão das duas estrelas, uma vermelha e uma amarela, simbolizaria a unidade entre “o amor, que renasce da perda do objeto do amor e só assim se eleva à plena consciência, à sua total dignidade” e a “a liberdade, que se destina a ser bem conhecida e exaltada somente pelo preço de sua privação”. Em outras palavras, a maior estrela da carta também sintetizaria a ideia iniciática de que somente a perda – daquilo que se ama, da própria liberdade – conseguiria engendrar no homem o verdadeiro renascimento e a verdadeira compreensão do significado mais elevado destes sentimentos. Esta imagem noturna que o encaminhou, no decorrer de sua viagem e no decorrer da obra, até estas conclusões, está acompanhada também dos outros elementos da carta, de modo a completar a exegese: a acácia, árvore iniciática que faz reviver “sabedoria morta” e a “trocas” efetuadas entre a “borboleta” e a “flor”, símbolos de renascimento, que juntas intensificam a ideia de “expansão ininterrupta dos fluídos” e, por consequência, de “renovação eterna”. Por último, a décima sétima letra do alfabeto hebraico, Phe, atribuída por Éliphas Lévi ao Arcano 17 e, retratada simbolicamente no Tarô de Oswald Wirth, cujo significado, na Cabala, diz respeito à boca, à palavra: ou seja, ao poder do conhecimento na criação, na regeneração, na modificação e no renascimento do ser humano.

Com base nesta interpretação da carta, Breton retoma a escrita reflexiva, com traços de escrita metaliterária, expondo que, a alegoria que desejava alcançar com o significado do Arcano 17 só conseguiria sua máxima expressão e o seu total esclarecimento com o apoio de um “mito adventício”:

Todavia, julgo que a verdade alegórica que aqui se exprime só alcança toda a sua magnitude sob a condição de se completar e de se esclarecer com um mito adventício. Com efeito, uma certa falta de informação subsiste ainda, concernente às circunstâncias que, na figura por mim retraçada, determinam o aparecimento da estrela maior e eventualmente poderiam permitir que se chegue à sua origem. Ora, essa lacuna pode ser sanada. Existe, com efeito, nas paredes do tempo, um quadro muito relacionado com o precedente quanto à natureza das preocupações que deixa transparecer e, sem dúvida, só devido a extremas diferenças de estilo já não foi relacionado com o outro. Este quadro, cujo tema é a formação da própria estrela, constitui, na minha opinião, a expressão suprema do pensamento romântico; em todo caso permanece o símbolo mais vivo que ela nos legou. Foi este símbolo que M. Auguste Viatte contribuiu muito para esclarecer, na sua obra recente: *Victor Hugo et les illuminés de son temps* e que se deduz de um paralelo entre o *Testament de la liberté* do padre Constant, publicado em 1845 e *La fin de Satan*, uma das últimas obras líricas do poeta. “Assim como na obra de Victor Hugo, também na obra do padre Constant”, escreve M. Viatte, “assistimos praticamente à queda do anjo que, ao nascer, negou-se a ser escravo”, e produziu na noite “uma chuva de sóis e estrelas devido à atração da sua glória”: Mas Lúcifer, a inteligência proscrita, dá à luz duas irmãs, Poesia e Liberdade, e “o espírito de amor usará os seus traços para dominar e salvar o anjo rebelde”. Esta relação, necessariamente rápida e breve, não deixa de forma alguma preconceber – para quem, afrontando o outro extremo, consentir em ultrapassar a incontinência verbal – a grandeza conferida a tal episódio pelo dom visionário de Hugo e do qual, na sua obra, a criação do anjo é testemunho: “O anjo Liberdade, nascido de uma pena branca, perdida por Lúcifer durante a sua queda, penetra nas trevas: a estrela que usa na frente cresce, torna-se primeiro meteoro, depois cometa e fomalha”. Vê-se como, apesar da sua aparência ainda vaga, essa imagem se precisa: é a própria revolta, a única revolta criadora de luz. Essa luz só pode passar por três vias, a poesia, a liberdade e o amor, que devem inspirar o mesmo zelo e convergir para traçar o próprio perfil da eterna juventude, no ponto menos descoberto e mais iluminante do coração humano (BRETON, 1986, p. 87-88).

Tal mito accidental que, segundo Breton, iluminaria o significado do Arcano 17 trata-se do mito de Lúcifer, cuja relação com a estrela da manhã já prenunciava. De acordo com o surrealista, a estrela da manhã que resplandecia no centro, maior do que as demais, corresponderia a Lúcifer, do modo como ele foi interpretado por Victor Hugo, no poema épico *La Fin de Satan*, publicado em 1886 e por Éliphas Lévi – o padre Alphonso Louis Constant –, em seu *Testament de la liberté*, de 1845. Estas duas obras foram relacionadas por Auguste Viatte, no seu trabalho *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, de 1942. Nelas, os dois autores consideravam Lúcifer como um símbolo de liberdade e de revolta contra aquilo que é estabelecido, uma revolta tão verdadeira e fulgurante que, segundo Lévi, teria produzido na noite “uma chuva de sóis e estrelas devido à atração da sua glória”. Na versão de Lévi, Lúcifer, o anjo que se negou a ser escravo, ainda dá a luz a duas filhas, as irmãs “Poesia” e “Liberdade”, que junto do espírito do amor dominariam e salvariam o anjo exilado. Na versão de Hugo, por sua vez, o anjo “Liberdade” teria sido criado a partir de uma pena branca de

Lúcifer, perdida durante sua queda. Este anjo penetraria nas trevas como uma estrela que, progressivamente aumenta o seu brilho se tornando meteoro, cometa e fornalha.

A partir destas duas interpretações, Breton conclui que: “é a própria revolta, a única revolta criadora de luz”. Sendo assim, a esperança que ilumina, proveniente do renascimento, não deve ser inerte – deve ser uma esperança dinâmica, fecundada na revolta e na luta contra todas as formas de “servilismo” e “coação” às quais o escritor se referiu momentos antes. Baseado nisto, o arremate: esta luz (esperança) “só pode passar por três vias: o amor, a poesia e a liberdade”, não à toa, as mesmas forças que, no final da primeira parte da obra, o surrealista elencou como sendo as únicas capazes de levar o homem à transcendência.

Estas vias “devem inspirar o mesmo zelo e convergir para traçar o próprio perfil da eterna juventude, no ponto menos descoberto e mais iluminante do coração humano”, ou seja, a união destas forças leva o homem à compreensão das verdades universais, à iluminação espiritual, à certeza de que “a eterna juventude não é um mito”. Em suma, a união destas forças encaminharia à transcendência por meio de sua convergência “ao ponto menos descoberto e mais iluminante do coração humano”, talvez aquele mesmo “[...] ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias” (BRETON, 2001, p. 153-154), cuja determinação o Surrealismo atribuiu como sua verdadeira e única motivação.

Para encerrar a presente análise, é preciso antes tecer algumas breves considerações a respeito do apêndice inserido por Breton em 1947, três anos depois da escritura de *Arcano 17*. Este apêndice, chamado pelo escritor de *Frestas*, é constituído por três textos, todos eles numerados em algarismos romanos e escritos em itálico. Como o título sugere, os textos do apêndice funcionam como uma espécie de abertura na unidade da obra, na qual Breton desenvolve três assuntos abordados em *Arcano 17*, transpostos inteiramente para a sua realidade material como líder do Surrealismo, com o intuito de esclarecer e complementar a visão do movimento francês a respeito deles. Os assuntos são os seguintes: a guerra, o amor e a magia e o esoterismo, presentes em um episódio de acaso objetivo.

No texto *I*, Breton primeiro realiza um exame do período pós-guerra, estabelecendo um diálogo com a sua obra no que diz respeito à esperança evocada por ela na construção de um novo tempo. Em seguida, insere um texto de sua autoria chamado *Luz Negra*, publicado na revista *Monde Libre* e datado de maio de 1943, no qual critica o fenômeno da guerra, ao mesmo tempo em que analisa alguns aspectos que o envolve.

Breton inicia este texto dissertando a respeito da resistência, assunto que ele já demonstrava ter preocupação em *Arcano 17*. Utilizando metáforas e analogias oriundas da química e das obras de ocultistas como Claude de Saint-Martin e Fabre d'Olivet, o escritor tenta evidenciar que, o espírito de resistência, assim como um licor ou como qualquer organismo vivo, não estava isento de certas reações capazes de turvá-lo ou de certos vermes capazes de atacar o seu crescimento. Para o surrealista, estas “reações” ou “vermes” que teriam desequilibrado o desenvolvimento natural do espírito de resistência – indispensável para o estabelecimento de um futuro mais harmônico – atenderiam pelo nome de “nacionalismo”.

O despontar do espírito nacionalista no pós-guerra fez com que a França vivesse um período muito diferente daquele que Breton conjecturava em sua obra. Ao contrário da postura pacífica e antimilitarista esperada pelo escritor, a França decide, em 1946, declarar guerra à Indochina Francesa, tencionando, com isto, a manutenção de seu domínio colonial. Além disto, de acordo com Étienne-Alain Hubert (1999), outros eventos de natureza similar contribuíram para o desapontamento do surrealista neste âmbito político, como, por exemplo: o enfraquecimento de acordos internacionais; a fundação e o desenvolvimento do R.P.F. (Reagrupamento do Povo Francês), partido político conservador e de oposição aos comunistas, liderado pelo general Charles de Gaulle e a nova postura adotada pelo P.C.F., que esqueceria o seu discurso internacionalista e antimilitarista do período entreguerras.

Com base neste panorama, Breton recorre, então, ao seu texto chamado *Luz Negra*. Nele, o escritor personifica a guerra, chamando-a de “divindade insaciável”, para em seguida ressaltar e questionar a razão de ser daquela que parece ser uma de suas principais filosofias: o “eterno retorno”, tal como postulado por Friedrich Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*. Ao contrário do pensamento do filósofo alemão, o surrealista diz acreditar na supressão definitiva da guerra, crença que o faz desvelar neste texto todas as suas críticas a ela.

De acordo com Breton, a supressão da guerra dependeria do ato de retirar dela os seus títulos de nobreza, ou seja, dependeria da desmistificação de tudo aquilo que a faz ser relacionada com qualidades como a grandeza e o heroísmo. Depois, o autor se debruça em questões como os conceitos marxistas de superestrutura e infraestrutura, que influenciariam diretamente na manifestação da guerra, mostrando, desta forma, a necessidade de uma postura de revigoração e de revalorização da vida, bem como da imaginação, pautas que remetem ao Surrealismo.

No texto *II*, Breton disserta sobre a visão surrealista do amor. A necessidade desta discussão proviria da importância conferida pelo Surrealismo a este sentimento, considerado

pelo grupo de artistas como “[...] o supremo recurso contra uma vida desprovida de significado” (BRETON, 1986, p. 106). De acordo com o escritor, esta postura teria provocado a maioria das querelas do movimento, a pretexto de divergências políticas.

Considerando isto, Breton utiliza o espaço do apêndice para reafirmar a crença surrealista, desenvolvida em *Arcano 17*, em relação ao caráter transcendental do amor. Segundo o escritor, o amor seria um “estado de graça”, ou ainda, um “êxtase” semelhante ao de Teresa de Ávila, capaz de unir a percepção física e a representação mental. Da mesma forma, o ato amoroso seria transcendental, visto que nele não haveria uma distinção da “[...] realização fulgurante de todas as aspirações do espírito” (BRETON, 1986, p. 107), além de ser como a eternidade “[...] apreendida no próprio instante” (BRETON, 1986, p. 107). Para representar isto, ao final do texto, Breton recupera o símbolo de Ísis, segundo Étienne-Alain Hubert (1999), por conta de sua associação com a fertilidade, evocando o momento em que a deusa egípcia ressuscitaria o amado Osíris, tornando-o “senhor da eternidade”.

Finalmente, no texto *III*, Breton narra pela primeira vez em *Arcano 17* um episódio de acaso objetivo, conceito mágico surrealista bastante explorado em suas obras anteriores *Nadja*, *Os Vasos Comunicantes* e *O Amor Louco*. Neste episódio, Breton relata alguns acontecimentos que o levaram a uma interpretação insólita de sua visita à Torre de Saint-Jacques, local simbólico para a tradição esotérica, onde supostamente o alquimista Nicolas Flamel teria enterrado a Pedra Filosofal.

Primeiro Breton narra uma história vivida por seu amigo Jacques Halpern que, no dia 21 de março de 1947, às três horas da tarde, disse ter tido sua atenção fixada na Torre de Saint-Jacques onde encontrou um homem misterioso, cujo diálogo lhe causou a sensação do maravilhoso. Influenciado por este evento, Breton decide visitar a Torre de Saint-Jacques, no dia 27 de abril de 1947, na companhia de Jacques Hérold e Victor Brauner. Segundo ele, esta construção sempre lhe pareceu “poderosamente carregada de sentido oculto” (BRETON, 1986, p. 110), motivo pelo qual ela apareceria com frequência em sua obra. No entanto, naquele dia a atmosfera não parecia para ele suficientemente insólita para um acontecimento da ordem do maravilhoso.

A manifestação do maravilhoso esperada por Breton viria apenas no dia seguinte, quando o seu amigo, Jacques Hérold, lê a dedicatória escrita por ele em seu poema *Ode a Charles Fourier* e percebe semelhanças entre a frase automática de sua autoria e alguns símbolos existentes em torno do retrato de Gérard de Nerval, mostrados na obra *Gérard de Nerval et les doctrines esotériques*, publicada por Jean Richer, em 1947. Após a leitura desta obra, como em uma espécie de iluminação, Breton declara ter convicção de que, no dia de sua

caminhada, ele estaria, num plano simbólico, na companhia de Gérard de Nerval. Ao afirmar isto, o surrealista desfecha:

Disso, Melusina, Escamonde de Foix, a Rainha de Sabá, Ísis, a Despejadora da Manhã, belíssimas na sua ordem e sua unidade, continuarão a ser para mim as mais seguras garantias.

A eterna juventude. “1808 = 17”: Nascimento de Nerval. – Publicação de *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*.

Minha única estrela vive... (BRETON, 1986, p. 116, grifo do autor).

Esta convicção de Breton se deve ao fato de que a leitura do livro de Richer manifestou um surpreendente diálogo com *Arcano 17*. De acordo com mostra Étienne-Alain Hubert (1999), Richer evocaria em seu estudo importantes figuras femininas, familiares para a obra de Nerval, tal como Melusina, Ísis e a Rainha de Sabá. Além disto, chama a atenção também a relação que o crítico faz do verso do poema *El Desdichado*, “Ma seule étoile est morte” (“É morta minha única estrela”, com o Arcano 17 do Tarô e a sua figura feminina, conhecida como “La Verseuse” – no livro, “A Despejadora da Manhã” –; com Esclarmonde de Foix, a heroína cátara e com Aurélia, personagem do próprio Nerval. Por fim, Richer também menciona que, pela data do nascimento de Nerval, o Arcano do Tarô que regeria a sua vida seria o Arcano 17 “A Estrela”, “1808 = 17”.

A reunião destas coincidências é importante porque reafirma as crenças de Breton, consolidando tudo aquilo que ele teorizou no Surrealismo e evocou com a escrita de *Arcano 17*. Com este episódio de acaso objetivo, o autor pôde sentir novamente como os eventos de sua vida se correspondem perfeitamente e o encaminham até o maravilhoso – a despeito do rumo que os acontecimentos tomaram na realidade material, o signo da esperança ainda o chama.

Considerando isto, as frases propositalmente herméticas com as quais desfecha a obra podem ser interpretadas como um fortalecimento dentro de si das verdades espirituais apresentadas em *Arcano 17*. Primeiro, a “eterna juventude” remetendo à Alquimia e ao seu entendimento de que a morte não seria o fim absoluto. Depois, o ano de nascimento de Nerval indicando a carta da Estrela, orientando-o de volta ao caminho a ser seguido. Enfim, a menção à obra do socialista utópico Charles Fourier, de 1817, que pregava uma vida mais harmônica, em um tipo de comunidade que levaria em conta as correspondências universais, lembrando-o novamente de sua confiança em um futuro melhor. Todas estas frases indicam o renascimento da esperança dentro de Breton. A sua a única estrela – a esperança surrealista na construção de uma nova existência – ainda viveria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou mostrar, por meio de uma análise do pensamento surrealista, como a magia, o esoterismo e a transcendência se manifestam na obra tida como a mais esotérica de André Breton, a narrativa poética *Arcano 17*.

A análise das ideias que ensejavam a produção e o modo de ação do Surrealismo se iniciou com a filosofia, mais especificamente com Hegel, autor cujas concepções sobre a natureza mental da realidade se verificaram essenciais para a defesa da legitimidade dos procedimentos do Surrealismo e, conseqüentemente para iluminação da questão mágica, esotérica e transcendental dentro do movimento.

Em seguida, a presente pesquisa evidenciou que a visão da realidade como sendo de natureza mental é comum tanto em Hegel quanto na magia, crença que prega a possibilidade de intervenção humana na matéria. Desta forma, considerando que o movimento francês sempre aspirou fornecer uma fundamentação filosófica e científica para o seu pensamento, pode-se dizer que ele percebeu nas proposições de Hegel um aporte teórico valioso para justificar suas ideias que, ao contrário das do filósofo alemão, supunham uma concepção mágica do mundo.

Com base nesta perspectiva, a análise do pensamento surrealista prosseguiu com o exame de suas influências oriundas da magia e do esoterismo. A partir das ideias de Octavio Paz, foi possível demonstrar que o movimento possuía uma concepção mágica do mundo desde a sua gênese, por meio do caráter sobrenatural de seu principal procedimento, o automatismo psíquico. Considerando isto, foi realizado, então, um estudo das referências mágicas e esotéricas presentes nos procedimentos e conceitos surrealistas, nas obras de Breton e nos *Manifestos do Surrealismo*, a fim de demonstrar o desenvolvimento deste aspecto no seio do grupo através dos anos.

A partir desta base teórica sobre o significado da magia, do esoterismo e da transcendência no movimento surrealista foi feita a análise da obra. *Arcano 17* abordou duas temáticas de extrema importância para a tradição esotérica: a da esperança e a da ressurreição. Entrelaçada a estas temáticas estava a ideia de transcendência, ideia subentendida no cerne das doutrinas esotéricas que, mais do que apenas a “interferência” na matéria, desejavam transcendê-la. Em outras palavras, aquilo que no esoterismo se entende por iniciação consiste no desejo sincero do adepto de conhecer e assimilar, por meio da ascese, as verdades universais, visando à iluminação espiritual.

Assim, ao longo de sua narrativa poética, Breton mostrou este movimento de assimilação das verdades universais das doutrinas esotéricas e de sua conseqüente ideia de transcendência, por meio da alternância entre as reflexões provocadas pelos elementos da paisagem ao seu redor – que adquiriam o caráter de símbolo – e as questões que lhe preocupavam no que dizia respeito à realidade material, como a guerra e os problemas de ordem social, como, por exemplo, a difusão da cultura da classe dominante e a situação do gênero feminino na sociedade.

Conforme se pretendeu mostrar na análise crítico-interpretativa, as imagens e as metáforas utilizadas por Breton em *Arcano 17* remetiam à ideia de transcendência. Da mesma forma, os símbolos, os mitos e as referências ao esoterismo também foram empregados com esta finalidade. Os assuntos de ordem material foram sublimados, sempre evocando a construção de um futuro mais harmônico, baseado nas verdades universais. O eterno feminino foi exaltado e o gênero feminino foi eleito como o único capaz de encaminhar a humanidade para a construção deste futuro. Por fim, os assuntos de ordem espiritual foram reiterados ao máximo: a revolta, o movimento morte-ressurreição e a esperança foram mostrados como os únicos imperativos válidos na vida. A revolta, por sua vez, foi apresentada como a esperança mais luminosa quando canalizada dentro do coração humano pelas vias do amor, da poesia e da liberdade.

Mas, muito além da decifração do significado de suas páginas, a importância da leitura de *Arcano 17* pelo viés da magia, do esoterismo e da transcendência reside no fato de que esta visão suscita uma reinterpretação do próprio Surrealismo.

Segundo os dois primeiros capítulos, o Surrealismo acreditava que o ser humano possuiria uma inteligência e uma série de potencialidades inexploradas, obscurecidas pela sociedade racionalista e capitalista burguesa. A exploração destas potencialidades por meio de um mergulho no inconsciente seria o principal objetivo do movimento, pois, na sua visão, a verdadeira realidade – a surrealidade – proviria da união do estado de vigília e de sonho. A partir da união entre estas duas realidades, o ser humano também se tornaria uno. Interpretada pela perspectiva esotérica, pode-se dizer que, esta exploração total das faculdades psíquicas surrealista corresponderia à iluminação espiritual. O ser humano que considera apenas o estado de vigília é incompleto. O ser humano que alia a vigília ao sonho, o consciente ao inconsciente, é uno – transcende. Sendo uno, ele está em correspondência com o “todo” e torna-se iluminado, capaz de instaurar a harmonia terrestre.

Esta ideia se torna mais clara quando relacionada ao contexto iniciático do Tarô evocado na obra. De acordo com o que foi dito no terceiro capítulo, na tradição esotérica, as

cartas do Tarô são interpretadas como uma espécie de alegoria do caminho percorrido pelo iniciado até atingir a transcendência. O Arcano da Estrela, neste enredo, simboliza a reorientação do iniciado a este caminho, após a vivência de um período tempestuoso. À vista disto, em *Arcano 17*, chama atenção o fato de que, a carta da Estrela no Tarô é relacionada a Lúcifer, personagem bíblico cujo mito representa justamente o caminho contrário ao da ascensão, isto é, o da queda.

A relação entre o Arcano 17, símbolo da esperança e de ascensão espiritual e Lúcifer, o símbolo da revolta e da queda, remete ao Surrealismo. O Surrealismo foi um movimento que sempre expressou sua oposição ao cristianismo pelo papel desempenhado por esta doutrina religiosa na manutenção dos interesses da classe dominante. Além disto, como foi possível observar na presente pesquisa, na visão de Breton, avessa a maniqueísmos, Lúcifer representaria antes a revolta contra a ordem estabelecida do que a articulação do mal. Neste sentido, personificado na figura de Lúcifer, o Surrealismo seria o movimento cuja revolta contra a ordem estabelecida criaria a luz da esperança. Corrobora para esta leitura, o fato de que as vias segundo as quais esta revolta deveria ser canalizada, nada mais são do que as qualidades pregadas pelo movimento. Ademais, como foi exposto no final do terceiro capítulo, o desfecho da obra evoca a célebre motivação surrealista em determinar o “ponto supremo” que solucionaria todas as antinomias – “o ponto menos descoberto e mais iluminante do coração humano”.

Tendo em vista isto, é possível dizer que a perspectiva de iluminação espiritual do movimento surrealista tem a sua mais perfeita realização em *Arcano 17*. Nela, Breton demonstra acreditar nas verdades universais das doutrinas esotéricas – Hermetismo, Alquimia e Cabala – tornando o seu próprio movimento uma doutrina. Ele enxerga no Surrealismo a esperança e o alicerce para a evolução espiritual da humanidade e, conseqüentemente para um futuro mais harmonioso.

Por fim, as informações expostas na presente pesquisa ajudam também a desmistificar a afirmação de alguns críticos, de que o Surrealismo ignoraria a perspectiva transcendental da magia e do esoterismo, em virtude do grupo defender uma harmonia que se dê na realidade material, na esfera do que é imanente. *Arcano 17* se manifesta como a obra que comprova o caráter espiritual inerente ao movimento francês – mesmo porque, motivado a solucionar todas as antinomias, o Surrealismo não escolheria entre a imanência e a transcendência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALEXANDRIAN, Sarane. *André Breton, par lui même*, Écrivains de toujours, Paris : Éditions du Seuil, 1971.

BALAKIAN, Anna. *Surrealism: the road to the absolute*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BLANCHOT, Maurice. “Reflexões sobre surrealismo”. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 88-99.

BONNET, Marguerite. *André Breton - Oeuvres Complètes*. Marguerite Bonnet (Org.) Paris: Gallimard, Vol. I, 1988.

_____, Marguerite. *André Breton - Oeuvres Complètes*. Marguerite Bonnet (Org.) Paris: Gallimard, Vol. II, 1992.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRETON, André. *Arcano 17*. Trad. Maria Teresa de Freitas, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

_____, André. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge, Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____, André. *Oeuvres Complètes*. Marguerite Bonnet (Org.) Paris: Gallimard, Vol. I, 1988, Vol. II, 1992, Vol. III, 1999.

CALINESCU, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

COMPAGNON, Antoine, *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Surrealismo e Esoterismo: A Alquimia da Poesia”. In: *O Surrealismo*. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 741-750.

DINIZ, Fábio Gêronimo Mota. *A Religião, a Magia e o Canto de Orfeu na Argonáutica de Apolônio de Rodes*. Tese de doutorado, UNESP, Araraquara, 2014.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B24K3c2g-4LAQUppbE9sMXR0ZlE/view?pli=1>>. Acesso em: setembro/2016.

FRAZER, James George. *The Golden Bough - A study in magic and religion - Part IV Adonis Attis Osiris*. 2ª ed. Londres : Macmillan, 1907.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Coleção Folha: Livros que mudaram o mundo, volume 3.

GENDRON, Jacqueline Chénieux. *O Surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUBERT, Étienne-Alain. *André Breton - Oeuvres Complètes*. Marguerite Bonnet (Org.) Paris: Gallimard, Vol. III, 1999.

INICIADOS, Três. *O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*. Trad. Rosabis Camaysar São Paulo: Editora Pensamento, 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LÉVI, Éliphas. *Dogma e Ritual da Alta Magia*. Trad. Edson Bini. Madras Editora, São Paulo, 2014.

LIMA, Sergio. “O Surrealismo e o Dadá”. In: *O Surrealismo*. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 111-123.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____, Michael. “Carga Explosiva: O Surrealismo como Movimento Romântico Revolucionário” In: *O Surrealismo*. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 839-845.

MOREL, Jean-Paul. “Os Jogos Surrealistas”. In: *O Surrealismo*. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 773-781.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAIFF, Nei. Tarô, *Simbologia e Ocultismo – Estudos Completos do Tarô*, volume I. 2ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2015.

PAZ, Octavio. “André Breton ou a Busca do Início”. In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIERUCCI, Flávio. *A Magia*. São Paulo: Publifolha, 2001.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

SINGER, Peter. *Hegel*. Trad. Luciana Pudenzi. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

TADIÉ, Jean-Yves. *Lé Récit Poétique*. Paris: PUF, 1978.

TRIGO, Natália Fernanda da Silva. *Crítica e criação em Novalis: dos Fragmentos de Pólen aos poemas dos Hinos à Noite*. Dissertação de Mestrado, UNESP, São José do Rio Preto, 2017.

TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1976.

WILLER, Claudio Jorge. “Surrealismo: Poesia e Poética”. In: *O Surrealismo*. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 281-322.

_____, Claudio Jorge. “Magia, Poesia e Realidade: O Acaso Objetivo em André Breton”. In: *O Surrealismo*. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 323-350.