



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

VANESSA TAVARES DA SILVA

**VIDA, CRIAÇÃO E LINGUAGEM ENQUANTO  
ACONTECIMENTO EM *O AMOR LOUCO*, DE ANDRÉ  
BRETON**

---

Londrina  
2021

VANESSA TAVARES DA SILVA

**VIDA, CRIAÇÃO E LINGUAGEM ENQUANTO  
ACONTECIMENTO EM *O AMOR LOUCO*, DE ANDRÉ  
BRETON**

Tese apresentada remotamente à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva.  
Coorientador: Prof. Dr. José Fernandes Weber.

Londrina  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S586v Silva, VT.  
Vida, criação e linguagem enquanto acontecimento em O Amor Louco, de André Breton / VT Silva. - Londrina, 2021.  
270 f. : il.

Orientador: Marta Dantas.  
Coorientador: José Fernandes Weber.  
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Surrealismo - Tese. 3. Filosofia - Tese. I. Dantas, Marta . II. Weber, José Fernandes . III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU 82

VANESSA TAVARES DA SILVA

**VIDA, CRIAÇÃO E LINGUAGEM ENQUANTO  
ACONTECIMENTO EM *O AMOR LOUCO*, DE ANDRÉ  
BRETON**

Tese apresentada remotamente à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Claudio Jorge Willer  
Universidade de São Paulo - USP

---

Prof. Dr. Giovanni Jan Giubilato  
Universidade Federal de Lavras - UFLA

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 17 de setembro de 2021

*Ao meu grande amor*

## AGRADECIMENTOS

À Professora Marta Dantas, pela orientação, pelas oportunidades a mim concedidas ao longo desses anos e, especialmente, por ensinar sobre a seriedade do Surrealismo. Ao Professor José Fernandes Weber, pela coorientação, pela disponibilidade em ver o que não é aparente e também, de modo especial, por me ensinar a ficar. Ao professor Claudio Willer, presente desde a semente desta tese, por ter incendiado minhas ideias iniciais e, posteriormente, por ter aceitado, de forma muito generosa, participar do momento da qualificação: agradeço com a mais alta estima por todas as indicações e pelo apoio, assim como por compor a banca no momento final. Ao professor Frederico Fernandes por me incentivar a trilhar caminhos incertos desde as disciplinas, nas quais fui apresentada ao que não me ocorria, embora pertencente a cada um de nós, o universo da oralidade, assim como às novas perspectivas sobre assuntos *aparentemente* familiares; agradeço também por ter aceitado compor a banca no momento da qualificação: pelas observações, sugestões e, sobretudo, pelo incentivo e por estar junto no momento final. À Professora Regina Célia, pelos conhecimentos compartilhados em sua disciplina e pela leveza, tão necessária em uma das primeiras disciplinas que cursei e, também, pela disponibilidade em participar da finalização deste processo. Ao Professor Giovanni Giubilato, pela contribuição indireta a esta pesquisa, por meio de comentários feitos pelo Prof. Weber assim como pela participação da defesa desta tese.

À UEL, com muita saudade de cada um dos seus cantos, de cada voz e de cada gesto. A todos os profissionais das bibliotecas pela presteza, amizade e atenção, indispensáveis ao processo de pesquisa. Ao Departamento de Arte Visual (CECA) desta instituição, pelo tempo concedido para a realização deste estudo e pela presença direta e indireta, nesta tese, de cada um dos amigos que o compõem; à Bira Senatore, em memória. À Rosely Fernandes e aos demais servidores da secretaria de Pós-Graduação do CLCH pelo trabalho desde o processo de seleção, pela recepção e acompanhamento atencioso nos momentos da nossa vida dentro do programa. A todos e a cada um dos componentes do corpo docente e discente do PPG Letras por descortinarem tantos mundos através dos diversos momentos que experienciamos ao longo desses anos. À Mariana Franzim, pela presença sempre acolhedora e pela grifa de ouro que me ajudou nos passos iniciais de estruturação da tese. Ao Cláudio Garcia: nossas tantas conversas, seu entusiasmo pela vida e pelas artes nas quais reconhecia em diversos debates e práticas a presença do pensamento de Heidegger, ainda que de modo indireto e, claro, por ter indicado o projeto no qual se realizaria a leitura de uma das obras que me

impulsionou para esta tese. À Elke Coelho, pela leitura das ideias iniciais e pelas observações preciosas, assim como por compartilhar parte dos seus processos e as palavras do Chico<sup>1</sup>, às quais, de tempos em tempos, recorria como um amuleto que me desviava da rota violenta do modo produtivo. À amiga-irmã Caju, pelo cuidado em oferecer o aroma de alecrim, que estimula a memória e a concentração. Ao grande amigo Sylvio Mollo, pelo exercício incansável da medicina homeopática de modo radical e pelas várias conversas nas quais me apresentava a mim mesma a partir da intuição, do mistério e das palavras de Hipócrates, fundamentais nos momentos mais agudos do desenvolvimento desta tese. À Camila Mollo, pelas gotas finais neste processo e pela alegria do recomeço pois as coisas não cessam. Ao Ronaldo Oliveira, pela presença amiga nos momentos finais deste percurso a partir do apoio na superação de dificuldades em comum. À querida Maria Carla, pelo interesse, pela percepção profunda e pelas palavras nos momentos mais intensos deste processo. À Eleonora Smits, pela revisão continuada, traduções dos resumos e parceria estabelecida desde o projeto, acompanhamento nas disciplinas, até as etapas de constituição da tese e pela primeira revisão final.

Aos meus pais, por terem me trazido ao mundo. Ao Bento e à Arlete, pelo privilégio da amizade, da presença, das inúmeras trocas e dos aprendizados em conjunto, e ao meu irmão, Luiz Fernando. Ao Miúcho e à Sophia, pelo apoio e pela companhia irretocável. Ao Brenno Branco Lopes, que vem me ajudando na ampliação de espaço através do que se revela no toque das teclas – um dos paralelos fundamentais com o processo da tese e que levo para a vida – e por não me deixar esquecer que ensinar e aprender são uma mesma coisa, mas que envolvem mundos. À Márcia Baja, que foi e segue como ponte para os ensinamentos do Lama Samten e a ele, pela presença, visão amorosa e, sobretudo, por escolher ensinar pela alegria. Aos amigos do CEBB, pelo acolhimento, presença generosa, estudos e práticas, sem os quais não seria possível compreender questões fundamentais no pensamento dos principais autores com os quais lidei. Em especial à Mônica Kaseker por me ouvir nos momentos mais intensos do processo, ajudando a afrouxar os nós. À querida Heloísa Pupatto F. Andrade, pela companhia e compartilhamento das experiências em sanga e pela segunda revisão final da tese, trazendo à tona o aspecto da unidade desses mundos. A todos os encontros e reencontros que, por si sós, já são mágicos, dos quais destaco um em especial, com Rafael, Ana Paula, Raquel e Bianca, amores da infância, da adolescência e da vida –

---

<sup>1</sup> *Não se afobe não que nada é pra já* (Trecho da canção **Futuros amantes**, de Chico Buarque, 1993).

agora incluindo suas respectivas proles – que me presentaram com a especialidade do tempo sem tempo.

**Em memória de**



**Antonio Claro:**

está em mim o colo do regaço, doce e vermelho

**Izabel Tavares Claro:**

amar é também difícil, um aprendizado para uma vida inteira e para as outras

**Antonio Claro Filho:**

na lembrança o teu olhar cerúleo que não vi

**Pedro Fermino da Silva:**

tua presença apre(e)ndi ouvindo

**Neusa Maria da Silva:**

parecidas, segui o caminho dos teus sonhos

**Maria Ferreira da Silva:**

depois tudo se inverteu, te vi miúda, delicada, límpida

**Sylvio Antonio Mollo:**

sim, querido.

**Sebastião Firmino da Silva:**

vou continuar a brincadeira

**439.379 et alia:**

somos juntos desde sempre, para sempre

**muda o modo**



18-05-2021

ARLETE • BENTO • RAQUEL • ANA • BIANCA • ARIADNE • RAFAEL • CHRISTIAN • ROSA • REGINA • ALEXANDRA • DANILO • FILIPE • BRUNO • SOPHIA • MIUCHO • NICE • SÔNIA • GILMAR • ROBERTA • RENAN • TANIA • RONEY • GABRIEL • RODRIGO • RENÊ • SOLANGE • SYLVIO • BRENNO • DANILLO • MÔNICA • HELOÍSA • SUELI • ELEONORA • CAMILA • MARIANA • JEFFERSON • GIOVANNI • VANESSA • NENÊ • ALINE • CELSO • CIDA • GIOVANNA • MÁRCIA • BRUNA • MATHEUS • MARTA • CLAUDIO • RONALDO • CARLA • LEAH • CLAUDIA • MANOLO • PATRÍCIA • CAROL • GUSTAVO • FREDERICO • FRANCYELLY • LILIAN • PAMELLA • PEDRO • JUNIO • EUCLÍDIA • ANTONIA • ODIL • ELKE • LUCIANO • RICARDO • RAUL • MARCOS • ANTONIO • DULCIMIRA • TONINHO • THAIS • JARDEL • LEILA • FAUSTO • LÍVIA • ALDO • MARIA • SEBASTIÃO • RÚBIA • MARIRÊ • CÂNDIDA • FLÁVIA • ARLENE • ÉDER • GUILHERME • NAZILTON • CAJÚ • PAULA • JÚLIA • JOSÉ • ELISABETH • GILBERTO • OCTAVIO • GABRIELLI • SHEILA • RUBEN • MICHEL • LUIZ • BIRA • EDSON • JULIANO • SILVIO • SÉRGIO • ROBSON • ROSEMERE • CARMEN • ÁGATHA • TÚLIO • PÉRSIO • MARTIN • ISABEL • TERESA • ADEMIR • JORGE • ANDRÉ • THIAGO • TITA • SANDRO • SIMONE • TAMIRA • RAYNER • ROSANE • TALITA • BERENICE • MAURÍCIO • LARISSA • ORLANDO • JÚLIA • LUCAS • CONCEIÇÃO • CARLOS • FLÁVIO • GIOVANA • PABLO • RENATA • MAURICE • JEANNE • CRISTINA • FRANZ • BEATRIZ • ELSLEINE • ALLAN • LUIZ HENRIQUE • ALFREDO • MARLY • ODETE • ELIS • DANIEL • ROSÂNGELA • PEREZ • NEWTON • MAGDA • MANSOUR • VIVIANE • ISADORA • EDUARDO • VIVIAN • LEOPOLDO • MURILO • LÉO • PRISCILA • VINCE • MACLEINE • MARJORIE • LAURA • RODOLFFO • ANGIE • AMANDA • FÁBIO • LARISSA • ALBER • JULIANA • WERNER • CÍCERO • NEUSA • WILSON • FRANCIS • ABÍLIO • ADAIR • DANIELA • ALICE • SÁLVIO • DAYSE • EDEGAR • IRENE • CÍNTHIA • RAIMUNDO • ROQUINHO • CLÁUDIO • ÂNGELA • LAURA • MIGUEL • SUELY • TELMA • ADILSON • ROSANA • TERESINHA • JOÃO • IRACI • TURCÃO • GIVAN • ZÉ • RUBENS • LUCI • GICA • SILA • SÉLIA • HERMINDA • ÉRICK • PIAU • FERNANDA • ADALBERTO • IRENO • IZABEL • ORTIZ • CHICO • LEONILSON • CHARLES • CADU • PIPO • NATHÁLIA • CELINA • DEISE • GIOVANE • HENRIQUE • MÁRCIO • LAYSA • DIEGO • TAYSA • ROSELY • CONCEIÇÃO • ZILDA • RITA • MIRIAN • WILLIAM • SIDNEY • MICHELE • GRAÇA • ROSÁLIA • ROGÉRIO • MILTON • MARGARIDA • LOURDES • SILVIA • WHASHINGTON • MIRNA • DANIELE • KLEBER • ZEZA • SANDRA • AILTON • ITAPÊ • KEYLA • JOSEANE • MARLETE • MAÚDE • WEBER • HORÁCIO • CRISTIANE • IVAN • PLÍNIO • NÉLIO • JANIS • ELIAS • KARINA • OSMAR • ROSINA • DINÁ • MISSO • ALEX • IVAIR • VALDA • TATIANA • OSWALDO • LEANDRO • BILILA • MAJÚ • SUZI • ANAÍ • SAMUEL • ANDRÉA • RÁUDINA • CECÍLIA • MAXIMILIANO • KAREN • ARLINDO • BRASILÍCIA • ALEXANDRE • SIMÃO • EMÍDIO • ANGÉLICA • WALDIMIR • ANINHA • CÁSSIO • PIMENTA • EDILAINÉ • FÁTIMA • MARCELO • EDEIR • REBECA • AMIKO • VALÉRIA • EUNICE • JOSUÉ • CAIO • GETÚLIO • MARLON • CÉSAR • DULCE • LUIZA • PAULO • CAMILO • CLEIDE • MANOEL • VALDO • MEL • SAMARA • VILSON • ERICK • BERNADETE • DIOGO • CLAUDETE • JEAN • JÚLIO • JOSE • ELTON • NAIR • EDILBERTO • LÚCIA • ESMERALDA • NATHAN • DUDÚ •

**OBRIGADA**

– A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtém reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valoração nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão – seu conceito de negativo, o “baixo”, “comum”, “ruim”, é apenas uma imagem de contraste, pálida e posterior, em relação ao conceito básico, positivo, inteiramente perpassado de vida e paixão, “nós os nobres, nós, os bons, os belos, os felizes”.

Friedrich Nietzsche

Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma incessantemente, um mesmo sangue corre em todas as formas, e o homem, afinal pode ser o seu desejo: ele mesmo.

Octavio Paz

*Aquele que não tem rumo não se perde.*

Dito por algum Mestre do Oriente

SILVA, V.T. **Vida, Criação e Linguagem enquanto Acontecimento** em O Amor Louco de André Breton. 2021. 270f. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

## RESUMO

Esta tese consiste numa proposição de leitura de **O Amor Louco**, do surrealista francês André Breton, com o objetivo de evidenciar o que há de revolucionário na narrativa poética segundo o pensamento do próprio autor nos Manifestos do Surrealismo, assim como em **Nadja** e em **Arcano 17**. A perspectiva revolucionária da proposição bretoniana, por sua vez, guarda uma relação significativa com o pensamento fenomenológico do filósofo alemão Martin Heidegger, cujas investigações buscam o sentido de *ser*. O propósito de ambos, por caminhos distintos, coloca em relevo a crítica ao que há de alienante e crônico no projeto moderno de civilização, ainda hoje vigente, o que atesta a atualidade de suas ideias e a conseqüente necessidade de retomá-las. Em termos “metodológicos”, a proposição de leitura ora apresentada se dará a partir do encontro, na narrativa poética bretoniana, com a perspectiva da não dualidade, sendo um dos objetivos da tese demonstrá-la como uma visão, apontada pelo próprio autor, o que torna possível o paralelo com o pensamento heideggeriano. Estruturalmente, a tese está dividida em duas partes. No capítulo introdutório da primeira parte, busca-se contextualizar o pensamento bretoniano desde o âmbito do surrealismo, chegando às possibilidades de relação com a perspectiva heideggeriana. Nos capítulos seguintes, intitulados, respectivamente, *Amor* e *Plano da Linguagem*, são pormenorizados aspectos basilares da tese, evidenciando as relações entre *vida, criação e linguagem* enquanto *acontecimento* a partir do destaque do amor como uma experiência transfiguradora. A segunda parte consiste na proposição de leitura inicialmente mencionada e também está subdividida em capítulos. No primeiro deles, intitulado *O Amor Louco*, apresentamos a perspectiva dos principais autores para a constituição do caminho trilhado, assim como algumas considerações sobre a constituição da narrativa a partir da experiência não dual com a linguagem, com a qual Breton tende à totalidade, uma de suas premissas. Nesse mesmo capítulo, a partir do tópico *Fundação*, iniciamos a proposição de leitura, propriamente dita, da narrativa poética, enlevando o pensamento que considera o amor como experiência de radicalidade na transfiguração do estado de coisas vigente. Nos dois capítulos seguintes, *Centralidade* e *Desdobramentos*, temos a seqüência da leitura conforme a configuração de OAL, permeada por considerações a partir do pensamento dos principais autores desta caminhada. Nesses, que podem ser considerados os momentos mais analíticos da tese, as questões evidenciadas na primeira parte são retomadas, tendo como eixo, sobretudo, a narrativa poética.

**Palavras-chave:** André Breton. Martin Heidegger. Acontecimento. Amor. Três formas de pensamento.

SILVA, V.T. *Life, Creation, and Language as an Event in André Breton's Mad Love*. 2021. 270f. Thesis. (Doctorate in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2021.

## ABSTRACT

This thesis proposes the reading of *Mad Love*, by the French surrealist André Breton, aiming to point out what is revolutionary in the poetic narrative according to the thought of the author himself, expressed in the Manifestos of Surrealism as well as in *Nadja* and *Arcane 17*. The revolutionary perspective of Breton's proposition, in turn, has a significant relationship with Martin Heidegger's phenomenological thought on the meaning of being. The purpose of both authors, though in different ways, highlights the criticism of what is alienating and chronic in the modern civilization project, still in force today, which attests to the actuality of their ideas and the consequent need to revisit them. In methodological terms, the proposed reading will be established on the connection between Breton's poetic narrative and a philosophical-phenomenological approach, which we are calling an ontic-ontological perspective. One of the aims of the thesis is to demonstrate that Breton himself embraced this perspective, which makes it possible to draw a parallel with Heidegger's thought. Structurally, the thesis consists of two parts. In the introductory chapter of the first part, we contextualize Breton's thoughts on surrealism, approaching the possibilities of a relationship with Heidegger's perspective. In the following chapters, *Love* and *Plan of Language*, respectively, we delineate the central aspects of this thesis, evidencing the relationship between life, creation, and language as an event from the emphasis on love as a transfiguring experience. The second part consists of the reading proposition mentioned and consists of five chapters. In the first, *Mad Love*, the consideration of love as an experience of radicality in the transfiguration of the state of things in force guides our reading. In the second, we highlight the constitution of the narrative from the non-dual experience with language, with which Breton tends to totality, one of his premises. In the following three, we divide our reading according to the configuration presented. In what may be considered the most analytical moment of the thesis, the questions addressed in the first part are revisited, having as axis, above all, the poetic narrative.

**Key-words:** André Breton. Martin Heidegger. Event. Love. Three kinds of thinking.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Fig. 1</b> - Figura Surrealista com personagem masculino deitado.....	34
<b>Fig. 2</b> - A pintura em Pânico.....	34
<b>Fig. 3</b> - Impossible.....	37
<b>Fig. 4</b> - O Implacável .....	37
<b>Fig. 5</b> - Aeroplane Bulgare.....	49
<b>Fig. 6</b> - At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front...50	
<b>Fig. 7</b> - Karawane.....	52
<b>Fig. 8</b> - Fonte.....	52
<b>Fig. 9</b> - Sem título .....	62
<b>Fig. 10</b> - Sem título .....	62
<b>Fig. 11</b> - As três formas de pensamento e o mistério .....	70
<b>Fig. 12</b> - Cartaz do filme L'Age D'or .....	98
<b>Fig. 13</b> - Cartaz do filme Peter Ibbetson .....	98
<b>Fig. 14</b> - Os amantes .....	102
<b>Fig. 15</b> - Capa de O Amor Louco .....	141
<b>Fig. 16</b> - Reprodução do princípio de uma forma cristalina para OAL .....	143
<b>Fig. 17</b> - Esquema da decomposição da luz através de um prisma .....	143
<b>Fig. 18</b> - Princípio básico da estrutura molecular de uma forma cristalina e suas variações .....	160
<b>Fig. 19</b> - Um dos desenhos feitos por Nadja .....	167
<b>Fig. 20</b> - A escultura na qual Alberto Giacometti vinha trabalhando .....	171
<b>Fig. 21</b> - A máscara, objeto de Giacometti .....	171
<b>Fig. 22</b> - A colher, objeto de Breton .....	172
<b>Fig. 23</b> - Jacqueline Lamba, a bailarina aquática com quem Breton encontrara naquele 29 de maio .....	195
<b>Fig. 24</b> - A pintura de Cézanne .....	243
<b>Fig. 25</b> - Espato da Islândia .....	244

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

- MS Manifesto do Surrealismo, de 1924
- OAL O Amor Louco
- SMS Segundo Manifesto do Surrealismo, de 1930
- ST Ser e tempo
- AOA A origem da Obra de Arte

## SUMÁRIO

### PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO.....	17
-----------------	----

#### Capítulo um: CAMINHO

Um ponto um: Surrealismo e manifestações surrealistas no Brasil .....	30
Um ponto dois: Dinâmica do inapreensível: o aspecto atemporal na arte.....	44
Um ponto três: Entre Breton e Heidegger .....	54
Um ponto três ponto um: Sobre a linguagem e o ponto de vista adotado.....	59
Um ponto quatro: As três formas de pensamento e o mistério.....	70
Um ponto cinco: O duplo aspecto de <i>vida, existência e mundo</i> .....	79
Um ponto seis: Narrativas bretonianas, liberdade e revolução .....	82

#### Capítulo dois: AMOR

Dois ponto um: Amor, desejo e criação.....	91
Dois ponto dois: Amor, desidentificação e abertura.....	102
Dois ponto três: Criação, liberdade e espera.....	108
Dois ponto quatro: Amor e morte: liberdade e criação.....	111

#### Capítulo três: PLANO DA LINGUAGEM

Três ponto um: Plano da linguagem .....	115
Três ponto dois: Real ou imaginário: real e imaginário .....	119
Três ponto três: Maravilhoso, temporalidade e espacialidade .....	128

### SEGUNDA PARTE

#### Capítulo um: O AMOR LOUCO

Um ponto um: Nota introdutória.....	137
Um ponto dois: Organização da proposição de leitura.....	141
Um ponto três: Fundação.....	144
Um ponto quatro: Amor e o sentido de desidentificação .....	147
Um ponto cinco: Disponibilidade, acontecimento, encontro, dual e não dual.....	150
Um ponto seis: Repouso, integridade e acontecimento.....	154
Um ponto sete: Encontro e acaso .....	167
Um ponto oito: Encontro e diferença ou passividade.....	170

#### Capítulo dois: CENTRALIDADE

Dois ponto um: Salto para o desconhecido: o desvio da perspectiva usual.....	180
Dois ponto dois: O encontro.....	185
Dois ponto dois ponto um: O caminho em seus aspectos mágico e maravilhoso.....	188
Dois ponto três: Remissão.....	192

#### Capítulo três: DESDOBRAMENTOS

Três ponto zero: Nota final .....	197
Três ponto um: Amor, desejo, experiência e o sentido de unidade.....	200
Três ponto dois: Condição de possibilidade, o espaço que antecede .....	207
Três ponto dois ponto um: O que a troca de títulos revela.....	210
Três ponto três: Disponibilidade no jogo com a linguagem e a infância .....	213
Três ponto quatro: Intimidade, amor e morte .....	216
Três ponto cinco: Informe, destinação e espacialidade .....	221

Três ponto cinco ponto um: <b>diferença e espacialidade: avizinhamento</b> .....	224
Três ponto seis: <b>Fechamento e abertura</b> .....	234
Três ponto sete: <b>A vida do amor</b> .....	238
Três ponto oito: <b>O que não acaba, pois não há começo</b> .....	250
<b>Considerações finais</b> .....	252
<b>Referências</b> .....	263

## **PRIMEIRA PARTE**

## INTRODUÇÃO

Início abordando o surgimento da primeira ideia para a tese, antes mesmo do meu ingresso no PPG, e a maneira pela qual ela foi sendo transformada. Naquele momento, tinha como base a minha formação inicial e minha atuação como professora no curso de Artes Visuais, mais especificamente, na área de Poéticas Visuais. A ideia surgiu de uma inquietação que ronda os processos criativos. É comum, ao investigarmos a produção de um determinado artista, identificarmos um ou vários pontos de partida, mas *nunca*, propriamente, um ponto de chegada, ou seja, uma produção que conclua as investigações, o que estou chamando de impossibilidade. É como se, ao final de uma experiência processual, descobríssemos que não há uma resposta exata para um determinado problema ou conjunto de problemas.

Ao longo dos anos de docência, pude perceber esse dado tanto investigando a produção de artistas que, em suas falas, expressam isso de modos diversos quanto na observação dos processos criativos dos estudantes. O curioso, em acompanhar os processos dos discentes, é perceber que, se inicialmente a impossibilidade de resolução de um “problema” se apresenta como elemento adverso, em alguns casos podendo levar à desistência, em outros, passado o estágio inicial, tal adversidade torna-se o próprio motor da produção e, como consequência, acaba sendo aquilo que possibilita a amplitude e o aprofundamento de um trabalho. Assumir a *falência*, o *declínio* ou a *não realização* – e com esses predicados explícito o que estou chamando de *impossibilidade* – é expediente de vários artistas e implica iniciar várias vezes. Trata-se de uma questão debatida no campo das artes visuais, presente em uma das mais conhecidas reflexões de Marcel Duchamp (1986, p. 73) em “O ato criador”, sintetizada como o *coeficiente artístico*, resultante de um conflito cujo resultado: “[...] é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência [...]”. Em outras palavras, evidencia “[...] o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (DUCHAMP, 1986, p. 73). Embora eu tivesse elementos suficientes para pensar sobre a questão da diferença, não era nesses termos que estava pensando na época; o que me ocorria era a questão da *impossibilidade*.

Ao verificar esse sentido tanto nas produções dos artistas como nos processos dos estudantes como algo inevitável e potente, decidi que a investigação no doutorado seguiria por esse caminho. Na época em que formulava tal inquietação, soube da leitura da obra **Ser e Tempo** de Martin Heidegger num Projeto de Pesquisa do Departamento de Filosofia: *Técnica, tecnologia e antropotécnica em Heidegger, Simondon e*

*Sloterdijk*, coordenado pelo Professor José Fernandes Weber. O projeto ocorreu entre 2015 e 2017.

Passei a frequentar as sessões de leitura pois, como meu intuito era o de fazer uma investigação de cunho mais teórico e minhas pesquisas, desde a graduação e durante os anos de docência, se deram, em larga medida, no âmbito da criação poética, sentia a necessidade de me familiarizar com esse novo universo. Entretanto, tal experiência foi, aos poucos, se mostrando mais familiar do que poderia imaginar. Iniciada a leitura, me deparava com o duplo sentido que, para mim, o caráter enigmático do texto suscitava: a dificuldade e a curiosidade. A familiaridade à qual me referi, em princípio, foi bastante intuitiva: era como se ocorresse, no decorrer das leituras, a mesma atmosfera que os processos em artes visuais provocam, quando, com os exercícios de desenho, por exemplo, vamos lidando com as linhas em suas diversas espessuras e densidades num espaço preñado de possibilidades, ou seja, a leitura e o pensamento provocado por ela assumiam uma dinâmica parecida. Ainda assim, era complicado, como ainda é, sobretudo pela minha formação e trajetória. Não tardou até que as vias de compreensão superassem, ao menos parcialmente, a dimensão somente intuitiva e passassem a ganhar algum solo. Isso se deu no segundo parágrafo do texto, quando, ao tratar dos aspectos metodológicos de sua investigação, Heidegger afirma que: “A indefinibilidade de ser não dispensa a questão de seu sentido; ao contrário, justamente por isso a exige” (HEIDEGGER, 2015, p. 39). No momento em que li este excerto, me reencontrei com o ponto em que estava a ideia para a tese; ele soava como a própria expressão sobre o sentido de *impossibilidade*.

Se, até aquele momento, estava no projeto do prof. Weber para me familiarizar com questões teóricas, a partir de então isso mudou e passei a dar continuidade à ideia inicial para a tese. Segui com a leitura de outros textos de Heidegger e, aos poucos, fui reconhecendo possibilidades e tecendo mais conexões.

Enquanto frequentava o projeto de pesquisa no qual tive o primeiro contato com o pensamento de Heidegger, em paralelo, começava a estudar o budismo. Lembro-me de, em várias ocasiões, fazer observações sobre o quanto algumas noções ali apresentadas eram praticamente as mesmas com as quais vinha me familiarizando a partir dos ensinamentos, das leituras e das práticas. Em uma dessas ocasiões, o Professor Weber lembrou-se do fato de Heidegger ter sido leitor dos escritos de Mestre Eckhart, teólogo e filósofo alemão que viveu entre os séculos XIII e XIV.

Algum tempo depois, participei de um retiro em uma das unidades rurais do CEBB (Centro de Estudos Budistas Bodisatva), no município de Quatro Barras,

próximo de Curitiba. Ao final, Lama Padma Samten contou uma das histórias sobre o início de sua trajetória no budismo, que se deu pela tradição Zen, e tem como uma de suas principais referências a vida e a obra do Mestre Dogen. Na época, seu professor era o Monge Ryotan Tokuda e, segundo Samten, ele havia lhe contado que alguns dos discípulos do Mestre Dogen (1200-1253) chegaram a fazer investigações sobre Eckhart, a fim de saber da possibilidade de ele ser a emanção de seu mestre, dada a natureza de seus escritos. Eis, portanto, que aquelas impressões que vinha tendo passaram a fazer mais sentido.

Um dos pontos de maior convergência entre a manifestação do pensamento heideggeriano e o budismo e, conseqüentemente, suas implicações, está na recusa ao princípio ilusório de identidade. O mesmo movimento se dá no pensamento de Breton. Segundo Octavio Paz, no texto que escreveu homenageando-o na ocasião de sua morte: “É pena que o budismo não o tenha interessado: essa tradição também destrói a ilusão do eu [...]” (PAZ, 2003, p. 222). Mas, embora não explicitamente, é possível elencar algumas pistas nos textos de Breton que indiquem certa vinculação com o pensamento oriental. Além dessa fala de Paz, faço o destaque de mais uma, a partir da qual é possível associarmos, de certo modo, Breton e Heidegger: “Por sua vida e obra não foi tanto um herdeiro de Sade e Freud como de Rousseau e Eckhart” (PAZ, 2003, p. 222).

Embora seja possível, o objetivo não é encontrar as relações entre aspectos do pensamento moderno ocidental e o filosófico oriental, tampouco estabelecer uma tríade entre literatura, filosofia e budismo. Toda a história foi para indicar essas ramificações e/ou raízes que brotam, de modo anômalo, de um mesmo princípio, não para a reivindicação de uma autoria ou remissão, mas para o reconhecimento de um princípio que orbita e que, de modos e em tempos distintos, floresce, vive. Outro motivo é para dar os créditos ao budismo pois, sem tal estudo e vivência, dificilmente conseguiria estabelecer parte significativa das relações apresentadas nesta tese, o que justificará, também, sua menção em algumas passagens.

Meses depois de ter ingressado no projeto de pesquisa do Prof. Weber, participei do minicurso ministrado por Claudio Willer, oferecido em 2015 pelo nosso Programa de Pós-Graduação: *Surrealismo: uma poética do delírio*, ocasião em que se deu meu encontro com o pensamento de Breton. Do arrebatamento causado por esse curso surgiram inquietações que convergiam para a ideia inicial: somava-se às questões da arte e da filosofia, o surrealismo. A partir dali, segui em conversas com a Profa. Marta Dantas, amadurecendo as premissas para a constituição do projeto de doutorado.

Tendo ingressado no PPG Letras, segui com a pesquisa que, resumidamente, relacionava literatura, pintura e filosofia. Parte significativa do meu processo de investigação no campo filosófico teve início com o pensamento heideggeriano. Entretanto, é importante ressaltar que, num dado momento, foi de fundamental importância o contato com o pensamento do escritor e crítico literário Maurice Blanchot, iniciado no Projeto de Pesquisa *A linguagem errante em busca da revelação: metaficção em Franz Kafka, André Breton, Rosário Fusco e Murilo Rubião*, coordenado pela Professora Marta Dantas entre 2017 e 2019. Lemos em conjunto uma parte de **O espaço literário** e, assim como acontecera com Heidegger, aquela leitura me conduziu a outras. De tal experiência, pude constatar que a relação, em princípio pouco provável, que intuía entre o pensamento heideggeriano e bretoniano já havia sido vista por Blanchot.

Dada a minha formação e atuação, via a necessidade de seguir por um caminho trino, que contemplasse literatura, filosofia e pintura. Naquele momento, meu contato mais intenso com a produção de André Breton havia se dado através de **Nadja**, sendo ela a narrativa poética basilar para as investigações. Até aquele momento, a proposta consistia em aproximar literatura, pintura e filosofia por meio das narrativas poéticas de Breton, sobretudo **Nadja** (1928), mas também **O amor louco** (1937) e **Arcano 17** (1947), da pintura do artista contemporâneo brasileiro Eduardo Berliner e do pensamento do filósofo Martin Heidegger. Esta foi a forma inicial da pesquisa de doutorado.

Tal configuração foi alterada, dada a clareza que surgia em relação ao tema propriamente dito, o qual reside no aspecto filosófico do pensamento de Breton e que está presente em suas narrativas poéticas. Via cada vez mais sentido ao retomar o pensamento de Willer e Alquié, respectivamente: “[...] 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” (WILLER, 2008a, p. 282) e “Me parece ser possível considerar o pensamento de Breton como a essência e a norma da filosofia do surrealismo” (ALQUIÉ, 1974, p. 10-11). Entretanto, a clareza em relação ao tema não seria, propriamente, uma justificativa para a eliminação da pintura que, por sua vez, não inviabilizaria o campo dos sentidos investigados, ao contrário. No entanto, o motivo da desistência foi por uma limitação técnica, ou seja, pelo foco que eu deveria manter em aspectos que exigiriam mais de mim mesma.

Desde o contato inicial com o surrealismo, no minicurso ministrado por Willer e, já no PPG, em uma das disciplinas do primeiro semestre do doutorado, em 2018: *O surrealismo e o reencantamento da vida*, ministrada pela Professora Marta Dantas, o surrealismo despontou como algo que excedia as especificidades da esfera artística. Recobrando aquele primeiro ímpeto, o de investigar uma faceta comumente encontrável nos processos artísticos, a qual chamei de *impossibilidade*, pensava no quanto ela também excede a esfera processual artística e, assim como o propósito surrealista, não precisa, necessariamente, ser vista a partir de um dado contexto histórico, como fruto da reflexão humana, que resulte em uma tendência negativa ou pessimista. Via, naquele momento, tanto no surrealismo, quanto na questão da *impossibilidade* – àquela altura, já associada ao pensamento heideggeriano, certo traço de atemporalidade, que não diz respeito, obrigatoriamente, à negação dos predicados contextuais – que pode nos conduzir a um modo mais amplo de compreender a condição humana.

Tal compreensão ganha vigor com o pensamento de Blanchot (2011, p. 94), ao comentar a atualidade do surrealismo: “O surrealismo desapareceu? É que ele não está aqui ou ali: ele está em toda parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão”. E é também nesse ‘brilho’ que residia e ainda reside o impulso para esta tese, percebendo as inflexões do projeto surrealista bretoniano para além dele, o que não implica uma projeção em linha reta que chegue até nós no futuro. Trata-se de uma instância (a surrealista) que tanto em relação ao espaço e ao tempo não tem começo e nem fim, ou seja, que *é*, porção à qual Heidegger também se dedicou. Eis, portanto, a especificidade desta tese, o acesso ao âmbito da não dualidade no pensamento de Breton.

Foi do caminho com a pesquisa, fruto também das reflexões feitas no conjunto de disciplinas cursadas – nas quais sempre busquei pôr em questão o *objeto* –, que surgiu a forma atual da tese. Nesta forma, o que em princípio chamava de *impossibilidade* manteve-se, mas a partir do sentido de *diferença*, e tal perspectiva será retomada na experiência de leitura de **O Amor Louco**. Assim, o objetivo desta tese é verificar a perspectiva da não dualidade no pensamento de Breton, especificamente, na narrativa poética **O Amor Louco** (1937), o que não dispensa, do ponto de vista metodológico, as considerações à **Nadja** (1928) e **Arcano 17** (1944). Outro aspecto relevante nas narrativas bretonianas é que seus fundamentos são encontrados nelas mesmas, e, nesse sentido, a trilogia nos leva às questões importantes relativas ao caminho trilhado pelo autor.

Os estudos sobre o surrealismo, em sua maioria, voltam-se para as questões formais, estéticas, contextuais históricas e críticas, tendo como pano de fundo um viés

cultural, antropológico, psicológico e até mesmo filosófico. Nesse sentido, temos pesquisas de toda sorte em suas várias possibilidades de combinações e correspondências entre as vias supracitadas. Embora o projeto surrealista, nos âmbitos ora mencionados, ainda não esteja esgotado, é prudente evidenciar que não os teremos como diretriz. Tais âmbitos, sem dúvida, serão mencionados nesta tese, mas como condição de possibilidade para acessar aspectos que evidenciem a rota para a não dualidade.

O caminho adotado para esta tese, constatado em levantamento prévio<sup>2</sup>, foi trilhado por poucos autores e tivemos como base Maurice Blanchot e Octavio Paz. O primeiro, nos deixa a pista desse sentido em dois textos: “Reflexões sobre o Surrealismo” e “A Literatura e o direito à morte”, ambos publicados em **A parte do fogo** (1949). O segundo, traz reflexões fundamentais para o tema em **O Arco e a Lira** pois, além de questionar a determinação do sentido de *ser* no pensamento ocidental (2012), traz, em diversos momentos de sua reflexão, a proximidade entre o pensamento de Heidegger e o surrealismo.

O privilégio do pensamento lógico na metafísica tradicional faz desaparecer aspectos que, para os surrealistas, são fundamentais, como o mistério e a revelação (BRETON, 2001a). Já para Heidegger, a prerrogativa da lógica implica um modo impróprio e insuficiente do pensar (HEIDEGGER, 2015), que diz respeito à não diferenciação entre o ôntico e o ontológico.

Importante ressaltar que uma coisa é dizer *Ontologia* e outra, completamente diferente, é dizer o mesmo tendo como base o campo aberto por Heidegger. No primeiro caso, o da metafísica ocidental antropocêntrica, temos em conta, ao dizer *Ontologia*, a oposição entre o imanente e o transcendente, podendo o transcendente, pela força do contraste ordenado pela razão, chegar a ser uma mera abstração. No segundo caso, o sentido usual dos termos *imanente* e *transcendente* cai por terra. Por extensão, são transtornados os sentidos usuais de outros termos, como por exemplo: *verdade* e *essência*. No sentido do pensamento que tem como ambiência a metafísica ocidental, ambos indicam precisão e, portanto, contingenciamento. Na busca pelo sentido de *ser*,

---

<sup>2</sup> No levantamento feito sobre o andamento das pesquisas relativas a esta tese (banco de teses e dissertações CAPES e outros sites, considerando Portugal como um importante polo de estudos sobre o surrealismo), não encontramos nenhuma pesquisa que trouxesse para o mesmo plano o pensamento de Breton e de Heidegger. Como já dissemos, encontramos tal perspectiva de modo indireto em Blanchot, nos textos *Reflexões sobre o surrealismo* e *A literatura e o direito à morte* e, de modo direto, em Octavio Paz em **O Arco e a Lira**. Atendo-nos apenas ao surrealismo, mais precisamente ao pensamento de Breton, as pesquisas encontradas nesse levantamento partem, para suas discussões, do âmbito estético ou literário, sendo mais um ponto de distinção da tese ora apresentada.

ou seja, no âmbito da Ontologia heideggeriana, cada um dos termos, a partir do que lhes concerne, diz sobre as proximidades do sentido de ser na vigência da propriedade de seus mundos correspondentes e tem, portanto, na direção contrária do contingenciamento, o sentido de ampliação. Outra noção importante que está em jogo, de modos distintos, nos âmbitos da Ontologia calcada na metafísica antropocêntrica ocidental e da ontologia heideggeriana é a de origem. A busca pelo Ser, nos termos da primeira e a busca pelo *sentido de ser*, nos termos da segunda, já nos confere uma distinção prévia, tendo a primeira, novamente, o caráter de precisão (espaço-temporal) e a segunda, de abertura de campo (espacialidade-temporalidade). Na busca pelo Ser, temos em conta a origem – que se relaciona, por conseguinte, com as noções de verdade e essência, conforme explicitado, no âmbito do sentido corrente do tempo. Na busca pelo *sentido de ser* heideggeriano, também temos em conta a origem – que se relaciona, por conseguinte, com as noções de verdade e essência a elas correspondentes, entretanto, no âmbito do sentido da temporalidade, conforme é possível verificarmos num breve excerto de Heidegger: “Os poetas’ são os que têm no futuro seu lugar de origem” (HEIDEGGER, 2013, p. 68).

Propor o exame das convergências entre literatura e filosofia por meio da narrativa de André Breton e do pensamento de Heidegger implica compreender que tanto a literatura quanto o pensamento filosófico em questão buscam, por caminhos distintos, desvelar a opacidade vigente no modo como, usualmente, as relações entre a humanidade e o mundo são constituídas. Segundo Breton, em **O Amor Louco** (OAL): “É à recriação desse estado muito especial do espírito que o surrealismo sempre tem aspirado, desdenhando, em última análise, do que é presa e sombra, em troca do que já não é sombra e não chega ainda a ser presa: sombra e presa fundidas num único clarão” (BRETON, 2006, p. 33). Esse estado especial do espírito, a partir da qual a dualidade é superada, é o que estamos chamando de determinação de não dualidade. Em OAL, Breton também utiliza o termo dupla determinação, pois a perspectiva adotada é a de que a não dualidade abarca a própria dualidade. Superar, nesse sentido, não diz respeito a eliminar ou desconsiderar, o que se supera é a crença de que tudo esteja circunscrito *somente* ao âmbito dual. O que Heidegger constatou como caminho inapropriado do pensamento corresponde, na concepção de Breton, à falta de liberdade nas relações entre humanidade e mundo, o que resulta, no exame bretoniano, no estado de opacidade da realidade (BRETON, 2001a). Assim, a realidade pouca e pobre (BRETON, 2001b) é aquela abordada de um ponto de vista restrito, somente a partir de aspectos funcionais, e não em sua profundidade e disponibilidade, ou seja, a partir da determinação ôntico-

ontológica, da não dualidade, ou ainda da dupla determinação – todos termos correspondentes.

Concluimos que a falta de liberdade assinalada pelos surrealistas se dê em função de tomarmos como dual o aspecto não dual da realidade. Não se trata, porém, da negação do aspecto dual, mas da consciência sobre tal aspecto em consonância com o aspecto não dual (que compreende o dual), ou seja, a inextrincabilidade de ambos. Nisso está implicado o descentramento subjetivo e, nesse sentido, o amor opera como uma experiência radical. Portanto, as experiências amorosas e o próprio amor são de fundamental importância para o projeto surrealista bretoniano e para a compreensão da inextrincabilidade entre os aspectos dual e não dual da realidade.

As experiências amorosas e a busca por elas evidenciam e acionam âmbitos fundamentais para os objetivos surrealistas: *liberdade, revolução, superação da dualidade e superação da causalidade* – todos correlatos. Tais objetivos aparecem nos Manifestos Surrealistas (1924 e 1930), assim como nas narrativas poéticas: **Nadja**, **O Amor Louco** e **Arcano 17**. A possibilidade de concretização de tais objetivos está na experiência com a linguagem, está na experiência de radicalidade que o amor pode incitar.

Assim, a tese se pauta por pontos de contato entre a literatura e a filosofia, tendo como mote a observação das noções de *vida, criação e linguagem* como manifestações desveladoras, como *acontecimento*. Para esclarecer o sentido do termo acontecimento, nos valeremos das reflexões de Georges Didi-Huberman sobre o que fora a arte cristã; segundo o autor, ela “Produz o acontecimento visual de uma exegese em ato [...] é assim uma superfície de exegese, no sentido em que se falaria de uma superfície de adivinhação” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 32-33). Tomando de empréstimo essa dimensão de acontecimento, voltamo-nos para as narrativas poéticas bretonianas como uma espécie de superfície que guarda, na justaposição de uma série de acasos objetivos, textos e imagens de naturezas diversas, a experiência do porvir, ou seja, de abertura.

Nas narrativas poéticas de Breton, o acontecimento é recobrado a partir do pensamento e da escrita; é também através do pensamento e da escrita que se desvela o ensejado por Heidegger (2007, p. 47) em **A origem da obra de arte: a abertura de mundo**.

É fato que Breton não recorreu ao pensamento heideggeriano para suas reflexões e, do mesmo modo, Heidegger não lançou mão da produção bretoniana para a formulação de seu ideário. Nesse sentido, um olhar apressado provavelmente teria a

listar um conjunto muito mais amplo de diferenças do que de correspondências entre o pensamento de ambos. Entretanto, o trabalho de constituição desta tese consiste, sobretudo, num olhar que ponha em destaque detalhes e nuances do pensamento bretoniano, não na busca de uma resolução, mas numa prática que evidencie os mistérios próprios do pensamento poético e do pensamento analógico como predicados para a liberdade – reposicionando-nos na esteira do que foram os objetivos do próprio Breton.

Tendo como base o pensamento dos principais autores aos quais recorreremos, nosso horizonte é o de criar, ao longo da tese, uma dinâmica que nos incite a olhar para o mundo, para nós mesmos e para as experiências a partir de um tipo de pensamento que amplie todas essas esferas, facilmente reconhecível no reduto das artes, mas que não se restrinja a este reduto, o pensamento paradoxal. Vislumbramos nele parte significativa da constituição desta tese. Ao referir-se às imagens, Didi-Huberman fala sobre a *abertura* em relação a elas e o contraponto a esta atitude é a relação com as imagens mediada pela autoridade dada aos textos, num trabalho com a pesquisa de fontes escritas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). Na sequência de seu pensamento, conclui que devemos assumir o risco do inverificável, sendo ele da ordem do paradoxal. Embora nos reportemos à autoridade dos textos, o trabalho empreendido nesta tese foi também o da interface deles com o sentido de abertura. Mais do que assumir o risco do inverificável, o intuito é o de colocá-lo em questão no paralelo entre os dois âmbitos da pesquisa, a saber, o literário e o filosófico, de modo que possamos vislumbrar o movimento intrínseco entre *vida, criação e linguagem* como o próprio movimento para a liberdade, como *acontecimento*.

Há algo de fundamental em conceber *vida, criação e linguagem* enquanto acontecimento, que diz respeito ao reconhecimento da não causalidade, tendo como ponto de partida a própria causalidade. Nesse sentido, *acontecimento* é o instante a partir do qual vida, criação e linguagem são uma mesma coisa. Trata-se de um lampejo, a partir do qual o mundo se reorganiza em seus sucessivos movimentos de ordens e intensidades diversas. Fora desse instante, residem em cada uma das partes (vida, criação e linguagem) os movimentos propícios de condução de um ao outro e, nesse sentido, tais partes atuam como qualidades que ampliam as possibilidades para o acontecimento, refazendo o ciclo desde a causalidade até a não causalidade, em outras palavras, desde a dualidade até a ampliação pela unidade.

Em OAL, Breton fala sobre a dupla determinação e sobre a unidade de ambas (2006). Tece comentários sobre a precariedade da fundação dos atos somente sobre uma

delas, o que implica, via de regra, apenas o reconhecimento da determinação expressamente manifesta – neste caso se sucumbe ao mistério que está em todas as coisas, que está em nós mesmos o tempo todo. Ambas as determinações são intrínsecas. Podemos viver a partir dessa compreensão, a da inextrincabilidade entre o manifesto e o misterioso, assim como podemos viver a partir do esquecimento dela, respondendo apenas às demandas causais que reconhecemos a partir do aspecto manifesto. Podemos ainda assinalar uma região intermediária, que diz respeito a um tipo de pacto de entrega à arte e à literatura de modo parcial, na qual desfrutamos do contato que a obra oferece com o misterioso e com o mágico de modo intelectual, o que não deixa de ser um bom exercício, mas que finda tão logo a experiência se extingue e ficamos na dependência de uma próxima experiência.

Se o que está em jogo nesta tese ao reconhecer *vida, criação e linguagem* enquanto *acontecimento* é a liberdade, qualquer experiência de acesso ao misterioso e ao mágico que se converta em um cerco está fora de questão, pois a dependência e, portanto, o fator condicionante, automaticamente confere a tal experiência o caráter instrumental mencionado por Heidegger em **Ser e Tempo** (ST). Desse modo, reconhecemos em OAL o trânsito entre a dupla determinação naquilo que lhe é próprio e a unidade entre ambas como o reconhecimento da inextrincabilidade entre o visível e o invisível. Verificaremos em OAL a arte e o amor, simultaneamente, como caminho e condição de abertura para o caminho.

Mencionamos o lampejo como o instante de constatação do acontecimento. Trata-se de uma espécie de chave para o transtorno da causalidade, ou seja, um momento de possibilidade de ruptura, como um hiato. Assim, a arte é um desses hiatos, assim como o amor, sendo ambos possíveis *locus* de onde emerge o acontecimento. Embora tal questão esteja bastante evidente no pensamento de Breton, no de Heidegger não é tão evidenciado. Em seu pensamento, o filósofo reconhece a crise humana como momento propício de abertura para o encaminhamento ao sentido de *ser*, de modo resumido, a angústia. Nesta tese, reconhecemos o amor, também, como um dos pontos fulgurantes desse instante que possibilita o retorno ao sentido de ser.

Em termos estruturais, a tese está dividida em duas partes e cada uma delas é subdividida em capítulos. Ao mesmo tempo em que são independentes, a primeira parte funciona também como base para a segunda pois, de teor mais contextual e conceitual, nela se evidencia o paralelo entre o pensamento dos principais autores. Esta primeira parte está dividida em capítulos do seguinte modo: no primeiro, intitulado *Caminho*, além do contexto, apresentaremos como se concebe a relação entre a literatura e a

filosofia, com um paralelo entre a produção e algumas premissas de Breton e o pensamento de Heidegger, esboçando pontos de proximidade, distanciamento, paralelismo e intersecção entre a trajetória de ambos; segue-se com o ponto de vista adotado, momento no qual se estabelece, a partir das principais referências, tendo Paz um papel fundamental, o desvio do pensamento tradicional desenvolvido no ocidente, o que indica a impossibilidade de análise do *corpus* do modo como tradicionalmente se estabelece. Na sequência, a partir de trechos dos dois Manifestos Surrealistas, visualizaremos a possibilidade de trilhar pela dupla determinação, evidenciando em tais passagens o caminho pelo âmbito do *acontecimento*, indicando como isso se dá no pensamento bretoniano. No segundo capítulo, intitulado *Amor*, veremos, de modo mais pormenorizado e a partir das bases já apresentadas, a via pela qual o amor se dá como experiência radical de descentramento, e como tal experiência se articula nas narrativas poéticas, excedendo e antecedendo a concepção comum de amor, o que, por sua vez, não a nega. Resumidamente, estão implicadas neste capítulo as relações entre amor e morte, abertura e criação, liberdade e espera. Instaure-se, a partir da experiência do amor, o caminho para a perspectiva da não dualidade e, no capítulo seguinte, intitulado *Plano da linguagem*, acessamos aspectos da linguagem que nos aproximam dessa mesma perspectiva. Neste, que é o terceiro e último capítulo da primeira parte, serão esclarecidos os termos *plano* e *linguagem*, de modo a estabelecer o desvio de seus usos comuns, reposicionando-os. Uma vez realinhados os parâmetros da tese, seguimos com o pensamento dos principais autores nessa esfera e retomamos os sentidos de *acontecimento* e *liberdade*, por exemplo. Examinaremos o modo como real e imaginário coabitam e abordaremos ainda o aspecto da temporalidade e do maravilhoso a partir de uma espacialidade não configurável, constitutiva do *ser*.

A segunda parte consiste na proposição de leitura de **O Amor Louco**, subdividida em três capítulos a partir das bases instituídas na primeira parte. No primeiro capítulo, intitulado *O Amor Louco*, apresentamos o modo pelo qual a narrativa foi percorrida, considerando as prerrogativas apresentadas na primeira parte, assim como seu aspecto arquitetural, considerando as sete partes de OAL como correspondentes à simetria do cristal, uma forma perfeita. Está também, nesse capítulo, a partir do tópico *Fundação*, o início da proposição de leitura de OAL que, em conjunto com os capítulos seguintes, intitulados *Centralidade* e *Desdobramentos*, consistem no percurso de leitura com comentários que, em muitos momentos, retomam aspectos ressaltados na primeira parte da tese a partir de seus principais autores: Breton, Heidegger e Paz. Ainda no primeiro capítulo, a partir do tópico *Fundação* temos os

excertos das três primeiras partes de OAL. Nelas é como se Breton apresentasse a fundação do que está se chamando, nesta tese, de “teoria revolucionária”, que implica o exame atento das relações estabelecidas em todos os âmbitos da vida a partir do reconhecimento dos acasos objetivos. O capítulo dois, intitulado *Centralidade*, apresenta o ápice da narrativa, que diz respeito ao *encontro* e ao maravilhoso. No terceiro e último capítulo, intitulado *Desdobramentos*, são apresentadas as três últimas partes de OAL, nas quais as experiências são mostradas em sua extensividade, remetendo-se às bases estruturais apresentadas no início da narrativa, discutidas em *Fundação*. Cada um desses capítulos está subdividido por temas. Com isso, buscamos uma relação de espelhamento entre a primeira e a segunda parte da tese.

## CAPÍTULO UM: CAMINHO

*É a esse preço e a esse preço somente que as grandes instâncias humanas sempre oprimidas, à aspiração da verdade, à beleza, e até mesmo à bondade, ou pelo menos ao poder do amor, conseguiriam tomar a dianteira e regenerar o mundo tão depressa quanto ele teria sido destruído. Assim se abririam, imensos, campos de descobertas perante os quais aqueles que nós conhecemos seriam magras concessões horrivelmente gradeadas. Nós queremos, dizia estranhamente Apollinaire no seu último poema, “Nós queremos explorar a bondade, região enorme onde tudo se cala”. Cedendo às pressões dos séculos, o único erro desse poema foi ter pedido desculpas por isso.*

André Breton

*Todo questionar é um buscar. Toda busca retira do que se busca a sua direção prévia. Questionar é buscar cientemente o ente naquilo que ele é como ele é. A busca ciente pode transformar-se em “investigação” se o que se questiona for determinado de maneira libertadora.*

Martin Heidegger

## Um ponto um: Surrealismo e manifestações surrealistas no Brasil

O surrealismo<sup>3</sup> surge num contexto de crítica em relação ao sistema vigente, no qual o homem é reduzido às suas relações sociais, econômicas e de trabalho. Como explica Michel Carrouges (1950, p. 10), ele é um movimento de revolta radical entre as potências do espírito e as condições da vida, mas também de uma esperança ilimitada na transformação humana.

Claudio Willer (2014, s/p) considera 1916 como o momento de constituição do surrealismo, pois foi o ano em que André Breton descobriu a poesia de Arthur Rimbaud e, também, do seu encontro com Louis Aragon e Philippe Soupault no exército. Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 34) considera 1919 como o ano de nascimento do surrealismo, quando ocorreram as primeiras experiências conjuntas entre Breton e Soupault com a escrita automática, publicadas sob o título de *Les champs magnétiques* na revista *Littérature*, fundada por eles e Aragon no mesmo ano e que também é considerada um marco. 1924 é o ano da publicação do Manifesto do Surrealismo, escrito por Breton (2001a). Além de jovens poetas franceses, os integrantes do movimento eram intelectuais e artistas de nacionalidades diversas. O surrealismo já nasceu cosmopolita e internacional. Ele não é uma continuação do dadaísmo; as experiências de Breton e Soupault antecedem a chegada de Tristan Tzara a Paris. Enquanto dadá, afirma Micheli (1991, p.151), “[...] encontrava a sua liberdade na prática constante da negação, o surrealismo procura dar o fundamento de uma ‘doutrina’ a essa liberdade”. Para tanto, lançou-se em busca de conhecimento, por meio de pesquisas que visavam à observação e à exploração de domínios negligenciados tanto pelas ciências quanto pelas artes e de procedimentos irredutíveis aos métodos racionais e à expressão propriamente estética.

Diferentemente dos movimentos que convencionalmente chamamos de vanguardas, o surrealismo não negou o passado, admitiu ser tributário de uma complexa genealogia que antecede o romantismo<sup>4</sup> e o simbolismo:

O Surrealismo reconhece a antecedência/influência de autores que pertenceram, mas também antecederam e precedem o Romantismo: Dante, Shakespeare, Blake, Walpole, Sade, Poe, Jarry, Roussel,

---

<sup>3</sup> Os nomes de correntes e escolas do pensamento como, por exemplo, surrealismo, virão grafados em minúsculas. A esse respeito, pode ser consultado o documento **Citações, padronização e convenções em textos da FCRB** (Fundação da Casa Rui Barbosa) (BRASIL, s/d, p. 6). Mais esclarecimentos a respeito podem ser encontrados em *O uso de letras maiúsculas e/ou minúsculas* (SILVA, 2015).

<sup>4</sup> No MS (2001a), Breton apresenta uma lista de referências que antecede o surrealismo, ressaltando o que há de “surrealístico” em cada uma delas. Essas referências aparecem, também, na construção intertextual de suas narrativas.

Apollinaire, entre outros e, sobretudo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont (DANTAS, 2017, p. 283).

Assumiu-se herdeiro crítico do romantismo pois rejeitou “[...] o egocentrismo e o sentimentalismo românticos e intensificou outras de suas características como: a valorização da interioridade, a atração pelo mistério, pelo desconhecido e pelo ímpeto revolucionário” (DANTAS, 2017, p. 283).

Seguindo essa herança de modo um pouco mais detido, é possível mencionar, como exemplos, alguns temas que são fundamentais para o desenvolvimento da produção surrealista, em específico, para o pensamento bretoniano, como a *infância* e a *imaginação*, conforme será verificado na proposição de leitura da segunda parte desta tese. A respeito da infância no pensamento de Breton, vê-se que:

[...] tem origem em Baudelaire, que propunha o despertar da infância como condição para o artista moderno porque a criança se interessa pelas coisas banais, prosaicas, “vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada”; porque nela, “a sensibilidade ocupa todo o seu ser” (BAUDELAIRE, 1988, p. 168-9 *apud* DANTAS, 2017, p. 286).

Segundo Dantas, a concepção bretoniana de imaginação também provém de Baudelaire, que problematiza o emprego indevido da imaginação, reivindicando seu mistério:

Nestes últimos tempos ouvimos falar de mil maneiras diferentes: “Copie a natureza, copie apenas a natureza. Não há maior prazer nem mais belo triunfo do que uma excelente cópia da natureza”. E essa doutrina, inimiga da arte, pretendia ser aplicada não somente à pintura, mas a todas as artes, inclusive ao romance e à poesia. [...] Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela alcança todas as outras; excita-se e envia-as ao combate. Às vezes se assemelha a outras a ponto de confundir-se com elas, e no entanto ela é sempre a mesma, e os homens que não provoca são facilmente reconhecíveis por não sei que maldição que seca suas produções como a fogueira do Evangelho (BAUDELAIRE, 1988, p. 74-75, *apud* DANTAS, 2017, p. 287).

As ações dos surrealistas sempre foram em prol de libertar o homem dos “[...] entraves impostos pelo racionalismo, pela política da boa moral e dos bons costumes, pela filosofia cartesiana e outras tantas formas de repressão, de manutenção de uma imagem convencional do mundo e do seu desencantamento” (DANTAS, 2017, p. 283). Não se limitou, portanto, a ser mais um movimento artístico literário, a criar uma nova estética, pois propôs (e propõe) a reflexão sobre o homem como um todo, sobre a vida, o que resulta na sua dimensão filosófica. Em suma, o surrealismo é uma visão de mundo, uma poética.

A radicalidade de sua proposta: “*Transformar o mundo*, disse Marx; *Mudar a vida*, disse Rimbaud; essas duas palavras de ordem são, para nós, uma coisa só” (BRETON *apud* MICHELI, 1991, p. 154) se dá por meio da busca e da revelação eruptiva do poético, do mágico, do misterioso na própria vida, ou seja, dos acontecimentos que evidenciam a inextrincabilidade entre o visível e o invisível. No entanto, a proposta surrealista causou reações adversas e resistência entre artistas e intelectuais franceses. Se, no Manifesto de 1924 (2001a), o tom é de florescimento – muito embora seja feita a crítica em relação à condição humana – e de lançamento das bases do movimento na perspectiva de transformação do homem e do mundo, no Segundo Manifesto do Surrealismo (2001b), o tom muda, dado o modo como o movimento foi recebido, sobretudo pelos membros do Partido Comunista e de organizações anarquistas:

Se, pelo surrealismo, rejeitamos sem hesitar a idéia de que são possíveis apenas as coisas que “existem” e se, de nossa parte, declaramos que por um caminho que “existe”, o qual podemos mostrar e ajudar a seguir, chega-se àquilo que supostamente “não existia”; se não temos palavras bastantes para profligar a baixeza do pensamento ocidental; se não tememos insurgir-nos contra a lógica; se não juramos que um ato por nós executado em sonhos tem o mesmo sentido que um ato executado em estado de vigília; se nem sequer estamos certos de que um dia não se dará cabo do tempo, velha força sinistra, trem a descarrilhar perpetuamente, louca pulsação, montão inextrincável de animais moribundos e já mortos: como lá podem querer que nós manifestemos qualquer carinho ou, quando menos, de tolerância, em relação a algum aparelho de conservação social, seja ele qual for? (BRETON, 2001b, p. 157-158).

E Breton não fez concessões, mesmo quando a crítica vinha de seus companheiros de movimento. A resistência não poderia ser diferente dada a profundidade com a qual o surrealismo toca em regiões insondáveis do humano, o que pode ser compreendido como uma ameaça, à medida que abala crenças há muito tempo cultivadas sobre o tempo, o visível e (a inexistência) do invisível.

O Brasil, podemos dizer a América Latina, muito rapidamente, tomou conhecimento do surrealismo. Isso porque, desde o impressionismo, o debate artístico se internacionalizou em virtude do acelerado fluxo de informações e contatos decorrentes do progresso nos meios de comunicação. Todavia, nas primeiras décadas do século XX, o surrealismo conquistou mais críticas do que simpatia e, quando sua presença se efetivou em território brasileiro, suas manifestações foram minimizadas, quando não ocultadas.

Para comentar sobre o surrealismo no Brasil, devemos considerar pelo menos duas possibilidades de abordagem: uma consiste em elencarmos somente escritores e artistas cuja obra e vida estão imbuídas do espírito surrealista e a outra, em voltarmos para escritores e artistas cujas obras apresentam imagens surrealistas, a prevalência do onirismo, a subversão da lógica da linguagem, o afastamento da subjetividade em prol de uma certa autonomia das palavras, e, ainda, certa proximidade com a escrita automática, entre outras questões implicadas no processo de criação, valorizadas e praticadas pelos surrealistas. Tender para uma ou outra possibilidade, alerta Willer (2002 s/p), muda consideravelmente a história do surrealismo no Brasil. Não optaremos por uma ou outra possibilidade, uma vez que a primeira é muito restritiva e a segunda implica o risco de perdermos de vista o próprio surrealismo, uma vez que possibilita uma gama enorme de nomes e obras no campo literário. Nosso intuito é fazer uma breve apresentação do surrealismo no Brasil que permita enfatizar que a sua presença em território brasileiro se deve menos à ausência de manifestações surrealistas e mais ao abafamento causado por um projeto político-cultural dominante que atingiu a crítica literária, a história da literatura brasileira e o mercado editorial.

No Rio de Janeiro, em 1925, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, editores da revista *Estética*, manifestaram interesse pelo surrealismo. Robert Ponge verifica, no segundo número da revista *Estética*:

[...] um artigo em que Prudente comenta as considerações do crítico francês Benjamin Crémieux sobre o surrealismo, divulgadas pela *Nouvelle Revue Française*, e, no terceiro número (datado de abril-junho de 1925), um ensaio em que Sérgio afirma que "só à noite enxergamos claro", e reivindica "uma declaração dos direitos do sonho" (PONGE, 2004, p. 3).

No entanto, observa Ponge, no ensaio de Sérgio Buarque sobre a “[...] declaração dos direitos do sonho” não consta nenhuma referência ao surrealismo, enquanto Prudente de Moraes Neto “[...] enviou um texto de escritura automática ao jornal *A Noite* (publicado em 28 de dezembro de 1925) e outro, à revista *Verde* (publicado em novembro de 1927).” (PONGE, 2004, p. 3). Mas tudo indica que o interesse pelo surrealismo foi passageiro e sem grandes consequências.

Na mesma década, Murilo Mendes, Ismael Nery, Mário Pedrosa e Aníbal Machado descobriam o surrealismo. Murilo Mendes admite que aderiu parcialmente ao surrealismo: “Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma

atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares” (MENDES *apud* FACIOLI, 1999, p. 300).

Fenômeno análogo ocorreu com Ismael Nery. E, embora a poética de ambos esteja adornada pela mística cristã, é preciso reconhecer que Mendes foi um poeta que criou imagens “[...] visualmente sugestivas, que poderiam passar por descrições de quadros de Magritte, Delvaux, Dali e Ismael Nery” (WILLER, 2002, s/p).

Reconhecemos a influência do surrealismo nas fotomontagens de Jorge de Lima, mas é em *Invenção de Orfeu*, uma coletânea de poemas, que aparecem o onirismo surrealista e a radical experimentação com a linguagem. Seu processo de criação, nos diz Willer (2002, s/p), se aproxima da escrita automática e do sono hipnótico, segundo ele: “[...] é a descida ao inconsciente e à experiência religiosa arcaica”.



Imagens acima, da esquerda para a direita:

Fig. 1 Ismael Nery, **Figura Surrealista com personagem masculino deitado**, nanquim e grafite s/ papel, 21,7 x 16,2 cm. s/d

Fig. 2 Jorge de Lima, Imagem do livro **A Pintura em Pânico**, fotomontagem, 1943

Entre os modernistas o surrealismo não foi bem aceito. Mário de Andrade, nome dos mais expressivos, no “Prefácio Interessantíssimo” e em “A escrava que não era Isaura”, de 1922, advertiu “[...] contra os ‘perigos formidáveis da substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente’”. Chamava de “[...] erro perigosíssimo o modo como avulta na poesia a associação de imagens” (WILLER, 2019, s/p).

Oswald de Andrade, em seu manifesto e em seu livro, ambos denominados *Pau-brasil*, lançados em 1924, traz uma linguagem satírica, arcaica, que desconstrói o nacionalismo ufanista e conservador. A proximidade de Oswald com a rebeldia dadaísta e surrealista, tidas como produto de ideologias estrangeiras, gerou uma contraproposta

no ano seguinte: o movimento literário Verde-amarelismo, que defendia, entre outras questões, um nacionalismo ufanista e um governo forte e centralizado para defender a cultura brasileira dos estrangeirismos.

Em 1928, com os lançamentos da *Revista Antropofagia* e do “Manifesto Antropofágico” e sua proposta libertária de devorar todos os valores da civilização cristã ocidental, a conexão com o surrealismo é mais evidente; ainda assim, o surrealismo é citado somente em uma frase do manifesto: “Já tínhamos a língua surrealista”.

Um fato também importante foi a presença do poeta surrealista Benjamin Péret no Brasil. Em 1929, ele passou e residir no Rio de Janeiro e foi acolhido pela esquerda trotskista (o crítico Mário Pedrosa e os multiartistas Patrícia Galvão e Flávio de Carvalho) e por alguns artistas e intelectuais ligados ao movimento antropofágico. Em 1931, Benjamin Péret foi expulso pelo governo de Getúlio Vargas. Retornou em 1955 e realizou importantes ações que demonstraram a importância da diversidade cultural e do conhecimento das culturas tradicionais, ou a importância do outro, para os surrealistas:

[...] deu várias entrevistas, redigiu um original e inovador ensaio sobre o quilombo de Palmares, circulou pelo Norte e o Nordeste, realizou duas viagens para reservas indígenas, adquiriu objetos de arte indígena e popular, bateu muitas fotos e tomou anotações que lhe permitiram escrever vários artigos [...] sobre os índios brasileiros (PONGE, 2004, p. 5).

No mesmo ano, Oswald Andrade renegou as conquistas da *Antropofagia* e se filiou ao Partido Comunista. Segundo Ponge (2004, p. 4), “[...] é como se o desaparecimento da *Revista Antropofagia* tivesse tido por consequência o esgotamento, por alguns decênios, da possibilidade de efetivo funcionamento de um grupo surrealista – antropofagicamente surrealista! – no Brasil”.

Segundo Valentim Fiacoli (1999), até o início dos anos de 1930, o Brasil apresentava condições favoráveis de contato entre uma minoria artística e intelectualizada e o surrealismo. A partir de 1930, a ideologia nacionalista e populista do Estado Federal, somada ao conservadorismo da influência da Igreja Católica e o crescimento do número de simpatizantes do Partido Comunista, mudou o contexto histórico brasileiro e os rumos da arte moderna. A palavra de ordem passou a ser “[...] a descoberta e revelação da realidade brasileira” (FACIOLI, 1999, p. 296, grifos do autor). A literatura realista de vertente regionalista ganhou força enquanto o cosmopolitismo e o internacionalismo, predominantes entre 1922 e 1930, passaram a ser condenados. Para Fiacoli (1999, p. 297), nossos artistas e escritores se viram na

condição de agentes civilizadores, unificadores e construtivos da identidade nacional. Essa situação comprometeu o artista erudito, o “[...] vôo de sua autonomia, obrigando-o a um certo *pedestrianismo* na esteira de projetos econômico e político, moderadamente modernizantes e progressistas, encabeçados pelo aparelho do Estado” (FACIOLI, 1999, p. 297, grifo do autor). Ao aderirem aos projetos nacionalistas e populistas, mesmo que criticamente, “[...] produzem e reproduzem valores que justificam e legitimam tais projetos e sua correspondente ideologia nacionalista do progresso” (FACIOLI, 1999, p. 297), instrumentalizam as culturas minoritárias e exilam as obras libertárias. Em 1937, com a ditadura do Estado Novo, afirma Facioli (1999), qualquer possibilidade de avanço do surrealismo em território nacional ficou praticamente inviabilizada.

É nesse contexto que Flávio de Carvalho teve obras censuradas e a intervenção policial na estreia, em 1933, da peça de teatro *Bailado do Deus morto*. Na opinião de Willer (2019, s/p), Flávio de Carvalho é “[...] o nome mais significativo do surrealismo no Brasil”. Tal afirmação leva em consideração o conjunto das criações de Carvalho nas áreas da arquitetura, pintura, performance e teatro, de seus relatos de experiências intervencionistas e de seu interesse pela criação artística dos internos no Juquery, em suma, da multifacetada relação que estabelecia entre sua arte e sua vida. Esse conjunto de atuações participam de um mesmo espírito de rebeldia contra o *status quo* e de intervenção subversiva no sistema das artes.

Entre os artistas brasileiros ligados diretamente ao surrealismo, destaca-se uma mulher, a escultora, desenhista, gravadora e escritora Maria Martins. Ela passou parte de sua vida adulta no exterior. Residiu por algum tempo em Nova Iorque, onde chegou a conhecer alguns artistas ligados ao surrealismo e Breton, que prefaciou o catálogo de sua primeira exposição individual, em 1947, na Julien Lery Gallery, NY. No ano seguinte, ela mudou-se para Paris e retornou definitivamente para o Brasil em 1950 e, em 1956, expos seu trabalho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No catálogo desta exposição encontram-se textos de Breton, Péret e Murilo Mendes. Apesar do seu reconhecimento internacional e da sua intensa atuação na vida cultural brasileira – participou da organização das primeiras edições da Bienal Internacional de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assinou uma coluna no jornal *Correio da Manhã* e publicou alguns livros –, Maria Martins é muito pouco conhecida entre nós. As esculturas de Martins, segundo Péret (1999, p. 323), “[...] anunciavam um mundo que ainda não existe”. Nelas, o reino vegetal, animal e mineral se interpenetram, se condensam, metamorfoseiam-se, violam a “ordem”, sugerem *outra* possível natureza.



Imagens acima, da esquerda para a direita:

Fig. 3 Maria Martins, **Impossible**, gravura em metal, tiragem: 43/60 dimensões não informadas. Acervo banco Itaú. Reprodução fotográfica de João L. Musa/Itaú Cultural, 1946.

Fig. 4 Maria Martins, **O implacável**, escultura em bronze platinado, dimensões não informadas. Acervo: Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini, 1947.

No âmbito da crítica literária, é necessário discordarmos de determinadas avaliações, a começar pelo pensamento do crítico e poeta José Paulo Paes (*apud* NAZARIO, 2008, p. 170), que afirmou: “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da Batalha de Itararé: não houve”.

Nos anos 40 do século passado, apesar do contexto político cultural de valorização nacionalista, um jovem poeta mineiro de Cataguazes e um dos fundadores da revista modernista *Verde*, Rosário Fusco, publicou seu primeiro romance, **O agressor**. Sérgio Milliet (1981, p. 279) considerou-o um “[...] romance surrealista, talvez o único que se escreveu entre nós, toda a ação confusa e misteriosa do sonho [...] Propositamente ou não tudo apresenta certa significação, dentro da trama voluntariamente absurda”. Antonio Candido, no ensaio “Surrealismo no Brasil”, publicado em 1945, também considerou **O agressor** como um romance surrealista: “O sr. Rosário Fusco, cuja carreira literária se distingue pela variedade das produções e que tem um lugar de monta na história do modernismo, acaba de publicar o seu primeiro romance, que pode ser classificado de surrealista” (CANDIDO, 1992, p. 105).

Todavia, a crítica de Milliet e de Candido, ao adjetivá-lo de surrealista, imprimiu, no romance e em seu autor, um rótulo de desaprovação. Enquanto para Milliet se tratava de uma trama “voluntariamente absurda”, para Candido, o romance

era o resultado de um “exercício de composição literária”, uma “ginástica mental” bem distante da concepção geral do pensamento e da literatura do qual se originou, uma importação indevida. Candido falava em nome de um projeto literário que representasse uma “[...] problemática vital para a inteligência brasileira” (CANDIDO, 1992, p. 5).

Segundo Dantas (2014, p. 36), a crítica de Candido contribuiu para a recepção negativa da toda a obra de Rosário Fusco:

[...] dada a importância da voz de Antonio Candido não só entre críticos literários mas no cenário intelectual brasileiro como um todo, seguramente “Surrealismo no Brasil” contribuiu muito para a recepção negativa da obra fusquiana, que ainda aguarda outros olhares, outros estudos e leituras que possam responder à questão colocada pelo jornalista e poeta [...] Ronaldo Werneck [...]: “que coisa é Rosário Fusco?”

Atendo-nos brevemente a este caso em específico, concluímos que o surrealismo de Fusco não é bem-vindo, uma vez que não corresponde às expectativas de um determinado projeto literário estabelecido pela crítica brasileira. Nota-se, também, que é justamente a potência do pensamento/atitude surrealista a causa da repulsa por parte daqueles que o criticam, o que se evidencia no pensamento do poeta e crítico português, Adolfo Casais Monteiro, que afirmou:

O Surrealismo aparece aos olhos da maior parte da gente, mesmo ilustrada, com uma aberração estética. É que a ação surrealista tem como programa fundamental a necessidade de violar as máscaras do espírito para pôr o homem face a face consigo mesmo (MONTEIRO *apud* FACIOLI, 1999, p. 307).

Esta é a proposição da aventura surrealista: *estar em face consigo mesmo*. Invariavelmente, nela reside um perigo, pois abala as estruturas ilusórias de controle sobre a vida, tão bem constituídas ao longo de gerações, da qual a concepção de arte como representação é um dos exemplos.

Outro autor brasileiro, romancista, ensaísta e cronista ignorado, por muito tempo, pela crítica por estar próximo ao surrealismo é Walter Campos de Carvalho<sup>5</sup>. Segundo Pereira e Barbosa (2009, p. 81), sua obra, assim como a dos surrealistas, é “[...] marcada pelo fragmentário, pela colagem e pelas impressões de um narrador-personagem em constante estado de subversão da realidade, pela deambulação urbana, e pelos encontros fortuitos”. A ironia, o humor negro e temas como a loucura e a morte

---

<sup>5</sup> Seus títulos publicados entre as décadas de 1950 e 1960 são: **Tribo**<sup>5</sup> (1954), **A Lua Vem da Ásia** (1956), **Vaca de Nariz Sutil** (1961), **A Chuva Imóvel** (1963) e **O Púcaro Búlgaro** (1964).

são marcantes em sua obra. Por apresentar o absurdo da vida e considerá-lo um escritor anarquista e marginal, Sérgio Santanna o aproxima de Henry Miller (GONZAGA, 2007, p. 53-54). Segundo Massaud Moisés (apud GONZAGA, 2007, p. 51), seu surrealismo é:

[...] agressivo, irônico, desmonta os ajustes convencionais da ordem para instalar o caos gerador dum mundo menos sufocante, menos espartilhado, onde a expansão do “eu”, por intermédio de múltiplas e livres associações, não confundisse com a loucura: a aparência guarda seriedade, a seriedade inerente à sátira do tipo Elogio da Loucura.

O fato é que sua prosa, assim como a de Rosário Fusco e Murilo Rubião estão na contra corrente da produção literária brasileira dos anos de 1950 e aguardam serem mais investigadas.

Nos anos de 1960, um grupo surrealista se organizou em São Paulo. O editor Massao Ohno havia lançado jovens poetas numa série denominada *Novíssimos*; entre eles estava Roberto Piva, Claudio Willer e Sérgio Lima – que participou do grupo parisiense entre 1961-1962 e também do comitê de redação da última revista dirigida por Breton, *La Brèche* – que havia retornado para São Paulo. A estes três jovens juntaram-se também Antônio Fernando de Franceschi, Decio Bar, Raul Fiker, a poeta, artista visual e tradutora Leila Ferraz, a artista plástica Maninha Cavalcante, entre outros; eles promoviam debates sobre o surrealismo. Segundo Luiz Nazario (2008, p. 186), os três primeiros livros publicados pelo grupo foram: “*Paranóia* (1962), de Roberto Piva, [...] *Amore* (1963), de Sergio Lima [...] e *Anotações para um Apocalipse* (1964), de Claudio Willer”. Em 1967, Sérgio Lima, Leila Ferraz e Paulo Paranaguá organizaram a publicação revista-catálogo **Phala** e a 13ª Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo.

Apesar da produção e da agitação cultural promovida por esses jovens surrealistas nos anos 60/70, as correntes dominantes da crítica literária brasileira continuaram rejeitando as manifestações do surrealismo; parte delas era composta pelos críticos ligados à poesia concreta:

Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado [...]. O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente (CAMPOS, 1975 apud WILLER, 2019, s/p).

A despeito de tais correntes, é necessário respirar, tomando solo a partir de pensamentos e atitudes que dão voz aos aspectos insondáveis para os quais os

surrealistas se voltaram; referimo-nos à produção e às atividades de Floriano Martins e, sobretudo, de Claudio Willer.

Em 1992, o poeta, artista plástico, tradutor, editor e ensaísta cearense, Floriano Martins, criou a *Agulha Revista de Cultura*, de circulação digital. Grande parte das suas ações tem sido na perspectiva da disseminação, pesquisa e reflexão sobre questões ligadas ao surrealismo, especialmente, no campo da poesia. Uma de suas últimas empreitadas foi o lançamento do livro **Um novo continente** – Poesia e surrealismo na América (MARTINS, 2016).

A atuação de Willer, iniciada nos anos 60, continua, sobretudo, numa atitude que entrelaça sua produção com um modo de vida que, por sua vez, se desdobra nessa produção. O surrealismo, para ele, tem a atividade artística como meio, mas está muito além dela. Poeta, tradutor, crítico e ensaísta, tem como ponto de partida o sentido fundamental do surrealismo – o ímpeto de transformar o mundo – e realiza, em sua prática, uma concepção da literatura como manifestação, livre do cerceamento da razão e aberto à contemplação do caráter enigmático e mágico do universo. Nessa perspectiva, traduziu autores importantes como Conde de Lautréamont, Allen Ginsberg e Antonin Artaud. Além de significativa produção poética e ensaística e da participação em antologias, Willer, nos últimos anos, tem se dedicado ao estudo do gnosticismo e suas relações com a poesia e instigado a discussão sobre essas relações no meio acadêmico<sup>6</sup>. Atua como difusor e promotor dessas diretrizes numa série de eventos, acadêmicos e não acadêmicos, envolvendo também o âmbito das artes visuais, da música, do cinema e do teatro. Ao longo de mais de cinquenta anos de atuação, são inúmeros artigos, palestras, cursos e conferências com os mais diversos interlocutores, fomentando o espaço para a produção e o debate sobre o surrealismo no Brasil.

Nos últimos anos, assistimos a uma mudança no mercado editorial brasileiro, que, até então, dedicava muito pouca atenção à publicação de autores ligados ou próximos ao surrealismo:

Correlatamente à recusa pela crítica, é fraca a presença de surrealismo no mercado editorial brasileiro. Por isso, cabe menção às publicações recentes da Cosac Naify, com uma boa reedição de *Nadja* de Breton e obras de Jacques Prévert e Michel Leiris. E, em um passo adiante, edições de Joyce Mansour e Radovan Ivšić por uma pequena editora, a Lumme, graças ao trabalho de Éclair Antonio Almeida Filho (WILLER, 2019, s/p).

---

<sup>6</sup> *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna* (2010) é parte do resultado de sua tese de doutorado defendida em 2008 na USP. Sua pesquisa de pós-doutorado, desenvolvida entre 2008-2011, foi sobre o tema “Religiões estranhas, hermetismo e poesia”.

Sobre o surrealismo e suas manifestações no Brasil, Willer (2019, s/p) ressalta ainda que não se trata de “[...] um deserto bibliográfico”<sup>7</sup>, mas que sua presença no mercado editorial sempre foi fraca. No recente livro **História da literatura brasileira** (2011), de Carlos Nejar, encontramos o pensamento de Willer no capítulo sobre “Poesia brasileira da Geração de 1960 até 1970”, e no item “O Surrealismo: Claudio Willer”. Roberto Piva e Floriano Martins também integram o mesmo capítulo.

Em meio a protestos, rupturas e conjunções, o surrealismo marca sua presença no mundo, de modo indelével, por meio de sua produção poética, artística, intelectual e de um posicionamento diante da vida que busca reconhecer no homem as chaves de sua própria liberdade. Ele consolidou-se como uma força que continuou a irradiar mesmo após a morte de André Breton em 1966, porque “[...] implica aspectos que o antecederam ou o pré-anunciaram, da mesma maneira que implica os desdobramentos do seu sentido e a permanência em nossa atualidade” (LIMA, 1995, p. 7). Conforme afirmou o próprio Breton: “Surrealismo existia antes de mim e continuará a existir depois de mim” (*apud* LIMA, 1995, p. 32).

Podemos observar a repercussão do surrealismo, por exemplo, na produção de uma série de escritores do que se chamou de *Novo Romance Francês*; segundo Leyla Perrone-Moisés, “[...] esses romancistas reconhecem no real *várias camadas*. O homem não é só o que aparenta ser; nem só o que esconde conscientemente; é tudo o que nele vive à sua revelia, e, descoberta maior, é também tudo o que poderia ser ou poderia ter sido” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 18, grifo da autora). Essas várias camadas do real estão implicadas, para o surrealismo, naquilo a que Breton chama no Manifesto do Surrealismo (MS) (2001a, p. 28) de “*sobre-realidade*”; inclui-se aí a esfera do sono e a do estado desperto em suas amplitudes, considerando-se o desconhecido, o inclassificável, o marginal, o banal, o inútil e o desprezível – predicados desconsiderados numa vida predeterminada e retilínea.

Na tentativa de compreender o quão atemporais são as questões postas pelos surrealistas, tomamos o processo criativo como um conjunto de procedimentos prementes no reduto das artes e também como agenciamento que está (ou deveria estar) junto com as coisas dadas no mundo. Procedimentos esses que ativam um estado possível, que é o imaginativo e, conseqüentemente, o do encantamento. Em

---

<sup>7</sup> Neste mesmo artigo, Willer elenca algumas produções bibliográficas sobre o surrealismo, entre elas: *A estética surrealista* (1994), de Álvaro Cardoso, *O camponês de Paris* (1996), de Aragon traduzido por Flavia Nascimento, a coletânea *Surrealismo e novo mundo* (1999), organizada por Robert Ponge, *O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo* (2001), de Carlos Felipe Moisés, *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (2002), de Michel Löwy, *O corpo impossível* (2003), de Eliane Robert de Moraes e a coletânea *O surrealismo* (2008), organizada por Jacó Ginsburg e Sheila Leirner.

contrapartida, observamos ainda hoje, na vida cotidiana, o revés dessa atitude, cujo problema reside na “[...] mania incurável que consiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável<sup>8</sup>” (BRETON, 2001a, p. 22), o que, ainda segundo Breton, “[...] só serve para entorpecer os cérebros”. Estudando o surrealismo, notamos o sentido das preocupações do grupo, já que, quase sempre, o modo como a razão operacionaliza a vida cotidiana – que Breton (2001a) nominou como **funcionamento** a partir de uma **utilidade**<sup>9</sup> arbitrária – embota seu sentido *mais fundamental*<sup>10</sup>.

Cotidianamente, os eventos se dão de modo *mais e menos* evidentes. O sentido que deles emerge é da ordem do imaterial e, embora imaterial, sua qualidade altera o modo como *somos*. Empregamos o termo *imaterial* para o sentido do qual resulta a qualidade de evidência dos eventos. No MS, Breton (2001a, p. 15-16) aponta no homem que:

[...] a ausência de todo rigor conhecido faculta-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente; ele se enraíza nessa ilusão; e não quer conhecer senão a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. [...] Àquela imaginação que não reconhecia limites, agora só se lhe permite funcionar de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária.

Cada uma dessas várias vidas tem como base o aspecto ilusório de solidez da identidade, ou seja, podemos considerar os vários papéis que a humanidade assume subordinados às leis de suas utilidades e funcionalidades. Inferimos, a partir disso, que a ausência de rigor a que Breton se refere tem, como horizonte, o sentido de vida, em sua perspectiva cotidiana, confundido com a própria materialidade das coisas, condicionado aos seus aspectos funcionais. Quanto mais forte tal condicionamento, menos evidentes serão os eventos. Tomamos como evento a própria noção de acontecimento, que será abordada ao longo de toda a tese.

É importante apresentarmos o aspecto dual do que se concebe como vida, observando a qualidade da apresentação dos eventos como *mais e menos* evidentes. Ou seja, quanto mais absorto estiver o homem na cotidianidade, a partir de sua qualidade material e funcional em relação aos objetos e em relações de toda sorte, menos

---

<sup>8</sup> Para uma pesquisa futura, embora não seja possível apresentar todos os elementos para a sugestão que segue, consideramos o paralelo entre o misterioso e insondável, reconhecido por Breton numa suposta equivalência com o sentido de *ser* em Heidegger e a designação imprópria de ser, pois, na medida em que se nomeia, descreve e quantifica algo ou alguém, imediatamente se entifica, traçando-se, assim, um desvio daquilo que, ao mesmo tempo em que é nomeável, descritível e classificável, é também o próprio mistério.

<sup>9</sup> Este tema será retomado na segunda parte da tese ao tratarmos sobre a questão da técnica.

<sup>10</sup> A combinação de termos que resulta na expressão *Mais fundamental* nos remete à circunstância que evidencia o caminho para a não dualidade. Em consequência, aquilo que se diz *fundamental* reúne os aspectos mais importantes no âmbito da dualidade.

evidentes serão os eventos/acontecimentos – embora se deem em todo momento. De outro modo, eles são mais evidentes à medida que a utilidade arbitrária não opere. Assim, pode-se dizer que o surrealismo nos encaminha para um sentido que não está limitado pelas leis de uma utilidade arbitrária, ou seja, há liberdade, ainda que se reconheça a funcionalidade das coisas, de modo que a imaginação não tenha limites, de modo que os eventos/acontecimentos, que estão por toda parte, então, apareçam. Ele nos convida a “[...] entrar no mundo inexplorado da surrealidade, quer dizer, não no da irrealidade, mas no coração do real<sup>11</sup>” (CARROUGES, 1950, p. 8); em outras palavras, no âmbito da *vida enquanto acontecimento*, mencionado no título da tese.

Nesse sentido, a arte se apresentava, para os surrealistas, como um dos caminhos para a disponibilidade e retorno a uma atitude a partir da qual a humanidade teria, como chance, a devolução da “amplidão” aos seus gestos e “envergadura” a todas as suas ideias (BRETON, 2001a, p. 16). Nesta tese, partimos do pressuposto de que, para compreendermos a amplidão e a envergadura da proposta surrealista, é necessário ir além de uma das suas faces, como usualmente ela é estudada, e que implica seus aspectos manifestos, aparentes, ou ainda, duais. Propomo-nos abordar o surrealismo bretoniano a partir, também, de seu mistério, de sua esfera invisível, de sua não dualidade, pois temos em conta a inextrincabilidade do misterioso no manifesto e, assim, sucessivamente, contemplamos ambas as esferas. Embora os termos “vida”, “homem” e “transformação do mundo” possam ser tomados a partir de uma perspectiva histórica, social e antropológica, ou seja, visível, nosso trabalho será o de considerar o quanto, no projeto surrealista bretoniano, está implicada também a perspectiva do mistério, do invisível e, portanto, atemporal. Será nas produções literárias abordadas nesta tese, especialmente OAL, que encontraremos o que está posto em jogo no pensamento bretoniano e sua possibilidade de aproximação com o pensamento heideggeriano.

Tendo explicitado, ainda que de modo breve, a remissão do surrealismo a uma herança artística e literária, cabe pôr em relevo o passo que o grupo deu em relação à esta herança, que foi o de criar um projeto de consolidação daquilo que, anteriormente, residia apenas no âmbito das artes. De modo radical, o projeto surrealista se deu na compreensão mais detida das relações entre arte e vida. Há, nessa afirmação, entremeios, que serão abordados no decorrer da pesquisa, pois uma coisa é relação entre arte e vida no plano das discussões do século XX/XXI (desde o âmbito do pensamento

---

<sup>11</sup> [...] *entrer dans le monde inexploré de la surréalité, c'est-à-dire non dans celui de l'irréalité, mais au cœur du réel* (CARROUGES, 1950, p. 8). Todas as traduções são nossas.

histórico-crítico acerca da produção de arte) e outra é a relação entre arte e vida no plano da linguagem como algo que atravessa a esfera humana – relação essa que podemos dizer atemporal. É este o ponto de conexão entre o surrealismo e o pensamento de Heidegger no âmbito desta tese.

### **Um ponto dois: dinâmica do inapreensível: o aspecto atemporal na arte**

Em *Caverna dos sonhos esquecidos* (2010), o cineasta Werner Herzog nos faz refletir sobre a arte que vem dos recônditos do tempo. O filme nos leva a entender que ali existe algo de mágico e misterioso e que, o que quer que pensemos sobre como surgiu cada uma daquelas imagens e o que sonharam os homens que as fizeram está fadado a ser uma invenção.

Ao problematizar a vigência de um âmbito mais limitador da historiografia da arte, Georges Didi-Huberman nos reposiciona a partir de uma perspectiva fenomênica em relação às possibilidades daquilo que se apresenta diante de nós: os monumentos, as palavras, as imagens, os ritos, cujas origens remontam a outros tempos, e diz:

Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato de sua eficácia (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50).

O que está em questão no pensamento de Didi-Huberman é a relação objetiva com as coisas, deixando de lado a dimensão inapreensível – que é irrevogável –, correspondente a cada uma delas. O posicionamento histórico que está sendo posto em xeque é aquele que despreza esse dado e que se esforça por esboçar “sentido” somente a partir de constatações, o que torna suas análises e teorias limitantes, pois reduz a possibilidade de experiência, condicionando-a a mera constatação. Ao remontar ao que se passou há mais de trinta mil anos na caverna de Chauvex, na França, podemos somente identificar o que tais imagens despertam em nós, ou seja, colocarmo-nos diante delas a partir da abertura, condição que nos possibilita conexão com o que há de mágico e de misterioso em tais imagens – com o que há de real a partir da não dualidade e não de circuitos causais que dependam de informações acerca do que está em causa e, consecutivamente, nos levem às conclusões acerca delas. Segundo Octavio Paz: “Aquém da imagem, está o mundo do idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real: significação e não significação se tornam termos equivalentes. Este é o sentido último da imagem: ela mesma” (2012, p. 117).

Embora a presença do mágico e do misterioso esteja evidente na relação com o passado, a perspectiva apontada por Paz nos libera dessa condição e, a partir dessa liberação, podemos inferir que tais aspectos, o mágico e o misterioso, estão mesmo junto de cada uma das coisas. Tal perspectiva se abriu na esfera das artes num momento em que a linguagem foi alçada ao primeiro plano, operando tanto na forma quanto no sentido em diálogo com os saberes da tradição. Para tratar deste momento, recorreremos ao pensamento de Antonio Cícero (2005), destacando alguns aspectos da relação entre a modernidade e a vanguarda.

No que caracteriza este ponto de virada entre a modernidade e a vanguarda, Cícero nota o sentido de desenraizamento, ressaltando o momento do salto da linguagem como espessura, aspecto que vinha sendo negligenciado nos momentos em que a arte era tida como representação a partir de um conjunto de regras preestabelecidas. Podemos identificar este salto entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, situado no campo das discussões sobre as relações entre arte e vida, indicadas no item anterior.

Pensando no aspecto experimental, um dos fundamentos mais significativos do que ora se apresenta, podemos destacar na poesia em prosa de Charles Baudelaire o limite da linguagem até sua chegada ao silêncio em Arthur Rimbaud e a aventura autônoma da arte em Stéphane Mallarmé. Compreendemos como a especificidade do caráter experimental na produção de cada um deles foi decisiva para o aspecto de abertura na produção artística que os precedeu, radicalizando em todos os aspectos: conceituais, matéricos, formais e, conseqüentemente, recepcionais.

Segundo Cícero (2005), a arte contemporânea herda, como princípio, a questão experimental graças ao que caracterizou a produção dos artistas da passagem do século XIX para o XX, não devendo mais obedecer a ditames, princípios ou regras predefinidas. No entanto, essa conquista de ordem procedimental tem uma implicação mais profunda que diz respeito à própria natureza da arte. Segundo o autor:

[...] o seu feito principal foi de natureza não propriamente estética ou artística, mas puramente cognitiva e, mais precisamente, conceitual. Em outras palavras, não é que, a partir dessa experiência, a poesia tenha ficado melhor do que era, mas aprendeu-se algumas coisas a seu respeito que não se sabia antes. Trata-se de um aprendizado, de um descortinamento, de um progresso cognitivo, após o qual, por um lado, conhece-se algo fundamental (ainda que negativo) sobre a natureza da arte e, por outro, sabe-se que, antes desse aprendizado, isso que agora se conhece jamais havia sido adequadamente conhecido (CÍCERO, 2005, p. 24-25).

Podemos considerar esse aprendizado como o descortinamento de um espaço mais amplo, próprio da arte e que não era reconhecido. Tal aprendizado diz respeito à maior possibilidade de reconhecimento de tal amplitude. Nesse sentido, o que há de fundamental, ainda que negativo, diz respeito – se o que passa estar em jogo é o caráter experimental e, portanto, de movimento – o *não sabido*, o *vazio*, o *misterioso*, aspectos que podemos ter como constitutivos do *mágico*, como aquilo que está apto a ser revelado.

O autor reconhece, nas produções artísticas da passagem do século XIX para o século XX, uma espécie de ampliação, ocorrida na transição de um tipo de arte que se propunha ao enquadre em determinados parâmetros para aquela que envolve a cognição, ou seja, o “[...] processo de conhecer, que pela sua natureza está relacionada à atenção, percepção, memória, raciocínio, *imaginação, linguagem e pensamento*, como afirmam Gardner (2003), Varela (2003) dentre outros” (SALES; BURNHAM, 2014, p. 71, grifos nossos). Cícero nos lembra ainda que a tarefa dos poetas dessas gerações foi fazer com que a poesia voltasse a ser o que é; deveriam então encarar a arte “[...] como se nunca antes tivesse sido exercida, reinventando-a, tornando-a nova, tornando-a novamente *enigmática* para si e para o público” e, desse modo, “[...] produzir obras que emulassem a dos grandes mestres” (2005, p. 22, grifo nosso). Em outras palavras, ao lançarem-se ao novo, àquilo que jamais foi feito, tais artistas recobriram o *ser* da arte, ou seja, perfazendo, num sentido mais profundo, o caminho trilhado pelos grandes mestres.

Nesse sentido, a ideia de atemporalidade na arte se dá por um olhar que parte do ponto histórico, enunciado no início desta reflexão, mas que excede esse caráter, justificado do seguinte modo, nas palavras de Cícero (2005, p. 219): “Se os caminhos da vanguarda histórica foram finitos, mas têm alcance universal, os caminhos do experimentalismo são infinitos, mas têm um alcance particular” e tal particularidade diz respeito àquilo que é próprio da arte, concernente ao plano da linguagem; em outros termos, seu sentido de *ser*.

Talvez possamos inferir que o trabalho experimental de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé foi o de “limpeza do caminho” para que, enfim, *aparecesse* o que sempre *esteve*. Eles retomaram, assim, uma base a partir da qual o caráter inventivo e mágico da arte voltou a figurar, isto é, a linguagem e toda sua potência de plasticidade e de sentido e, conseqüentemente, a possibilidade de amplitude nas relações estabelecidas entre o humano e o mundo, multissignificando-as.

Um segredo guardado por cerca de trinta mil anos, a Caverna de Chauvet é capaz de nos mostrar, seguindo as conclusões científicas, o que fora a vida no

Paleolítico. É corriqueiro esse modo de olhar para os rastros, dando solidez às possibilidades que, para serem efetivas, achatam a fluidez e a vivacidade dos aspectos lacunares e indiciais no modo como se apresentam. Contudo, o filme de Herzog põe em questão o método científico, pois a vida, *olhada de longe*, é lacunar e indicial: há ali algo de mágico que faz com que criemos conexões entre as pistas encontradas e tenhamos então uma perspectiva a partir da qual vamos descortinando possibilidades sobre o que tais indícios *foram* um dia em face daquilo que *são*, de modo simultâneo. Entretanto, a verdade sempre será um mistério. E pode ser este um movimento contínuo do olhar sobre o passado: velá-lo e desvelá-lo em suas diversas facetas. O que os artistas da modernidade/vanguarda nos mostraram com suas produções é que a vida *olhada de perto* é, também, lacunar e indicial. Assim, as certezas que temos sobre o passado são tão frágeis quanto às certezas que continuamente produzimos e cultivamos sobre o presente.

A impressão geral que temos da realidade esconde o caráter lacunar, que é próprio dela. O que reforça esta hipótese são as bases que fundamentam tal impressão e que, por sua vez, podem também ser consideradas como *impressões*. A continuidade é uma delas.

Na descontinuidade, ou seja, no aspecto lacunar daquilo que se apresenta – que concebemos como realidade – cabe o imprevisto que, por sua vez, dá contorno ao caráter de imprecisão da realidade, perspectiva esta fundada no mistério. São parte dessa perspectiva o paradoxal, o desconhecido, o insólito, o enigmático e ainda outros aspectos que atuam como qualidades, cabendo a cada um deles, ou em suas variadas combinações, aquilo que lhes é próprio a partir de seus âmbitos de vigência. Não explicáveis, classificáveis, nem previsíveis, instituem seus caminhos tão logo se apresentam e, ao desvanecerem, não deixam rastros.

Suplantar o lacunar é como colocar um remendo na vida. Por não ser intrínseco, lhe ocorrerá o desgaste e, em algum momento, esse remendo sucumbe. Por mais que neguemos, não é possível escapar à imprevisibilidade e ao mistério da própria vida, dotada de ritmo e que tem seu próprio curso. Esta foi uma importante descoberta dos artistas do final do século XIX: a confiança no mistério, a confiança na vida para além das convenções, que parece ter sido nublada por um breve, mas intenso, intervalo de tempo, no qual a humanidade se voltou para um sem número de descobertas que a levou para longe, a ponto de ela se perder de si mesma, o que também a levou para o reencontro consigo mesma nos lugares mais impróprios.

A confiança desses artistas – na vida, ou seja, no mistério – conferiu-lhes a desconfiança nas regras e nas convenções:

O poeta pensa então que, à medida que as convenções pretendam constituir a essência da poesia, elas estarão, na verdade, obscurecendo ou distorcendo essa essência [...] A poesia deve chegar a ser o que é. É para ser fiel à poesia em si que o verdadeiro poeta se insubordina não somente contra a poesia convencional, mas contra o olhar ou a apreensão convencional da poesia [...] Contra essa concepção domesticada da poesia, o verdadeiro poeta se impõe um tarefa dupla: por um lado, revelar a poesia em estado essencial e selvagem e, por outro, dismantelar as convenções que a elidem ou domesticam. Essa decisão se radicalizou em alguns poetas da virada do século XIX para o XX, quando surgiram as vanguardas (CÍCERO, 2005, p. 19-20).

Assim, esses artistas perfazem caminhos que trazem à tona o sentido de um modo de relação com a vida que restitui o mistério concernente a ela, desarticulando o primado da racionalidade com o qual se erigiu o cerco metafísico antropocêntrico ocidental da e *na* própria linguagem.

Temos, então, as condições para o florescimento das produções artísticas que se voltam, sobretudo, contra padrões preestabelecidos de produção, conseqüentemente, de fruição e, atravessando ambas, da própria visão de mundo à qual, portanto, pertenciam. Entretanto, não entraremos no tema das vanguardas<sup>12</sup> dada a sua complexidade. Como exemplo, temos o artigo *Condição vanguardista, polipoesia e função-autor: considerações sobre a obra de Enzo Minarelli*, no qual o professor e teórico, Frederico Fernandes, examina aquilo que há na vanguarda e que extrapola o âmbito histórico, sendo possível considerá-la como uma condição, descolada, portanto, de fatores contextuais, reconhecendo o quanto o caráter experimental funcionou e funciona como um dado de ampliação da própria concepção da arte e sua conseqüente indissociabilidade da vida. Nosso intuito, no entanto, é o de exemplificarmos o aspecto da contestação ora mencionada e dos caminhos encontrados a partir das produções artísticas do início do século XX. Como exemplos,<sup>13</sup> trazemos o futurismo, o cubo-futurismo e o dadaísmo.

---

<sup>12</sup> Segundo Frederico Fernandes: “A ideia de surgimento da vanguarda acaba por ser controversa em certa medida. Por exemplo, para o poeta e filósofo Antônio Cícero, a modernidade é toda a produção artística depois da vanguarda (2005, p. 24), enquanto que, para o teórico da literatura Antoine Compagnon (2008), a modernidade antecede a vanguarda e se diferencia radicalmente uma da outra devido ao posicionamento sobre o tempo e a teoria. Cícero atrela o nascedouro da vanguarda ao processo de urbanização e do conseqüente desenraizamento da poesia, isto é, a perda de senso coletivo em decorrência do modelo de convivência social da vida comunitária para a sociedade e a expansão da escrita” (FERNANDES, 2017, p. 144).

<sup>13</sup> O motivo para não citarmos o surrealismo será apresentado ao final deste tópico.

*Fundação e Manifesto Futurista* foram lançados em 1909 pelo poeta e escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti (COSTA, 2013, p. 30). Segundo Fernandes: “[...] a loquacidade de suas palavras e o tom agressivo de seu discurso pareciam situá-lo numa batalha entre a arte bem comportada e o despojamento experimental” (2017, p. 144).

Segundo Mônica Vaz da Costa, em sua dissertação *Poemas em liberdade: relações entre linguagens verbal e visual na poesia futurista italiana*, alguns dos manifestos futuristas “[...] possuem uma dimensão performática, sendo lidos nos palcos dos teatros em saraus futuristas considerados pequenos espetáculos provocativos” (COSTA, 2013, p. 20). Nesse sentido, temos em conta aspectos que serão verificados, também, no dadaísmo, como uma atitude de liberdade frente aos costumes burgueses da época, numa atitude contestatória em todos os sentidos. Assim, a “forma” na sua relação com o espaço passa a ganhar mais dimensão, na qual o próprio sentido de espaço passa a ser evidenciado. Podemos perceber tal questão tanto na dimensão performática que o texto ganha quanto no modo como o espaço é concebido nos poemas futuristas, conforme as figuras 5 e 6:

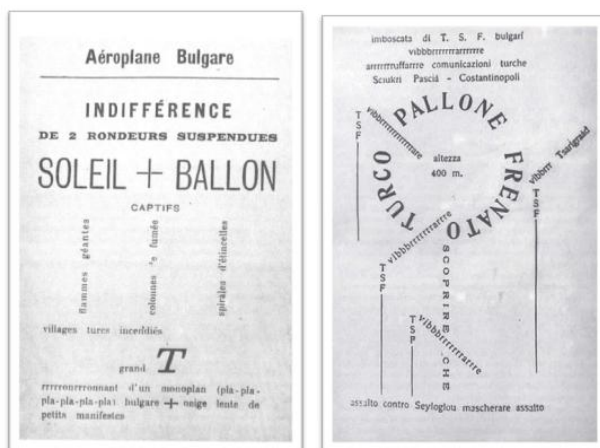


Fig. 5 F. T. Marinetti, *Aéroplane Bulgare* (fragmento), 1914



Fig. 6 F.T. Marinetti, **At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front,** 1919

O espaço, para os artistas do início do século XX, em linhas gerais, assumia esse estatuto de ampliação. Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan em **Arte Moderna**: “Depois do Expressionismo, a arte não é mais representação do mundo, e sim uma ação que se realiza [...]” (ARGAN, 1992, p. 301), o que nos leva a compreender, também, que não estamos mais lidando com espaços representativos, mas com espaços que, por si sós, têm sentido, de modo que o espaço da tela, dos espetáculos, das experiências cotidianas e o literário, dos mais variados modos, guardam profunda correspondência.

Embora existam as correspondências, as correntes artísticas do início do século XX guardam, entre si, também dissonâncias, sendo esta mais uma das camadas da complexidade já mencionada, da qual não nos ocuparemos, pois desviaríamos do foco da tese. Entretanto, mencionaremos algumas, como a possibilidade de pensarmos no caráter de atemporalidade. Sobre o futurismo, segundo Costa, temos que: “[...] o novo do futurismo não representava uma novidade, e sim uma retomada de motivos que, em alguns casos desde a Antiguidade, haviam caracterizado a relação de artistas e escritores com o próprio tempo” (FABRIS, 1987, p. 11 *apud* COSTA, 2013, p. 30). Muito embora, para os próprios futuristas, isso fosse inadmissível, a observação da pesquisadora Annateresa Fabris corrobora o pensamento de Cícero (2005) de que as formas antigas não desaparecem por completo em função da experimentalidade do início do século XX. Quanto ao dadaísmo, segundo Hans Richter<sup>14</sup> (1888-1976):

---

<sup>14</sup> Foi um pintor, artista gráfico, vanguardista, experimentador de filmes e produtor alemão ligado ao dadaísmo.

Em tempos recentes ou distantes é perfeitamente possível detectar, sem dificuldades, tendências e manifestações dadá, sem que por isso seja necessário falar em dadaísmo. Contudo, é indubitável que por volta de 1915-16, em toda a parte e nos mais diversos lugares do mundo, manifestações semelhantes tenham vindo à luz do dia ou da noite, todas elas embutíveis no rótulo “Dadá” (RICHTER, 1993, p. 8).

Sendo Richter um dadaísta, temos também nesse aspecto uma diferença sobre o modo como pensam seus campos de ação e suas relações com a arte que os antecede. De certo modo<sup>15</sup>, é possível concluir que, *em partes*, o mote das vanguardas não era o da quebra com a tradição, mas com aquilo que nela enxergavam de limitante, o que se deu de modos distintos em cada uma das correntes, com pontos em comum. Guardadas as diferenças, por ora, interessa-nos um ponto em específico e que tange a grande parte delas, residente no caráter experimental que imprimiram em suas produções.

Segundo Richter, Hugo Ball foi o catalisador das forças que resultaram no dadaísmo, cujo cerne se deu a partir do encontro entre ele, Tristan Tzara e Franz Arp. Segundo Argan:

Diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. O movimento surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas (Arp, Tzara, Ball), e nos estados Unidos (depois da exposição de 1913, o *Armory Show*, aberto à arte de vanguarda), com dois pintores europeus, Duchamp e Picabia, e um fotógrafo americano, Stieglitz, aos quais logo se somará outro pintor-fotógrafo americano, Man Ray. O movimento se alastra com rapidez; a ele aderirá o pintor alemão Max Ernst, dele se aproximou Schwitters (ARGAN, 1993, p. 353).

Podemos perceber como o sentido de urgência se dava nesse momento, dado o modo como rapidamente o movimento se espalhou. Entre os muitos vieses implicados, há uma forte tensão contextual ligada à Primeira Grande Guerra. Falando especificamente de Ball, mas certamente de uma postura que refletia, em linhas gerais, a direção de vários artistas da época que se empenharam “[...] numa busca implacável de um SENTIDO que pudesse ser contraposto à ausência de sentido da época. Ele era um idealista cético, cuja fé na vida não fora destruída pelo profundo ceticismo frente ao mundo que o cercava” (RICHTER, 1993, p. 11, destaque do autor). Abaixo um dos poemas fonéticos de Hugo Ball:

---

<sup>15</sup> Esta é mais uma questão para a qual não há um consenso e que dependerá da perspectiva dos autores. Argan (1993), por exemplo, é bastante incisivo em relação ao rompimento com tudo o que antecede as correntes de vanguarda.



Fig. 7 Hugo Ball, **Karawane**, poema fonético, 1917

Nesses poemas, o que menos importa é a compreensibilidade. Como o próprio nome diz, os aspectos fonéticos é que são valorizados, podendo inclusive ser relacionados com a música; além do mais, foram feitos para serem performados, lidos em público. Na imagem vemos, assim como na poesia futurista de Marinetti, para quem, segundo Costa: “[...] era absolutamente necessário destruir a sintaxe” (COSTA, 2013, p. 24), as relações com o espaço, a variação dos tipos, numa vinculação que nos incita a percepção na direção dos aspectos gráficos e pictóricos, nos quais os elementos são constituintes da espacialidade, como numa dança.

A partir de uma concepção de espaço que, para esses artistas, parecia estar em constante processo de expansão uma vez superado o espaço representativo, a incursão da vida, dentro do campo da arte, parece ter seguido, do mesmo modo, em ampliação. Uma das produções dadaístas que, até hoje, é emblemática nesse sentido é a *Fonte* de Marcel Duchamp:



Fig. 8, Marcel Duchamp, **Fonte**, mictório invertido, 0,60m de altura, 1917

Trata-se de uma das manifestações artísticas mais emblemáticas do século XX, que parece guardar ou ativar o frescor da dúvida sobre a arte numa ação que pode nos mobilizar acerca das demais certezas que, por vezes, insistimos em cultivar. Por essa pequena amostra, temos em conta o quanto a arte abriu campo e ampliou o mundo. Retomando o pensamento de Fernandes, que aponta para um dos aspectos da complexidade ora comentada, nominada por ele de *condição vanguardista*, temos que:

Enquanto as vanguardas históricas têm como característica a marcação temporal, a condição vanguardista expõe-se ao longo do século XX e XXI por meio de manifestos e práticas experimentais poéticas, resultando em expressões artísticas que viriam a se denominar (trans) (neo) (pós) vanguarda, prefixos que enunciam força e vitalidade de ideias (FERNANDES, 2017, p. 145).

Embora o teórico reconheça o ímpeto do ocorrido num tempo, para além dele, no sentido de expansão e de proliferação, encontra o constructo teórico da condição vanguardista na própria vanguarda histórica, recorrendo, para tanto, ao pensamento de Peter Bürger (2008, p. 62) que:

[...] argumenta que a vanguarda, em seu processo de autocrítica, reflete sobre a autonomia da arte. A autonomia não significa apenas a superação de uma estética clássica que busca a imagem viva de uma totalidade. Ela diz respeito também à longa série de processos contra artistas do final do XIX e início do XX acusando-os de atentarem contra a moral e os bons costumes. Esta tensão recorrente na sociedade burguesa da primeira metade do século XX provocada por um lado pela “moldura institucional” e por outro pela “libertação da arte frente às pretensões sociais de uso” (idem), levou a vanguarda a fazer uma abordagem política da estética. A tese central de Bürger (2008, p. 58) é de que a vanguarda, preparada para o debate político da arte, objetivou “reconduzir a arte à práxis vital” (FERNANDES, 2017, p. 146).

A questão da práxis, nesse sentido, está reconhecida no âmbito dos atravessamentos das manifestações em sua pluralidade matéria e nos diversos sentidos que suscita, aos quais não cabem mais a submissão a estatutos ou regras; eles erigem e/ou podem erigir da própria vida, no mais ordinário, no lacunar e indicial da própria vida.

E o surrealismo? Historicamente, surgiu nesse contexto, desses processos de tensão, irmanado com o dadaísmo. Diferentemente das correntes que surgiram, interessaram-se por expressões do passado, ao mesmo tempo em que, como as demais, posicionaram-se fortemente contra os cerceamentos artísticos, vitais, morais, políticos e sociais, muito embora tenham seguido rumos distintos. Da pluralidade do surrealismo,

que se manifestou, assim como as demais correntes, na pintura, no desenho, no cinema, na fotografia, no teatro, na escultura, na performance, e nos mais diversos agenciamentos entre todas essas possibilidades, nosso foco é a narrativa poética. Sobre o sentido de práxis, recorremos ao pensamento de Dantas:

Na busca dos surrealistas pela liberdade, pela emancipação total do homem, a literatura, que disponibiliza a linguagem a serviço da imaginação criadora, desempenha um papel muito importante porque, pensava Breton, a potência da linguagem alteraria a própria vida na medida em que ela não mais representaria o real, mas construiria-o (DANTAS, 2017, p. 311).

Mais do que um foco, compreendemos esse modo de lidar com a linguagem como a manifestação que, ao mesmo tempo em que destaca o surrealismo das demais correntes<sup>16</sup>, é o aspecto que nos concede a possibilidade de aproximação com o enfrentamento de Heidegger que, como filósofo, não tinha saída a não ser lidar com as próprias palavras. Nesse sentido, é como se Breton tivesse assumido um duplo desafio ao dizer com as palavras aquilo que está para além delas, suplantando a impressão geral que comumente temos da realidade.

### Um ponto três: **Entre Breton e Heidegger**

Embora as relações entre o surrealismo e o pensamento heideggeriano existam, elas não estão dadas declaradamente no pensamento bretoniano. É mais provável, inclusive, pontuarmos dissonâncias entre o pensamento de Breton e Heidegger ou, ainda, simplesmente reconhecê-los em âmbitos distintos, razão pela qual até o presente momento não tivemos acesso a qualquer estudo que os associasse de algum modo, exceto Octavio Paz em **O Arco e a Lira** e Jacqueline Chénieux-Gendron em **O Surrealismo**<sup>17</sup>. Entretanto, seguiremos a partir dos pontos convergentes com as devidas ressalvas sempre que necessário.

---

<sup>16</sup> Como explicitado na introdução, mais do que um movimento estético, segundo Alquié e Willer, supera o reduto das artes e configura uma espécie de programa que visa, em sua totalidade, à transformação da relação homem-mundo.

<sup>17</sup> A escritora, filósofa e estudiosa do surrealismo, ao referir-se à *filosofia da linguagem* que se instaura no surrealismo, afirma que, para ele “[...] não há sentido antes que haja linguagem” e que “A intenção se delinea ao mesmo tempo que as suas palavras e os seus signos” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 142), o que diz respeito à autonomia da linguagem. Entretanto, afirma que tal autonomia não relega o posicionamento surrealista ao estruturalismo, e que em tal perspectiva: “[...] se enfatiza uma verdade em instância de desvelamento. Enquanto *instância-de*, é uma atitude fenomenológica. Enquanto *não há* anterioridade do sentido com relação à linguagem, não se reconhece nele a instituição principal de Husserl. Mas, pode-se facilmente encontrar a do primeiro Heidegger, aquele de *O ser e o tempo*” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 142-143). A autora apresenta, ainda, a indicação de um estudo de Elisabeth Lenk, da década de 1970, na qual se dá a relação entre Breton e **Ser e tempo**: *Der springende Narziss, André Breton poesticher Materialismus*, Munique, Rogner & Bernhard, 1971. Tal estudo será retomado em pesquisas futuras.

Ainda que não tenha sido filósofo, André Breton (1896-1966) pode ser considerado o responsável pelos aspectos filosóficos do surrealismo, sendo um dos principais agentes/pensadores do movimento. Muito embora o aspecto conceitual de seu pensamento não apareça de forma sistematizada como na obra de um filósofo propriamente dito, é possível notarmos outro modo de organização, como será demonstrado na segunda parte desta tese. Sua formação literária, no entanto, confere-lhe a incontornável produção poética e um modo de ver que excede o pensamento comum. Somam-se tais facetas e emerge também de sua produção o aspecto crítico, de modo que, em sua obra, encontram-se inextrincáveis a crítica, a arte e a filosofia.

Martin Heidegger (1889-1976), por seu turno, foi um filósofo que, tomando a fenomenologia como método, dedicou-se à questão do sentido do *ser*, perfazendo para tanto o caminho da tradição filosófica no ocidente a fim de detectar o que ele considerou o ponto em que se deu o descaminho do qual resulta a concepção tradicional de ontologia na metafísica antropocêntrica, na qual se consolidou o pensamento ocidental. Em um dado momento de sua trajetória, o filósofo passa a dedicar-se às artes, sobretudo à poesia, não como desvio de seu propósito inicial, como apontam alguns críticos, mas reconhecendo nesse campo um espaço propício para o andamento de suas reflexões acerca do sentido do *ser*. Segundo Irene Borges-Duarte: “A questão da arte, questão da verdade, é, pois, uma das formas de colocar a questão do ser, que constitui o tema melódico do pensar heideggeriano, em qualquer das fases em que se costuma dividir seu itinerário filosófico” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 37). Seguimos com o pensamento da autora: “Entre os grandes motivos que transem o seu pensamento, a Arte é decerto um dos mais constantes [...] São quase 40 anos de meditação explícita e pública sobre a Arte, que revelam até que ponto esta questão é central na sua trajetória filosófica” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 5) e constatamos a importância da arte no transcurso heideggeriano.

O principal aspecto comum entre o pensamento de Breton e Heidegger é a investigação daquilo que aparece a partir da desarticulação da centralidade subjetiva: para Breton a sobre-realidade e o maravilhoso (2001a) e, para Heidegger, o sentido do *ser* (2015). Nessa trilha, o surrealismo apostou em revolucionar a vida e o homem, tendo a arte como caminho. Para muitos estudiosos, tal direção foi tomada a cabo em sua face imanente no âmbito da cotidianidade. Longe de afirmar que não se trate de uma questão da vida em seus aspectos ônticos, o que está em voga aqui é examinar os aspectos mais fundamentais de tal questão e, portanto, como se dá efetivamente o aspecto revolucionário, tendo a arte como caminho, no pensamento bretoniano.

O termo *ôntico* advém do pensamento heideggeriano e sempre aparece em jogo na relação com outro termo, também importante para o filósofo, especialmente em ST, o *ontológico*. Embora tais termos não sejam constantes nesta tese, vale o esclarecimento de ambos, que nos auxiliará no aspecto da tematização e no horizonte de sentido, como veremos adiante. Segundo Marcos Aurélio Fernandes:

Denominamos de “ôntico” o que concerne ao ente, ou seja, ao *que é*, ao *sendo*. Denominamos de “ontológico” o que concerne ao *ser*. Esta distinção pressupõe, pois, uma diferença. [...] Nesta colocação, porém, está pressuposto que, se vigora uma diferença, vige também uma referência entre ente e ser. Pois, como poderia haver uma diferença sem uma referência mútua? (FERNANDES, 2011, p. 158).

A diferença, no caso – e, portanto, a referência – se dá entre *ente* e *ser*, e Fernandes conclui que, no caso, se diz, tanto sobre a diferença quanto sobre a referência, que são *ontológicas*. E prossegue, de modo a deixar evidente não só a não dualidade entre ambas as esferas, mas sua co-pertença:

A questão é: como fica essa colocação para quem só tem olhos para o ôntico? Resposta: não fica, supondo-se que haja alguém assim. Mas, há alguém assim? A resposta, neste caso, parece ambígua: por um lado, todos somos de alguma maneira cegos para o ontológico; por outro, todos, por natureza, temos a capacidade de vê-lo. Com efeito, nós já sempre o vimos, mas não nos atinamos para essa visão. Nós já partimos sempre de uma apreensão do ente *enquanto* ente, e isto quer dizer, do ente no seu ser. Dito de outro modo: nós nos movemos já sempre numa compreensão do ser, embora esta compreensão seja, de início e na maior parte das vezes, não temática, não explícita, não teórica, mas antes “operativa”, que se dá com e no nosso próprio ser, com e no nosso próprio existir, em-sendo, em existindo (Heidegger, 1988, p. 29). [...] Em-sendo, nós mesmos já sempre nos abrimos para o ser, a priori, nós já sempre mantemos uma relação de ser com o que somos e com o que não somos, com o que podemos ser e com o que devemos ser, com o que vamos nos tornando, enfim, com nossas possibilidades e impossibilidades de ser. Esta abertura se dá numa compreensão, que é anterior a toda tematização, que é ela mesma e nela mesma poder-ser. É a partir desta compreensão, ainda que vaga e mediana, ainda que atemática, que nós podemos dizer “é”, “sou”, “és”, “somos”, conjugando o verbo “ser” nos seus modos, abrindo as nossas possibilidades de nos pronunciarmos e de nos comunicarmos, de falarmos das coisas e das nossas causas, etc (FERNANDES, 2011, p. 159).

Desse modo, além de termos em conta que a diferença entre o ôntico e o ontológico não implica uma *divisão*, ou seja, um transcendente em face de um imanente, pois se a diferença pressupõe a referência, não só residem num mesmo plano, como se interpenetram. Fernandes explicita o modo como todos nós, cotidianamente, lidamos com ambas as esferas. No entanto, lidar com algo que diz respeito a nós mesmos sem

sequer nos darmos conta, ou seja, de modo não temático, é o que nos garante, no mais das vezes, a privação da liberdade.

Retornando ao que há em comum no pensamento de Breton e Heidegger, *a investigação daquilo que aparece a partir da desarticulação da centralidade subjetiva*, podemos dizer que tal tematização se dê, na trajetória de ambos, de modos distintos.

Pensarmos a partir do âmbito da referida tematização nos coloca no encaço de um dos grandes impasses do surrealismo, como este, apontado por Ferdinand Alquié<sup>18</sup>: “O Surrealismo, que rechaça qualquer além diferente deste mundo e professa uma doutrina da imanência, não deixa de ser mensageiro de *certa transcendência ao desqualificar o mundo objetivo*<sup>19</sup>” (ALQUIÉ, 1974, p. 12, grifos nossos). Nesta tese, trataremos justamente de lançarmo-nos para junto do que seria, propriamente, essa “certa transcendência”, vislumbrando de que modo, portanto, se dá a desqualificação do “mundo objetivo”.

Heidegger, assim como Breton, reconhece na cotidianidade as consequências da centralidade subjetiva – a “[...] metafísica antropocêntrica da modernidade”, segundo o pensamento heideggeriano (INWOOD, 2002, p. 19) –, das quais a sociedade ocidental padece, o que podemos nomear como o projeto moderno de civilização ou o primado cartesiano ao qual ambos os pensadores se opunham. Indicando o modo como é possível vincularmos a questão da subjetividade a tal projeto, recorreremos ao pensamento do professor e pesquisador José Fernandes Weber, ao esclarecer que:

Embora não seja unânime, é comum atribuir-se às *Meditações sobre a Filosofia Primeira* de Descartes a fundação da modernidade filosófica. Característica distintiva desta obra é a função fundadora do sujeito na constituição do conhecimento. O sujeito que, por meio das ideias claras e distintas, institui os fundamentos do edifício da ciência, autodetermina-se de modo a garantir que o erro, sempre novamente possível – afinal, a ciência é reversível – não volte a insinuar-se, minando-lhe as estruturas. Com isso vê-se que a noção de autofundamentação lógica e epistemológica constitui-se no poder máximo, poder decisório da razão. Na modernidade ocorrerá um alargamento desta dimensão de tal forma que o poder autofundante da razão, do sujeito situado no plano epistemológico, passar-se-á para a moral e para a política, e, por fim, para a educação. Então, a figura do sujeito já não será mais apenas o fundamento do conhecimento, mas

---

<sup>18</sup> Em **Filosofia do Surrealismo** (1974), Ferdinand Alquié (1906-1985) reconhece que o surrealismo “[...] implica uma verdadeira teoria do amor, da vida, da imaginação, das relações entre o homem e o mundo” (1974, p. 10), o que, segundo ele próprio, implica uma filosofia, sobre a qual se debruça. Nesse texto, cuja primeira publicação data de 1955, o autor versa sobre vários aspectos do surrealismo, observando questões desde mais gerais, chegando a extratos estruturais do movimento.

<sup>19</sup> “El surrealismo, que rechaza cualquier más allá diferente de este mundo y professa una doctrina de imanencia, no deja de ser mensajero de cierta transcendencia en tanto que descalifica el mundo objetivo” (ALQUIÉ, 1974, p. 12).

também da moral, da política e da educação (WEBER, 2011, p. 25-26, grifos do autor).

Apontar para o aspecto da centralidade do sujeito que repercute, a partir do âmbito filosófico, nas esferas da moral, da política e da educação, implica dizer no próprio âmbito da cotidianidade.

O que Heidegger e Breton apresentam, tendo percorrido caminhos distintos, são as amplas possibilidades de superação das consequências de um estado de coisas, fruto de um pensamento pautado somente pela razão, restabelecendo, respectivamente, o modo apropriado de pensar heideggeriano e a amplitude bretoniana dos gestos.

Embora o paralelo que nos interessa esteja muito mais nos escritos de Heidegger que se voltam, de modo contundente, para a linguagem, notamos a importância de considerarmos ST em função do diagnóstico nele apresentado tais como das possibilidades decorrentes. Os estudiosos do pensamento heideggeriano dividem seu itinerário em dois momentos, em ordem cronológica: o da Ontologia Fundamental e o da História do Ser. Segundo Borges Duarte:

Uma consideração «historial» do próprio pensamento heideggeriano, requer, pois, que não estudemos separando, de forma objetualizante, o projeto «fenomenológico» da Ontologia Fundamental e o projeto «aletheiológico» e «topológico» da História do Ser, como se fossem compartimentos estanques de um decurso filosófico cronologicamente analisável. Como se, para Heidegger, o passado... passado fosse, e não tivesse mais vigência em seu novo projeto. E como se esse novo projeto não procedesse do que foi pensado, embora insuficientemente, no primeiro (BORGES-DUARTE, 2019, p. 37-38).

Grosso modo, o que Heidegger demonstra em ST é que somos seres constituídos historicamente<sup>20</sup>, que seguem orientações cujos significados e sentidos são sedimentados no transcurso histórico e fornecidos pelo nosso mundo. Tais orientações, segundo o filósofo, são preconceitos. Vivemos, no entanto, sem ao menos questionar tais orientações, tais preconceitos, que impossibilitam uma experiência mais radical com as coisas elas mesmas, uma vez que, na cotidianidade, somos orientados por questões previamente dadas, que constituem nossos mundos e, assim, atestamos a solidez daquilo que nos foi apresentado. Dividido em duas partes, a primeira delas Heidegger dedica à apresentação desse modo de ser no mundo e a segunda, à crise a partir da qual pode

---

<sup>20</sup> Este mesmo pressuposto aparece na introdução de Michel Foucault em **As palavras e as coisas** (2000), obra fundamental para refletirmos sobre o pensamento analógico, basilar na obra bretoniana, conforme indicamos no item *As três formas de pensamento e o mistério*. Eis o pressuposto: “[...] o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma nova forma” (FOUCAULT, 2000, p. XXI).

haver a abertura para a abissalidade existencial, própria do ser (nesse caso, não constituída), a partir de noções como angústia, morte e cuidado.

Tais noções são as mais evidentes no pensamento de Heidegger e não condizem, necessariamente, com o caminho trilhado pelo surrealismo, em especial, por Breton. Entretanto, temos o amor como um dos pontos de maior intensidade no pensamento de Breton e, por meio dele, temos mais uma das possibilidades de convergência entre o pensamento de ambos. Embora o amor não apareça com destaque nas meditações heideggerianas, foi apontado em seu pensamento por Octavio Paz em 1945, ano da primeira edição de **O Arco e a Lira** (2012), o que corrobora o ponto de convergência detectado nesta tese.

É importante lembrar que não está em questão o reconhecimento de uma suposta bretoniedade em Heidegger, tampouco de uma heideggerianidade em Breton. O que temos em conta é o reconhecimento de *vida, criação e linguagem* enquanto *acontecimento*, feito que se deu, de modo magistral, em OAL, uma obra poético-filosófica que nos permite uma ampliação de seu escopo de leitura ao efetuarmos o paralelo com determinados aspectos do pensamento heideggeriano.

### **Um ponto três ponto um: Sobre a linguagem e o ponto de vista adotado**

As reflexões de Breton estão entranhadas no território poético, partem deste território permeando aspectos da cotidianidade, pois afloram de suas vivências, mas retornam para sua condição originária num movimento de abertura e encobrimento. Isso será percebido no momento em que delinearmos o *plano da linguagem* a partir do pensamento de Heidegger, Blanchot, Octavio Paz e do próprio Breton.

A respeito do surrealismo, Blanchot toma como cerne de suas descobertas a escrita automática<sup>21</sup>. Muito embora o método estivesse cercado de dúvidas, ele salienta

---

<sup>21</sup> A escrita automática é um método e também uma descoberta da fase inicial do surrealismo. Ambos os aspectos repercutiram no MS, na definição do que seria o 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” (BRETON, 2001a, p. 40).

Há críticas com relação a essa definição e os procedimentos do automatismo psíquico, feitas, sobretudo, por Louis de Aragon que, em **Traité du Style** (1928), afirma o surrealismo ser compreendido “Não mais como uma visitação inexplicável, mas como uma faculdade que se exercita” (ARAGON, 1928, p. 187 *apud* CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 62). Mais detalhes sobre os embates gerados pela escrita automática estão no texto de Claudio Willer, intitulado “Escrita automática: uma falsa questão?” que integra a coletânea de José Guinsburg e Sheila Leirner, **O Surrealismo**, elencado nas referências. De todo modo, esta fase inicial foi superada e **Nadja**, a primeira narrativa escrita por Breton após esse período de críticas, não é um texto escrito a partir da escrita automática como método. No entanto, compreendemos que o aspecto de descoberta implicado na escrita automática foi o que seguiu, tanto em **Nadja** como nos relatos subsequentes, que também serão abordados nesta pesquisa, como **O amor louco** e **Arcano 17**. Do

a “perseverança infatigável” (2011a, p. 95) de Breton em salvá-lo e reconhece nesse esforço o fato de ela não ser meramente uma invenção “fictícia”, mas algo que responderia às aspirações da literatura (BLANCHOT, 2011a, p. 95). Ainda segundo Blanchot:

A escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem [como discurso]. Ela é destinada a humilhar o orgulho humano, especialmente na forma que lhe foi dado pela cultura tradicional. [...]. O surrealismo foi obcecado por esta ideia: que há de haver, na constituição do homem, um momento em que todas as dificuldades se aplainam, em que as antinomias não têm mais sentido, em que o conhecimento tem pleno domínio sobre as coisas, em que a linguagem não é o discurso, mas a própria realidade, sem, no entanto, cessar de ser a realidade própria da linguagem, enfim, em que o homem alcança o absoluto (BLANCHOT, 2011a, p. 95).

No reconhecimento da escrita automática como uma possibilidade e na utilização desta máquina de guerra, podemos reconhecer o sentido que o surrealismo deu para o modo *mais fundamental* de ser, o que, nesta tese, compreendemos como caminho para a surrealidade. O que, para Blanchot, diz respeito ao alcance do absoluto, no pensamento de Heidegger (1973, p. 350) corresponde à linguagem como “[...] a casa da verdade do ser”. Referindo-se, também, à cultura tradicional através da qual a linguagem em seu aspecto comum é consolidada, o filósofo aponta para o perigo na linguagem como discurso:

A linguagem abandona-se, ao contrário, a nosso puro querer e à nossa atividade, como um instrumento de dominação sobre o ente. Este próprio ente aparece como o efetivamente real no sistema de atuação de causa e efeito. Encontramos o ente como o efetivamente real tanto quanto calculamos e agimos, como quando procedemos cientificamente e filosofamos com explicações e fundamentações. A elas também pertence o garantir que algo seja inexplicável. Com tais afirmações pensamos estar diante do mistério. Como se já estivesse estabelecido que a verdade do ser se pudesse fundamentar, de qualquer modo, sobre causas e razões explicativas, ou, o que dá no mesmo, sobre a impossibilidade de sua apreensão (HEIDEGGER, 1973, p. 350).

Na esfera dos usos, a linguagem está submetida à dimensão identitária, subordinada, por sua vez, à dinâmica da causalidade – o que configura o risco da ‘compreensão’ do mistério por essa via. Nesse sentido, Paz dimensiona a escrita automática como um procedimento poético que mina as bases de tal perigo:

---

mesmo modo, compreendemos ser este o sentido das reflexões de Blanchot acerca do que o surrealismo bretoniano empreende no campo da linguagem.

Dentre os meios destinados a consumir a abolição da antinomia poeta e poesia, poema e leitor, você e eu, o mais radical é a escrita automática. Quebrada a casca do eu, destruídos os tabiques da consciência, possuído pela outra voz que vem do fundo como uma água que emerge, o homem retorna àquilo de que foi separado quando a consciência nasceu. A escrita automática é o primeiro passo para restaurar a idade de ouro, na qual pensamento e palavra, fruto e lábios, desejo e ato são sinônimos (PAZ, 2012, p. 253).

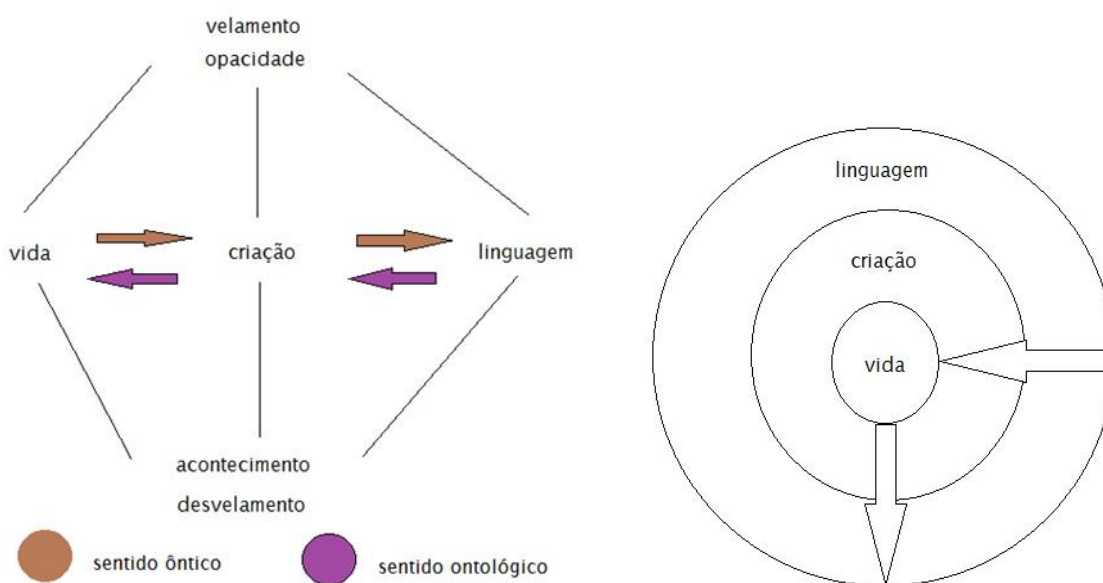
A respeito da linguagem, ainda segundo Blanchot, “[...] os surrealistas achavam que ela não era algo inerte: existe nela uma vida e uma força latente que nos escapam” (BLANCHOT, 2011a, p. 97-98). Se os surrealistas admitiam que na linguagem *existe uma vida e uma força latente que nos escapam*, fica evidente que compreendiam, a partir dela, algo que não fosse propriamente humano; entretanto, é justamente por meio do que há de humano que é possível vislumbrar aquilo que, dada a nossa humanidade, nos escapa. Eis uma ambiguidade, uma espécie de paradoxo. O aspecto de ambiguidade ora apontado é encontrado em Heidegger e em tantos pensadores que, após Nietzsche, reconhecem na linguagem o cativo metafísico do pensamento ocidental, mas que, ambigualmente, operam a crítica à linguagem pela linguagem. O “fracasso” do projeto de expressar o sentido do ser em ST é devido, como o próprio Heidegger reconhece, à falta de uma “linguagem adequada”. O “pensamento meditativo”, que não diz mais sobre os problemas, mas deixa-os aparecer, é a tentativa heideggeriana, após ST, de estar à altura de dizer *ser* mais adequadamente.

Para abordar o posicionamento adotado nesta tese, retomaremos o início, o fato de que a investigação se dá a partir de pontos de contato entre a literatura e a filosofia para a afirmação sobre as noções de *vida, criação e linguagem* como manifestações desveladoras, como *acontecimento*. Para tanto, consideramos a arte como um dos aspectos privilegiados da linguagem, que opera a noção de criação que, por sua vez, opera a noção de vida. Para dar visibilidade ao que está sendo dito, criamos as figuras 5 e 6. Ambas demonstram a mesma situação, a da operacionalidade acima descrita, sendo a primeira a partir do princípio da direção, apresentando a questão do ponto de vista lateral, e a segunda a partir de planos, demonstrando a mesma operacionalidade vista de cima.

O termo *operar* está empregado no sentido de produzir; podemos compreender também, no vigor desse sentido, tanto a noção de acontecimento como a de desvelamento. Assim, a linguagem é o ponto inicial (Fig. 9), ou ainda, o plano maior (Fig. 10), e um aspecto específico dela (a arte) é capaz de nos conduzir ao *maravilhoso* na perspectiva bretoniana e ao sentido do *ser* na perspectiva heideggeriana a partir das

noções de desvelamento e de acontecimento. Assim, acabamos de descrever, a partir das figuras 9 e 10, a rota que nos encaminha para o invisível.

No caminho inverso, temos a perspectiva do visível, na qual a vida é o aspecto anterior e central e, a partir dela, se opera o sentido de criação; conseqüentemente, a linguagem figura a partir da causalidade, sendo o meio, ao assumir seu caráter instrumental/analítico, e o fim, ao assumir seu caráter objetual, em investigações diversas.



Imagens acima, da esquerda para a direita:

Fig. 9 Vanessa T. da Silva, **s/título**, desenho digital, 2019

Fig. 10 Vanessa T. da Silva, **s/título**, desenho digital, 2019

A arte, por sua vez, pode ser tida a partir de diversos aspectos; no caminho que trilhamos, compreendemo-la como evento, um acontecimento em meio à vida que nos atravessa em sua complexidade sinestésica, recobrando as coisas em sua totalidade e não em suas finalidades. Ao longo de toda a tese, sempre que nos referirmos à arte, estaremos retomando este sentido. Seguiremos com mais algumas considerações sobre aspectos do surrealismo e do pensamento heideggeriano.

A marginalidade do surrealismo reside no fato de estabelecer uma determinada compreensão acerca do mundo e de seus fenômenos que em nada coincide com um modo comum, ou seja, causal, objetivo, de olhar. Ao longo destes quase cem anos que nos separam do contexto em que o surrealismo surgiu, é possível verificar a manutenção de tal conjuntura: a marginalidade como a possibilidade vigente de tal pensamento.

Se, por um lado, o termo *marginal* nos situa em relação ao pensamento surrealista, em linhas gerais, não estamos certos de que o mesmo termo caiba em relação ao pensamento heideggeriano. O fato é que é possível reconhecermos certo ruído entre o pensamento e mesmo entre o posicionamento de ambos os autores (em diversos sentidos) em relação ao modo comum de conceber o mundo, como já foi dito e, provavelmente, isso se dê em função da diferença em relação ao *locus* de vigência de onde operam. Faz-se necessário, portanto, o esclarecimento da perspectiva tomada por ambos e, conseqüentemente, adotada nesta investigação. Embora o excerto seja um pouco extenso, é importante, pois diz respeito ao caminho trilhado pelo pensamento ocidental e empregado nos mais distintos âmbitos. Segundo Octavio Paz:

Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não ser. Esse primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento do nosso pensar. Sobre essa concepção construiu-se o edifício das “idéias claras e distintas” que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As conseqüências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Pois ninguém ignora que a metafísica ocidental termina num solipsismo. Para rompê-lo, Hegel regressa até Heráclito. Sua tentativa não nos devolveu a saúde. O castelo de cristal da dialética revela-se ao fim como um labirinto de espelhos. Husserl coloca de novo todos os problemas e proclama a necessidade de “voltar aos fatos”. Mas o idealismo de Husserl parece desembocar também num solipsismo. Heidegger retorna aos pré-socráticos para se fazer a mesma pergunta que se fez Parmênides e encontrar uma resposta que não imobilize o ser. Não conhecemos ainda a última palavra de Heidegger, mas sabemos que sua tentativa de encontrar o ser na existência tropeçou num muro. Agora, segundo mostram alguns de seus últimos escritos, volta-se para a poesia. Qualquer que seja o desenlace de sua aventura, o certo é que, desse ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamos-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez (PAZ, 2012, p. 107-108).

Paz retoma a filosofia pré-socrática desde Parmênides, reconhecendo o ponto em que se constituiu o “primeiro desenraizamento”: a distinção entre *o que é* e *o que não é*, observando ser este o princípio da “história de um erro” no qual está implicado o fato de estarmos perdidos de nós mesmos em meio ao mundo. A história desse erro é a história do pensamento ocidental que, mais do que uma história, revela a previsibilidade

dos nossos modos de ser, a nossa perda gradual da capacidade de amar, apontada por Breton no MS (2001a), e a consequente opacidade à qual o surrealismo não mediu esforços para fazer frente.

A distinção entre aquilo *que é* e *o que não é* consiste na base para a operacionalidade da concepção dual (relação sujeito-objeto) e atua como fundamento do modo de pensar lógico e causal. Paz, pormenorizadamente, descreve como se deu tal desenvolvimento da cultura ocidental como uma espécie de declínio e assinala o ponto em que Heidegger se volta à questão feita por Parmênides ensejando deslindar outras possibilidades como caminho para o desencobrimento do sentido do *ser*<sup>22</sup>. Desprovido da palavra final do filósofo, que considerou, para sua reflexão, **Ser e Tempo**, Paz detecta, em seus escritos subsequentes, o olhar de Heidegger para a poesia e assim seu pensamento teve sequência, na busca pelo sentido do *ser*, tendo também a arte como uma de suas vias. Mas, antes de prosseguir com as reflexões heideggerianas, cabe ressaltarmos uma importante passagem de Breton no Segundo Manifesto do Surrealismo (SMS):

Dizemos que a operação surrealista só poderá ser levada a bom termo se ela se efetuar em condições de assepsia moral das quais ainda há muito poucos homens que querem ouvir falar. Em falta delas, no entanto, será impossível deter esse câncer do espírito que consiste em pensar demasiado dolorosamente que certas coisas “são”, ao passo que outras, que poderiam ser, “não são”. Nós afirmamos que elas devem confundir-se, ou interceptar-se singularmente, no limite. Trata-se, não de permanecer alguém onde está, mas de *tender necessária e desesperadamente a esse limite* (BRETON, 2001b, p. 218, grifos do autor).

Tal limite se dá justamente na superação do descentramento subjetivo – um dos pontos basilares desta tese. Nesse sentido, as condições de assepsia moral às quais Breton se refere dizem respeito justamente ao que foi se edificando, ao longo do tempo, a partir da delimitação acerca do que é e não é, de modo excludente.

Inferimos que o transcurso do pensamento Ocidental descrito por Paz, retomado por Breton, ao apontar para a operação surrealista, coaduna com as reflexões

---

<sup>22</sup> Ao dizer que a tentativa de Heidegger de “encontrar o ser na existência tropeçou num muro” (PAZ, 2012, p. 108), Octavio Paz referiu-se ao fato de o projeto de **Ser e tempo** não ter sido realizado tal e qual se previa. A respeito disso, segue um trecho do posfácio de Emmanuel Carneiro Leão da décima edição, traduzida por Márcia Sá Cavalcante Schuback: “No prefácio da oitava edição de 1957, Heidegger avisa que **Ser e tempo** vai permanecer um torso, reduzindo-se apenas à primeira parte, publicada em 1927. É que a segunda parte prevista desde o início já não poderá ser elaborada sem que se refaça de alto a baixo toda a primeira parte. O que, porém, não significa repudiar ou desautorar o questionamento de *Ser e tempo*. Ao contrário. A caminhada empreendida continua indispensável para qualquer revolução nos alicerces de sustentação e nas profundezas dos pressupostos de todo o percurso da história do Ocidente (LEÃO, 2015, p. 559-560).

de Heidegger, que nos direciona para a “[...] possibilidade de se fazer uma experiência com a linguagem” (HEIDEGGER, 2008d, p. 121), ou seja, de “[...] deixarmos-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando” (HEIDEGGER, 2008d, p. 121). Este é um momento propício para ressaltarmos, do ponto de vista do caminho a ser trilhado, alguns aspectos desta tese. O sentido tomado será, assim como indicado por Heidegger, o de constituirmos um circuito de experiências com o corpus, o que justifica a não utilização de recursos convencionalmente adotados nas pesquisas da esfera da linguística e da linguagem. O filósofo segue explicitando o sentido de uma experiência com a linguagem indicando os propósitos do desvio de uma abordagem convencional:

Mas fazer uma experiência com a linguagem é algo bem distinto de se adquirir conhecimentos sobre a linguagem. Esses conhecimentos nos são proporcionados e promovidos infinitamente pela ciência da linguagem, pela linguística e pela filosofia das diferentes línguas e linguagens, pela psicologia e pela filosofia da linguagem. Atualmente, o alvo cada vez mais mirado pela investigação científica e filosófica das línguas é a produção do que se chama de “metalinguagem”. Tomando como ponto de partida a produção dessa supralinguagem, a filosofia científica compreende-se conseqüentemente como metalingüística. Isso soa como metafísica. Na verdade, não apenas soa como *é* metafísica. Metalingüística é a metafísica da contínua tecnicização de todas as línguas, com vistas a torná-las um mero instrumento de informação capaz de funcionar interplanetariamente, ou seja, globalmente. Metalinguagem e esputinique, metalingüística e técnica de foguetes são o mesmo.

Dizer isso não significa, porém, desvalorizar a pesquisa científica e filosófica das línguas e da linguagem. Essa pesquisa tem todo o seu direito e valor. A seu modo, ela está sempre ensinando coisas muito úteis. No entanto, uma coisa são os conhecimentos científicos e filosóficos sobre a linguagem e outra é a experiência que fazemos com a linguagem (HEIDEGGER, 2008d, p. 122).

Se, por um lado, uma análise fruto da concepção científico-filosófica está implicada num circuito causal de saberes – dependente de classes e ordens de conhecimentos prévios que têm, por finalidade, por sua vez, a geração de mais conhecimentos de modo a recompor, redefinir e alternar tais classes e ordens, por outro, o caminho fenomenológico tem em conta recobrar a experiência do modo mais direto, no caso, com a linguagem.

A partir da reflexão de Paz, podemos retornar ao aspecto marginal do projeto surrealista, compreendendo então que ele se impõe à medida que remonta ao que Paz chama de “primeiro desenraizamento”, ou seja, uma relação mais direta com a realidade, de modo a experienciá-la de forma mais efetiva, ou seja, surrealisticamente

(BRETON, 2001a). É nesse sentido que o que se propõe nesta tese corresponde ao que Heidegger chama de experiência com a linguagem, reconhecendo-a também como o objetivo de Breton. Em **Arcano 17**, ele dedica parte de seu pensamento ao modo como convencionalmente o saber se edifica em nossa cultura:

Quando existirá enfim um laboratório novo em folha onde as idéias recebidas, *sejam quais forem*, a começar pelas mais elementares, pelas mais apressadamente colocadas fora de questão, não serão mais aceitas a não ser para estudo, sob reserva de exame *de cima a baixo*, por definição fora de qualquer preconceito? [...] Parece-me, particularmente, que ninguém poderia se mostrar a priori severo demais na abordagem da lógica, que em nossos dias chegou ao auge do endurecimento, e que a moral não pode sem imprudência pretender nada melhor do que conciliar o maior número possível de interesses humanos, o que exige para começar que ela renuncie a se fundamentar sobre considerações extraterrestres ou sobre restos miseráveis destas (BRETON, 1986, p. 31-32, grifos do autor).

Assim, Breton assinala a tendência do pensamento Ocidental de indisposição em relação à recepção de ideias menos usuais e a conseqüente disposição em relação àquelas já consolidadas, conforme o encadeamento causal ora mencionado, conforme as concepções científico-filosóficas estabelecidas. Seguindo este pensamento, ele continua:

Seria conveniente, antes de mais nada, acabar com a idéia de que a cultura humana, da forma como ela é difundida pelos manuais, é o produto de uma atividade ordenada e necessária, ao passo que ela foi edificada sobre o arbitrário e aceitou seguir o caminho geral que lhe designava a rotina. Não há absolutamente nada de fatal no fato de que ela conseguiu chegar a este ou àquele nível, uma vez que nada na sua essência própria criava obstáculos a que ela se desenvolvesse, senão livremente, ao menos sob pressões bem diferentes (BRETON, 1986, p. 33).

Ele reconhece a conveniência de identificarmos que o conhecimento fixado pelos manuais nada indica além do instituído pelo hábito. Ainda que tenham algum êxito, tal reconhecimento não diz respeito a nada além do fato de serem possibilidades dentro de um determinado escopo. O problema maior, entretanto, é que aquilo que se dá como circunstancial seja tomado como algo consolidado, pois:

Nenhum determinismo válido [...] justifica portanto a aparência de solidez da maioria das idéias que são transmitidas de geração em geração e sobre as quais vem se formar durante o processo um mínimo de idéias originais que evitam transgredir as primeiras em outros pontos que não os de detalhes. A educação atual é inteiramente defeituosa na medida em que, dizendo-se positiva, ela começa por abusar da confiança da criança dando-lhe como verdade aquilo que é apenas uma aparência provisória ou uma hipótese, quando não for uma contraverdade manifesta; na medida também em que ela impede

a criança de formar para si no tempo desejado uma opinião por si própria, imprimindo-lhe de antemão certas marcas que tornam ilusória sua liberdade de julgamento. Os próprios fatos que lhe são apresentados como vividos, com os quais se decide povoar sua memória, que são dados como alimento à sua jovem exaltação, são amplificados, ou reduzidos, e até mesmo misturados com ficções, ou, no mínimo, oferecidos de forma tendenciosa para as necessidades de uma casta de indivíduos” (BRETON, 1986, p. 32-33).

Nesse “sistema”, o que pode haver de *novo* se dá sempre em função do já previamente estabelecido; nesse sentido, a novidade é tida a partir de pequenas variações. Trata-se, se assim podemos chamar, de um sistema de reprodutibilidade, passado de geração a geração, nublando, inclusive, nossa noção de liberdade. Na relação sujeito-objeto do modo de pensar racional, o giro da roda, por gerações, faz de nós objetos e, apesar de crer na liberdade, estamos sujeitos às imposições, edificadas como conhecimento. Heidegger nota o mesmo sistema, a partir das ideias de Nietzsche, em sua crítica em relação ao método científico. Em uma de suas conferências, ele diz:

Pelo fato de a maioria dos aqui presentes lidar predominantemente com o pensamento científico, cabe uma consideração preliminar. As ciências conhecem o caminho para o saber como o sentido da palavra método. Mesmo na ciência moderna, o método não é um mero instrumento a serviço da ciência. Pelo contrário. O método é que põe as ciências a seu serviço. Nietzsche foi o primeiro a reconhecer em todas as suas implicações essa situação da ciência moderna, nos apontamentos publicados sob os números 466 e 469 da *Vontade de Poder*. O primeiro diz: “O que caracteriza o século XIX não é a vitória da ciência, mas a vitória do *método* científico sobre a ciência”. O segundo começa com a frase: “As visões de maior valor são sempre descobertas por último: mas as visões de maior valor são os *métodos*” (HEIDEGGER, 2008d, p. 137-138, grifos do autor).

E assim a questão do método se edifica, sendo *menor* aquilo que implique seu desvio. Tanto Breton quanto Heidegger não só tinham consciência de tais imposições como empreenderam, em suas trajetórias, rotas desviantes do vinco formado pelo hábito; assim, reconduziram seus pensamentos para uma esfera distante das consequências do método científico que:

[...] não apenas propõe o tema como o impõe e subordina. A **corrida** vertiginosa que impulsiona atualmente as ciências sem que nem elas mesmas saibam para onde estão indo, provém do incitamento do método e de suas possibilidades, cada vez mais entregues à técnica. É no método que reside todo poder e toda **violência** do saber (HEIDEGGER, 2008d, p. 138, grifos nossos).

Relacionando o pensamento de ambos, vemos o quanto estamos submetidos a tal violência desde os anos iniciais da nossa formação, numa corrida insana, que

desconsidera os pés, os passos, o espaço percorrido e, o pior, aquele que o percorre. No âmbito da técnica, somos meramente os papéis que exercemos ao longo de toda a nossa vida, sem exceção:

Mas no pensamento as coisas não se passam do mesmo modo que na representação científica. O que no pensamento libera e dá a pensar não é nem o método nem o tema, mas o campo, que assim se chama porque abre campos. Percorrendo o caminho do campo, o pensamento atém-se ao campo. Aqui, o caminho pertence ao campo. Do ponto de vista da representação científica, essa relação é não apenas difícil, mas sobretudo impossível de se entrever. Pensando agora o sentido do caminho da experiência pensante com a linguagem, não pretendemos nenhuma discussão metodológica. Já estamos andando no campo e no âmbito do que nos concerne (HEIDEGGER, 2008d, p. 138).

Reiterando, a proposição de leitura de OAL, que será apresentada na segunda parte desta tese, consiste na conexão entre uma abordagem filosófico-fenomenológica de abertura de campo e a narrativa bretoniana, o que está sendo chamado de perspectiva não dual.

Interessante aproximar as duas reflexões: enquanto Heidegger observa a produção e aquisição de conhecimentos desde uma perspectiva científico-filosófica, atrelada ao método científico, Blanchot observa, nos modos de operar surrealistas, o movimento contrário:

[...] a literatura não é apenas ilegítima, mas também nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro. Fazer com que a literatura se torne revelação desse centro vazio, que inteira se abra à sua parte de nada, que realize sua própria irrealidade, eis uma das tarefas desenvolvidas pelo surrealismo, de tal maneira, que é exato reconhecer nele um poderoso movimento negativo; mas também é correto atribuir-lhe a maior ambição criadora, pois, assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio (BLANCHOT, 2011b, p. 312).

E seria esse, provavelmente, o movimento de reconstituição, sobretudo de nós mesmos, “perdidos no mundo”, como dito por Paz (2012, p. 108), ou seja, um recomeço. A partir do contato de modo mais efetivo com as coisas, desvela-se o estado puro, o espaço onde não há antinomias, o espaço, por excelência, das experiências e da abertura e é, nesse sentido, que se toma a arte como evento, um acontecimento em meio à vida que nos atravessa em sua complexidade sinestésica. Faremos uma experiência de leitura de OAL fora da compreensão comum do âmbito estético ou literário, dando

atenção à natureza da linguagem a partir da *abertura de campo* (HEIDEGGER, 2008), não sendo necessário, portanto, recorrermos a sistemas classificatórios, pois:

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. Mas são instrumentos que se mostram sem utilidade quando queremos usá-los em tarefas mais sutis que a mera ordenação externa. Grande parte da crítica não passa de uma ampliação ingênua e abusiva das nomenclaturas tradicionais.

Acusação semelhante deve ser feita às outras disciplinas utilizadas pela crítica, da estilística à psicanálise. A primeira pretende dizer-nos o que é um poema por meio do estudo dos hábitos verbais do poeta. A segunda, da interpretação de seus símbolos. O método estilístico pode ser aplicado tanto à Mallarmé como a uma coletânea de versos de almanaque. O mesmo acontece com as interpretações dos psicólogos, as biografias e outros estudos com que algumas pessoas tentam, e às vezes conseguem, explicar-nos o porquê, o como e o para quê foi escrito um poema. A retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e as demais disciplinas literárias são imprescindíveis se quisermos estudar uma obra, mas nada podem nos dizer quanto a sua natureza última (PAZ, 2012, p. 23).

Afirmar que o caminho desta tese diz respeito ao desvelamento da natureza última de OAL soa pretensioso; entretanto, o segundo parágrafo de Heidegger em ST abrandava tal pretensão, pois, de antemão, sabemos não ser possível e, apesar disso ou justamente por isso, devemos nos colocar a caminho<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> “A indefinibilidade de ser não dispensa a questão de seu sentido; ao contrário, justamente por isso a exige” (HEIDEGGER, 2015, p. 39). O excerto foi citado na introdução desta tese.

## Um ponto quatro: As três formas de pensamento e o mistério

*Pensando, o homem é ele mesmo, sendo outro.*

Emmanuel Carneiro Leão

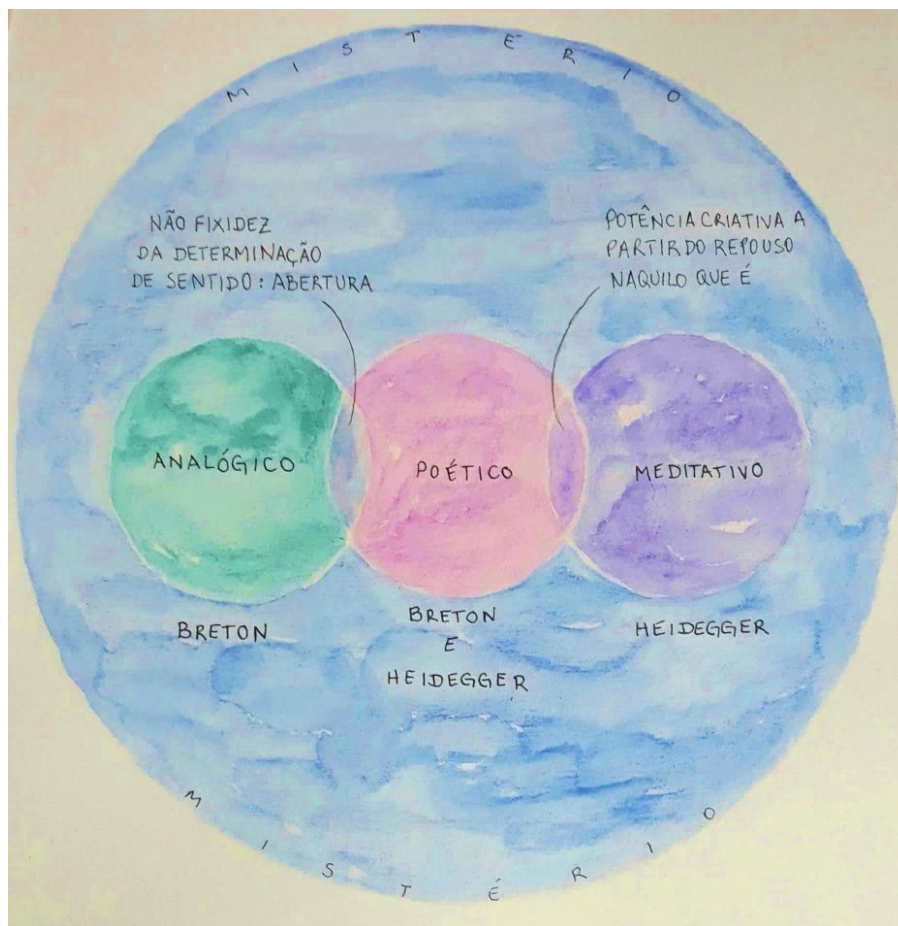


Fig. 11 Vanessa T. da Silva, **As três formas de pensamento e o mistério**, lápis aquarelável e nanquim sobre papel, 21 x 21 cm, 2021

Conforme indicado na imagem (Fig. 11), o pensamento analógico é atribuído a Breton e o pensamento meditativo a Heidegger. Sobre o pensamento poético, reconhecemos sua importância na trajetória de ambos.

O pensamento analógico diz respeito à presença das coisas nelas mesmas e nos múltiplos âmbitos de correspondências. Na remissão do mundo a ele próprio, por meio dos sinais (indicação e apontamento que, por não serem causais, geram uma zona de indeterminação), é invocado o mistério das coisas, que está também entre elas em seus diversos modos de conexão. Neste tipo de pensamento não há, propriamente, uma “solução” para o que quer que seja, mas sim, ao atentarmos para aquilo que se inscreve em nós e nas coisas, nos diversos tipos de relações, encontramos-nos em estado de suspensão e somos direcionados ao mistério que a tudo sustém. Está, nessa

suspensão, a ação de recobrar a operatividade rítmica, própria do mistério, sendo inevitável, portanto, a remissão à ordem natural, seja ela em sua expressão macro ou microcós mica. Ao nos colocarmos no sentido do mistério que sustenta tal ordem, reconhecemo-nos como seres do meio, agenciados por forças misteriosas, ao espelhamos e integramos as qualidades do céu e da terra.

Ao associar possibilidades improváveis (coisas, pessoas, lugares, situações etc.), o pensamento poético tende a ampliar a noção de mundo. Desse modo, tal associação não tem, necessariamente, um caráter de apaziguamento, mas sim, de revelação. Tal processo nos remete ao aspecto plástico da própria linguagem, ao espaço livre e amplo de reunião das coisas e da diversidade dessas possibilidades. Trata-se da pluridimensionalidade do espaço criativo propriamente dito, indefinível. Imensurável e misterioso, o pensamento poético diz respeito à conexão com dada espacialidade, que diz respeito às coisas com elas mesmas e ao que surge de tais associações. Assim, conectamo-nos com o aspecto produtivo e, simultaneamente, revelador do pensamento poético, que abre a possibilidade para novos mundos a partir da centelha do mistério.

O pensamento meditativo diz respeito à qualidade do repouso, dado seu desprendimento da causalidade. Consequentemente, a partir da ampliação que se tem do campo das possibilidades, dá-se o vigor do aspecto produtivo deste tipo de pensamento, o que nos encaminha para os possíveis desvios dos trajetos previamente estabelecidos no modo usual do pensar. No pensamento meditativo, emergem as qualidades de um dado fenômeno, não a partir de sua funcionalidade, mas do mistério que lhe é próprio e, simultaneamente, anterior a ele, ou seja, sua potência criativa. Esse reconhecimento se efetiva no repouso, espécie de suspensão em relação à determinação desse dado fenômeno, sendo possível o vislumbre do amplo aspecto de possibilidades que a ele concerne, anteriores a ele e dele próprio. É próprio do ser a potência de tudo ser, eis aí seu nada.

Consideramos fundamentais as três formas de pensamento para a abordagem de OAL e para a conexão que estabelecemos entre aspectos do pensamento bretoniano e heideggeriano. Ao explicitarmos as nuances do pensamento analógico, poético e meditativo em seus modos de relação e convergência uns com os outros, evidenciamos a relação que cada um deles estabelece com a base, que é o mistério. Reconhecemos o mistério como base, pois, tanto na trajetória de Breton quanto na de Heidegger, o desvio do pensamento usual se deu pelo reconhecimento de ambos da insuficiência do pensamento lógico e racional. Grosso modo, guiadas somente pelo princípio mais aparente, o da causalidade, tanto a lógica quanto a razão (e toda uma sorte de modos de

pensar que derivam delas) respondem, definem, classificam, conceitualizam, teorizam, gerando conteúdos aparentemente claros, dada a precisão que perseguem e que, por fim, acabam criando, mas que não passam de abstrações, uma vez que cumprem muito mais o papel de nos distanciar das coisas do que o contrário, já que, a cada uma dessas ações, consolidam possibilidades, reduzindo, assim, elas próprias; acaba-se, desse modo, por enquadrar o mundo, reduzindo-o. Esse processo<sup>24</sup> foi pormenorizadamente examinado por Heidegger; nele consiste o que o filósofo chamou de esquecimento do ser. De modo distinto, Breton teve uma vívida consciência sobre tal processo<sup>25</sup> e sua consequência: o estado de opacidade da vida.

A partir da dualidade, ou seja, do visível e operacional, as três formas de pensamento (analógico, meditativo e poético) são distintas e, embora sejam acionadas a partir de diferentes perspectivas, busca-se salientar, entre elas, seus pontos comuns. Podem ser consideradas também como qualidades e, nesse sentido, são fundamentais para a abertura. Tais aspectos evidenciam que, neste âmbito, ao dizer ‘pensamento’ não se diz sobre algo localizável no campo de uma formulação teórica.

Num sentido mais fundamental, não dual, ou seja, do invisível que a tudo permeia presidido pelo mistério, não há distinção entre as três formas de pensamento, assim como não há distinção entre o que quer que seja. Ao comentar ST, Carneiro Leão toca em aspectos que nos encaminham a este sentido:

No silêncio, o sentido do ser chega a um dizer sem discurso nem fala, sem origem nem termo, sem espessura nem gravidade, mas que sempre se faz sentir, tanto na presença quanto na ausência de qualquer realização ou coisa. Aqui o discurso simplesmente se cala por não ter o que falar e, neste calar-se, tudo chega a vibrar e viver na originalidade de sua primeira vez (LEÃO, 2012, p. 553).

Breton e Heidegger notaram a diferença sutil e decisiva entre falar, agir, mover-se no mundo, enfim, viver, sabendo sobre os dois campos, visível e o invisível e a penetrabilidade de ambos, questão que evidenciaremos em OAL, na segunda parte desta tese.

Os fundamentos das narrativas poéticas bretonianas são encontrados nelas próprias, não sendo necessário recorrer a referências externas para analisá-las. É nesse sentido que apontaremos que todas e cada uma das três formas de pensamento são reconhecíveis em OAL e que, de certo modo, tais formas de pensar podem ser

---

<sup>24</sup> O comentário sobre a percepção de dado processo é válido para os principais autores citados nesta tese.

<sup>25</sup> Também decorrem deste processo relações de poder em diferentes níveis, amparadas numa suposta detenção de determinados saberes.

consideradas as bases que nos conduzem ao movimento constitutivo das narrativas – no caso específico desta tese, OAL.

Nas três formas de pensamento, a relação sujeito-objeto desaparece, ou, no mínimo, fica comprometida, pois o que se evidencia em cada uma delas é o ser com as coisas. Mas o que nos indica *ser com as coisas*? Na suspensão do senso de identidade, o que se evidencia é a inseparatividade entre o ser e as coisas, ou seja, no âmbito das relações<sup>26</sup>, a partir do pensamento heideggeriano, o mais familiar: “[...] só poderemos alcançar o familiar, se não rearmos percorrer a estranheza” (HEIDEGGER, 2008c, p. 100). Assim, ser com as coisas indica a plenitude no sentido de unidade com as coisas fora do âmbito sujeito-objeto. A esse respeito, segundo Octavio Paz:

O surrealismo se apresenta como uma tentativa radical de suprimir o duelo entre sujeito e objeto, forma que assume para nós o que chamamos de realidade. Para os antigos, o mundo existia com a mesma plenitude que a consciência, e suas relações eram claras e naturais (PAZ, 2012, p. 178).

Por claras e naturais, podemos compreender as relações *não mediadas, não funcionais*. O pensamento analógico cumpre com um tipo de proximidade com as coisas dessa natureza, trata-se de um tipo de relação fluida e direta. De modo breve, trata-se de uma das formas de similitude descritas por Michel Foucault em **As palavras e as coisas** (2000). As similitudes, por sua vez, são um conjunto de modos de conceber e de relacionar-se com o mundo que leva em consideração os sinais, as semelhanças. Segundo Foucault, tal modo de operar (pelas similitudes) vigorou até o final do século XVI e, a partir dele: “O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (FOUCAULT, 2000, p. 23) numa profunda interdependência entre o mundo e a linguagem, na qual “[...] seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa dispersão infinita” (FOUCAULT, 2000, p. 59).

Em OAL, sobretudo na parte 5<sup>27</sup>, este é, basicamente, o modo operativo da narrativa, associado ao pensamento poético, ao qual nos deteremos adiante. Ainda sobre a linguagem no âmbito das semelhanças, Foucault afirma que:

No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se

---

<sup>26</sup> “A re-lação está sendo aqui pensada sempre a partir do acontecimento apropriador e não mais representada a partir de um mero relacionamento” (HEIDEGGER, 2008f, p. 215). Por acontecimento apropriador [*Ereignis*] pode-se dizer o ser não como funcionalidade, mas na proximidade daquilo que lhe é mais próprio, ou seja, daquilo que lhe concede a possibilidade da funcionalidade.

<sup>27</sup> Apresentada no Capítulo três da segunda parte desta tese.

como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação (FOUCAULT, 2000, p. 47).

E é com esse mistério que nos encontramos em OAL, é este o caminho que a linguagem delinea. Embora as analogias sejam encontradas na narrativa bretoniana, elas cumprem a amplitude assinalada por Foucault. Nesse sentido, um aspecto importante é que os sinais não são fechados ou estáticos. Nos termos já indicados nesta tese, podemos pensar nesses sinais como índices da condição de abertura. Outro autor que nos indica esse sentido é Benjamin em *A doutrina das semelhanças*:

Um olhar lançado à esfera do “semelhante” é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças (BENJAMIN, 1987, p. 108).

E é nesse sentido que a presente reflexão, ao associar os três modos de pensamento, se coloca. Embora o pensamento analógico *não seja uma forma de pensamento reconhecível na dinâmica heideggeriana*, é possível tecermos algumas *considerações* acerca do sinal. Segundo Daniel Cardoso, na dissertação **Entre Heidegger e Blanchot: filosofia e literatura**: “O sinal é definido de maneira ambígua em *Ser e Tempo*, mas pode-se dizer que não é somente um instrumento” (CARDOSO, 2009, p. 42). Ainda segundo o autor, para Heidegger, o sinal não é aquilo que: “[...] relaciona um algo a outro algo, um significado a um significante, por exemplo. Um sinal não é somente isso: o sinal ‘eleva um todo instrumental à circunvisão’” (CARDOSO, 2009, p. 42). No § 17 de ST, Heidegger aborda o sinal com a “[...] finalidade de oferecer um apoio fenomenal para se caracterizar a referência” (HEIDEGGER, 2015, p. 132); no entanto, encontramos afinidade entre suas considerações e o que estamos pondo à mostra acerca dos sinais:

No que concerne ao fenômeno do sinal, poder-se-ia fazer a seguinte interpretação: para o homem primitivo, o sinal e o assinalado coincidem. O próprio sinal pode representar o assinalado não somente no sentido de substituí-lo, mas, sobretudo, no sentido de que o próprio sinal *é* sempre o assinalado. Essa estranha coincidência de sinal e assinalado não reside, contudo, em a coisa sinal já ter feito a experiência de uma certa “objetivação” [...] A coincidência não se

funda numa primeira objetivação, mas na total falta de objetivação (HEIDEGGER, 2015, p. 131-132).

Trata-se de um aspecto também abordado por Foucault (2000, p. 58), que compara o sistema de signos ternário: significado, significante e “conjuntura” (que vigorou até o final do século XVI), com o que passou a vigorar a partir do século XVII: a relação objetiva entre significado e significante. Este último sistema carrega os efeitos já conhecidos por nós, de que ficamos destituídos do mistério. Seguindo o pensamento de Heidegger, à medida que a coincidência entre sinal e assinalado se dá, não dizendo respeito a uma objetivação, imediatamente conectamo-nos ao mistério. Retomando a passagem do XVI para o XVII, segundo Foucault:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação (FOUCAULT, 2000, p. 59).

E vemos, a partir também dessa perspectiva, o modo como fomos nos distanciando das coisas estando próximos delas e, do mesmo modo, de nós mesmos, sendo o que somos. Assim, desdobraram-se os esforços por um caso particular da representação e dos cercos analíticos, que foram sendo ampliados e, com isso, solidificaram compreensões que balizam tais distanciamentos. O empenho na retirada do misterioso e do lacunar não resultou em confiança e solidez. Ao final de *A prosa do mundo*<sup>28</sup>, Foucault ressalta que os poetas modernos recobram o ser bruto da linguagem, implicado no que apresentou como *doutrina das semelhanças*. Segundo ele:

Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI (FOUCAULT, 2000, p. 60).

E eis que temos a passagem (ou a correspondência entre) do pensamento dialógico para o pensamento poético. Entretanto, podemos inferir que, em seu sentido mais fundamental, não há “passagem”, não há dualidade, pois ambos são faces de uma

---

<sup>28</sup> Capítulo em que Foucault apresenta, de modo pormenorizado, a relação entre o humano e o mundo a partir das similitudes, do ser da linguagem em seu caráter de inseparatividade, cosmogônico, passando pela transição do século XVI para o XVII, que implica a passagem deste para o uso instrumental da linguagem, ao qual estamos habituados.

mesma potência, em outras palavras, modos distintos de apresentação e, simultaneamente, caminho para o mistério. Podemos concluir que os artistas do século XIX, conforme Foucault pontua, reconheceram o aspecto mais grave da linguagem, restabelecendo o curso de uma rota que havia sido deixada de lado.

Os surrealistas, por razões óbvias, estão incluídos nesse rol de retomada do ser bruto da linguagem e tal retomada agrega alguns aspectos, entre eles, o da desestabilização da relação dual com o mundo. Retomando as reflexões de Paz sobre a relação sujeito-objeto a partir do âmbito da produção poética surrealista e, portanto, do pensamento poético, temos que:

O surrealismo ataca também o objeto. O mesmo ácido que dissolve o objeto desagrega o sujeito. Não há eu, não há criador, mas sim uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis. [...] A missão do poeta consiste em atrair essa força poética e transformar-se num cabo de alta tensão que permita a descarga de imagens. Sujeito e objeto se dissolvem em proveito da inspiração. O “objeto surrealista” se volatiliza: é uma cama que é um oceano que é uma gruta que é uma ratoeira que é um espelho que é a boca de Kali. O sujeito também desaparece: o poeta se transforma em poema, lugar de encontro entre duas realidades (PAZ, 2012, p. 178).

O ácido ao qual Paz se refere podemos também chamar de mistério pois o que dissolve e desarticula o modo como as relações são estabelecidas é a própria ausência da causalidade e da lógica, passando a vigorar, em associação com o pensamento poético, o aspecto misterioso e disruptivo como aquilo que ampara o ‘encontro’ entre duas realidades. Num sentido mais fundamental, tal encontro diz respeito a um único espaço, ou seja, àquilo que antecede a própria dualidade.

No MS, Breton elenca uma série de artistas – poetas, ensaístas, atrizes, cantora, escritores, desenhistas, músicos, entre outros –, apontando especificamente “no que” cada um deles é surrealista, o que indica, de sua parte, que suas obras como um todo não podem ser consideradas de tal modo. E ele justifica:

Insisto em que nem sempre eles são surrealistas, visto que é possível discernir em cada um deles certo número de idéias 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 esta razão, nem sempre produziram um som harmonioso (BRETON, 2001, p. 42, grifos do autor).

Ou seja, para Breton, nem sempre tais artistas abriram mão de suas identidades para serem unos com o fluxo, para serem ‘anônimos’, *orquestradores da maravilhosa partitura*, sendo, portanto, presididos pela força poética mencionada por Paz. Eram, em alguma medida, guiados por ideias preconcebidas, ou seja, ideias duais, causais, com as quais, provavelmente, sustentavam aspectos identitários.

O poético guarda correspondência com o pensamento meditativo pois, no abandono dos aspectos identitários, abre-se o contato com a pluridimensionalidade da potência criativa, uma vez que não há um ponto de determinação, mas o próprio reconhecimento do espaço ilimitado de onde emergem as possibilidades. Há, nesse sentido, uma espécie de suspensão do juízo a partir da qual todas as coisas podem ser articuladas: simultaneamente aparece o espaço como a fonte das possibilidades e as próprias possibilidades.

Em princípio, podemos atribuir o pensamento meditativo a Heidegger; segundo Maria do Carmo Tavares de Miranda: “Martin Heidegger é o homem do Pensar que medita” (MIRANDA, 1969, p. 1). Mas em que implica tal forma de pensamento? Na tentativa de resposta, retomemos um trecho inicial do texto intitulado *Carta sobre o humanismo*. Nele, Heidegger caracteriza seu pensamento ao dizer que: “A reflexão, já aqui, é vista desde o ponto de vista da *praxis* e da *poíesis*. Por isso, o pensamento tomado em si não é ‘prático’” (HEIDEGGER, 1973, p. 348). Com isso, temos que o pensamento proposto não diz respeito a uma visão teórica ou lógica que, vigentes no âmbito da causalidade, poderia ser caracterizado, então, como um pensamento prático, ou seja, que responde no âmbito da instrumentalidade técnica. Ainda, segundo Heidegger:

A caracterização do pensar como *theoria* e a determinação do conhecer como postura “teórica” já ocorrem no seio da interpretação “técnica” do pensar. É uma tentativa reacional, visando a salvar também o pensar, dando-lhe ainda uma autonomia em face do agir e do operar. Desde então a “Filosofia” está constantemente na contingência de justificar sua existência em face das “Ciências”. Ela crê que isto se realizará da maneira mais segura, elevando-se ela mesma à condição de uma ciência. [...]. Já há muito tempo, demasiado tempo, o pensar está fora de seu elemento. Será possível chamar de “irracionalismo” o reconduzir o pensar ao seu elemento? (HEIDEGGER, 1973, p. 348, grifos do autor).

Localizado desde o ponto de vista da *praxis* e da *poíesis*, Heidegger empreende um caminho que reconduz o pensar ao seu elemento. Segundo ele próprio: “O elemento é aquilo a partir do qual o pensar é capaz de ser um pensar” (HEIDEGGER, 1973, p. 348). Não se trata, entretanto, de uma inclinação deliberada, ou seja, de uma

intencionalidade. Como foi dito anteriormente, o pensar meditativo requer um estado de suspensão a partir do qual é possível o reconhecimento das coisas tais como são. Isso conecta esse tipo de pensar também ao pensamento analógico, ou seja, não mediado, que se dá na relação com os sinais a partir da conexão direta com um dizer mais profundo, ou seja, o repouso naquilo que é.

Num texto de Heidegger, tecido na forma de diálogo entre um pensador europeu (P) e um japonês (J), a busca pelo dizer mais profundo supera a diferença imposta, inclusive, pelos idiomas, pois é possível, para além dos enquadramentos culturais, e justamente por isso, partindo deles, colocarem-se nesse sentido: o da busca pelo espaço do qual emergem os vestígios que apontam para as fontes do pensamento:

J – Nossos professores e meus amigos no Japão entenderam assim seus esforços [a superação do cerco metafísico da representação]. O professor Tanabe retornava muitas vezes à pergunta que o senhor certa vez lhe dirigiu: por que nós japoneses não refletimos sobre os princípios de nosso próprio pensamento, ao invés de, sempre com mais sofreguidão, correr atrás da última novidade da filosofia européia. É o que ainda hoje acontece.

P – É muito fácil agir contra isso. Esses processos se desfazem com o tempo, na própria esterilidade. O que, porém, requer de nós participação é outra coisa.

J – O que é?

P – Considerar os vestígios que apontam para as fontes do pensamento.

J – O senhor encontra esses vestígios em seu esforço de pensar?

P – Eu os *encontro* porque *não* provêm de mim e só muito raramente se deixam perceber. É como o eco de um apelo distante que esmorece (HEIDEGGER, 2008, p. 103, grifos do autor).

Neste trecho, encontramos-nos com o aspecto misterioso, pois *aquilo* que requer algo de nós não está na dependência de uma ação constitutiva, reside justamente em seu abandono para que – *aquilo* – apareça. Temos, então, o próprio Heidegger admitindo a ausência de si para que se dê o vigor de ‘seu’ pensamento. Podemos notar o mistério em mais um trecho do diálogo: “J – [...] Todavia o que nenhuma força mortal consegue por si só, *poderemos obter* na disposição de *renunciar* ao que por nós mesmos só somos capazes de tentar, sem jamais atingir a plenitude” (HEIDEGGER, 2008, p. 114, grifos nossos), ou seja, as tentativas unidirecionais, causais, não nos levam à plenitude, o que nos coloca a caminho desta condição é o abandono, a renúncia.

Retomando a relação entre o pensamento meditativo e o pensamento poético, temos ainda mais um elemento, a pré-meditação. Segundo Paz:

A pré-meditação é o traço determinante do ato de criar e aquilo que o possibilita. Sem pré-meditação não há inspiração ou revelação da “outridade”. Mas a pré-meditação é anterior à vontade, ao querer ou a qualquer outra inclinação, consciente ou inconsciente, do ânimo. Pois todo querer e desejar, como mostrou Heidegger, tem raiz e fundamento no próprio ser do homem, que é já e desde que nasce um querer ser, uma avidez permanente de ser, um contínuo pré-ser-se. Assim, não é no inconsciente nem na consciência, entendidos como “partes” ou “componentes” do homem, e tampouco no impulso, na passividade ou no estar alerta que podemos encontrar a fonte de inspiração, porque tudo isso se baseia no ser do homem (PAZ, 2012, p. 182).

Trata-se de mais um modo de dizer sobre o pensamento meditativo, cuja vigência se dá a partir do pensamento poético e que com ele converge. No dizer sobre o pensamento poético está implicado o dizer sobre o próprio fazer poético – não havendo, assim como no pensamento meditativo, separação entre teoria e prática. O pensamento como uma prática que diz respeito ao próprio pensamento. É o abandono, apontado há pouco, o que nos conecta com a *avidez permanente de ser*, mencionada por Paz.

#### **Um ponto cinco: O duplo aspecto de *vida, existência e mundo***

Neste item, o objetivo é o de demonstrar o sentido não dual dos termos *vida, existência e mundo* a partir de excertos dos dois Manifestos do Surrealismo, ambos escritos por Breton.

Adotando como uma das premissas a *sobre-realidade*, termo que, no pensamento bretoniano, implica a fusão de antinomias (BRETON, 2001a, p. 28), já temos em colapso a vigência da *causalidade* e imediatamente em seu lugar passa a vigorar a *abertura*. Nesta passagem surge a noção de *acontecimento*, aspecto que será retomado ao longo da tese. No sentido do que foi exposto, a *causalidade* estaria limitada ao aspecto ôntico tomado como ontológico como um mecanismo próprio da racionalidade, via estrita, unidirecional. Já a *abertura*, operando de modo diverso, pode ser observada desde o aspecto ôntico até o ontológico, ou seja, a partir de um trajeto de amplitude arbitrado pelo pensamento apropriado, não determinante e não excludente, que contempla a perspectiva imaginativa numa vasta gama de possibilidades. Sendo o ôntico (dualidade) um âmbito unívoco e o ôntico-ontológico (não dualidade) pluridimensional, compreendemos que a univocidade é uma das possibilidades da pluridimensionalidade, podendo assim vislumbrarmos o sentido da perspectiva ôntico-ontológica, ou seja, a não dualidade.

Tomaremos, em princípio, dois excertos do MS: um deles é a sentença inaugural e o outro é a sentença com a qual o texto se encerra. A partir deles, teceremos

algumas considerações que nos levem ao aspecto duplo da concepção de vida no pensamento bretoniano – um deles concernente ao cotidiano (ôntico) e o outro, que diz respeito ao plano da linguagem (ontológico) –, pista que nos coloca em sintonia com o pensamento heideggeriano, ao investigar a questão do sentido do *ser* em seu aspecto ontológico (tomando o aspecto ôntico como uma etapa), numa curva que desvia da concepção tradicional de ontologia da metafísica ocidental, que considera o ser a partir da substância (HEIDEGGER, 2015), tendo como paradigma sua relação com as coisas de modo dual – o que reitera a relação causal supracitada.

Coube ainda tomar um terceiro excerto, este do SMS, a fim de reafirmar o sentido daquilo que buscamos com os dois excertos iniciais.

### **Excerto I**

*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* (BRETON, 2001a, p. 15).

Colocando-se em paralelo as expressões: *no que a vida tem de mais precário / vale dizer / na vida real*, pode-se afirmar que o que a vida tem de mais precário é a face que dela se toma como sendo a realidade que, em **O Amor Louco**, equivaleria dizer: “[...] o teatro mental” (2006, p. 7). A força nesse descaminho (*tão forte é a crença na vida // essa crença se perde*), justamente por se tratar de um descaminho, é uma força que não se sustenta.

O que nesta sentença se nomeia como *real* é o que está sendo colocado em xeque, tanto a vida, pelo aspecto a partir do qual ela é tomada, quanto o esforço que se empreende na manutenção de seus aspectos. Nessa perspectiva, é como se Breton nos dissesse que tal esforço está sendo empregado num sentido impróprio – daí o aspecto de declínio do início do MS, momento em que se faz um diagnóstico a respeito da condição humana. Se o que há de mais precário é o que se toma como sendo a vida real, o que seria, então, o real da vida, efetivamente? O duplo aspecto surge, portanto, por exclusão.

### **Excerto II**

*O surrealismo é o “raio invisível” que nos permitirá, um dia, vencer nossos adversários. “Já não tremes, carcaça”. Este verão as rosas são azuis; o bosque é de vidro. Envolvida em sua verdura, a terra me impressiona tão pouco quanto uma alma do outro mundo. Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outra parte* (BRETON, 2001a, p. 64).

A sentença final do MS tem início com uma afirmação que define o surrealismo a partir de seu modo de atuação e apresenta seu objetivo. A invisibilidade

desse raio – o próprio surrealismo – já anuncia o duplo aspecto, como algo que opera, ou seja, como uma força. Não se trata, portanto, de uma abstração, nem de uma figuração, mas de uma determinação. Os adversários seriam as determinações contrárias ao aspecto da liberdade, ou seja, todo o conjunto de condicionamentos cultivados há séculos, fruto de uma concepção dual, conforme a análise de Paz (2012) sobre a constituição do pensamento ocidental, de onde a vida ganha a face de seu aspecto mais precário, conforme enunciado por Breton inicialmente. O período seguinte, entre aspas, revela o destemor que está implicado na ação do raio.

Os dois próximos períodos, aparentemente sem sentido, nos dão conta, ao mesmo tempo, da debilidade da nossa atual concepção de realidade, ressaltando seus aspectos tangíveis de modo aleatório, mas, vistos com mais atenção, ambos trazem em si a expressão de abertura e liberdade, ou seja, de força<sup>29</sup>. Desde a segunda sentença, entre aspas: “Já não tremes, carcaça”, podemos notar também um ar jocoso com o qual parece que Breton vai desestabilizando a solidez das certezas humanas e com isso nos direciona para outro sentido. Por esta via podemos também olhar para as sentenças seguintes, às quais nos referimos há pouco, e seguirmos para a próxima, na qual ele descreve o próprio estado de entorpecimento ao qual estamos suscetíveis, uma vez que tomamos a vida a partir de sua face mais precária, quando então os eventos, por mais extraordinários, já não nos impressionam. E conclui com o que nos parece reiterar a indicação do duplo sentido do termo vida com a sentença: *Viver e deixar de viver...* pois é como se esse transcurso temporal nos mantivesse alheios à existência, que *está em outra parte*. Nisso está implicado que, por estar em algum ponto do transcurso temporal da vida, não se está, necessariamente, existindo. Eis o duplo aspecto do termo existência.

No decorrer da tese, recorreremos a outras nuances do MS; trata-se de um longo texto, com aspectos múltiplos: analítico, reflexivo, poético e, também, diretivo, dada a sua natureza. Destacamos excertos que nos encaminham para um determinado tipo de leitura; entretanto, cremos ser possível reexaminar todos os demais excertos a partir deste olhar que consiste no âmbito da perspectiva ora proposta. Faz-se necessário também lembrar que é desde a vida cotidiana (dimensão ôntica) que se constitui o caminho para o plano da linguagem (dimensão ontológica). A propósito desta questão, faremos ainda o destaque de mais uma passagem, desta vez do SMS:

---

<sup>29</sup> Traz à tona aspectos fundamentais em seu pensamento, que ficarão mais claros na segunda parte desta tese, ao abordarmos OAL.

### Excerto III

*Que poderiam esperar da experiência surrealista os que de algum modo se preocupam com o lugar que ocuparão no mundo? Neste lugar mental a partir do qual um homem já não pode empreender senão para si mesmo uma perigosa mas, em nossa opinião, suprema exploração, não seria o caso, tampouco, de atribuir qualquer importância aos passos dos que chegam ou aos passos dos que saem, uma vez que esses passos são dados numa região onde, por definição, o surrealismo não tem ouvidos (BRETON, 2001b, p. 154, grifo do autor).*

Ao referir-se ao *espaço* a ser *ocupado* no mundo, é possível inferirmos que ele está pondo em evidência um aspecto do mundo constituído por identidades, por papéis desempenhados no já mencionado “teatro mental”, pois, como o próprio autor afirma, trata-se de um espaço mental, um espaço, por sua vez, estreito, dada a sua predefinição advinda de uma determinação contrária ao aspecto da liberdade. Mundo, nesse sentido – pode condizer também com uma concepção espacial extensiva e cartesiana (HEIDEGGER 2015), região onde se dão os perigos de uma relação meramente exploratória (HEIDEGGER, 2006). Seja *mundo* um espaço extensivo ou um espaço mental dado a partir de uma disposição contrária ao aspecto da liberdade, em ambos os casos, trata-se de um “espaço” onde, segundo Breton, *o surrealismo não tem ouvidos*.

Nos três excertos, buscamos demonstrar a possibilidade da dupla determinação do sentido dos termos *vida*, *existência* e *mundo*, ou seja, desde o modo como comumente se compreende, até os seus empregos num sentido mais amplo, o que corrobora a tese sobre o sentido não dual do pensamento de Breton em OAL.

### Um ponto seis: Narrativas bretonianas, liberdade e revolução

Embora as apresentações das narrativas poéticas se deem cronologicamente, o modo como cada uma delas figura nesta tese é distinto. Os fundamentos das narrativas bretonianas são encontrados nelas próprias, não sendo necessário recorrer a referências externas. Os fundamentos consistem na própria linguagem, conduzindo-nos ao seu mistério. Na segunda parte da tese, **O Amor Louco** é que figura como *corpus* propriamente dito, numa proposição de leitura desde uma perspectiva não dual.

A primeira narrativa de Breton é **Nadja** que, para Blanchot: “[...] foi tal como se oferece na surpresa da narrativa: uma vida de acaso, nascida do acaso e encontrada por acaso; fiel a esse acaso a ponto de obrigar aquele que segue a entrar nos desvios mais perigosos – mais poluidores – de uma vida fortuita” (BLANCHOT, 2005, p. 271). Breton inicia com a pergunta: “Quem sou?” (2007, p. 21) e se coloca na busca de uma atitude que lhe seria própria e não concedida (2007, p. 22) em sucessivos movimentos

de encontro, que o projetam para “algo” adiante e, assim, apontando para o estado de devir.

Na busca pelo “quem sou”, engendra-se um processo de desidentificação, visto que nele assume-se o não saber: alteridade e outridade são ativadas na constituição da narrativa. Breton lança a segunda edição de **Nadja** em 1962 e inclui um prefácio em que faz alguns apontamentos sobre os cuidados tidos com o texto, e finaliza suas observações citando Rimbaud: “– que continua a me importar muito mais – reside precisamente na carta de amor crivada de erros e nos ‘livros eróticos sem ortografia’” (BRETON, 2007, p. 20), o que nos leva à compreensão de que não há, de antemão, um plano estético a ser seguido, mas essa ‘forma’ decorre das percepções sobre o mundo que constituirá a obra. Por outro lado, pode-se pensar, considerando a arte como um ‘caminho’, que a linguagem é também, assim como a vida, espaço para acontecimentos.

Uma análise de **Nadja** poderia se dar por várias perspectivas, sendo, portanto, uma obra pluridimensional. Segundo Mantovani e Barbosa:

A leitura da obra *Nadja*, de André Breton, possibilita a reflexão e a análise crítico-literária por múltiplos eixos e campos de estudo. [nela] é possível observar a convergência de inovações temáticas e estéticas e, em cujo escopo de possibilidades de investigações críticas e literárias, é inevitável notar, sem qualquer propósito de reducionismo, diversos e variados lugares de indagações teóricas, estéticas e filosóficas (MANTOVANI; BARBOSA, 2015, p. 53).

As inovações temáticas e estéticas tornam flagrantes também os limites atingidos pela manutenção de regras no sistema das artes, que é posto em xeque pelos surrealistas. Entretanto, vale lembrar que o surrealismo é tributário de uma tradição, conforme já mencionado.

A radicalidade do projeto surrealista está na amplitude do que é possível em seus diversos agenciamentos e isso reside no aspecto crítico-literário do movimento. Tal radicalidade não está exatamente na ideia de novidade, mas em reconhecer a profundidade da relação entre a linguagem e a vida. A evidente contrariedade surrealista em relação à normatividade cotidiana, seja ela em que âmbito for, consiste em uma das principais motivações do movimento, o que repercute em todas as direções para as quais ele se volta, e isso implica também a forma de escrita<sup>30</sup> em suas produções. Nesse

---

<sup>30</sup> Embora as inovações, do ponto de vista estilístico, já tivessem se dado em **O camponês de Paris**, de Louis Aragon, nos ateremos, dado o âmbito da tese, à **Nadja**. Ainda assim, com o fito de esclarecer a ordem dos fatos, traremos à tona a observação de Flávia Nascimento: “**O Camponês de Paris** é a realização de alguns dos **segredos da arte mágica surrealista** apontados por Breton no MS [...]. O livro foi publicado em 1926, mas seu famoso capítulo “A Passagem da Opera” é de 1924, tendo aparecido em

sentido, é observável em **Nadja** a passagem do texto por formas diversas, como fragmentos autobiográficos, a crítica literária, a metalinguística e a processual, além ainda da inserção de imagens ao longo da narrativa, sendo elas também das mais diversas, como desenhos feitos por Nadja, fotografias dos espaços pelos quais a narrativa nos conduz, assim como retratos de pessoas e objetos. Ou seja, uma nova forma de escrita, não convencional, segundo o próprio Breton (2001a), um “anti-romance”. Tal forma de escrita chamou atenção do teórico francês Jean-Yves Tadié, que, em 1978, publicou *Le Récit Poétique*<sup>31</sup>, obra na qual o autor reconhece modos diversos de proceder com o fazer literário em face ao fazer clássico, o que implica não somente uma abordagem distinta, mas abordagens distintas do que ele denomina “narrativa poética”, que o autor define como: “[...] um fenômeno de transição entre o romance e o poema<sup>32</sup>” (TADIÉ, 1994, p. 7).

Observamos as inovações temáticas e estéticas mencionadas por Mantovani e Barbosa (2015, p. 53), presentes em **Nadja**, também em **OAL** e em **Arcano 17**. Reside nelas a experiência da narrativa poética a partir da possibilidade de amplitude da relação entre homem e mundo, dando-nos a ver para além da dualidade. Entretanto, consideramos que a experiência da narrativa poética está antes mesmo da própria narrativa, na disposição de abertura à vida, ao mesmo tempo em que está na narrativa como a experiência dos acontecimentos – e não de sua representação, conforme Blanchot (2005). Tais acontecimentos se dão a partir da articulação da linguagem, através do pensamento poético e analógico, tendo como fator operativo o próprio mistério de onde a linguagem surge e para o qual ela nos conduz, amplificando, assim, a experiência de mundo. Na superação do âmbito da lógica causal, a experiência da narrativa poética está para além dela mesma, pois excede sua materialidade, muito embora a própria materialidade seja o caminho para o excedente em questão.

---

folhetim na **Revue Européenne**. Aragon se antecipou em certo sentido ao próprio Breton, que só escreveu e publicou **Nadja** em 1928” (NASCIMENTO, 1991, p. 2; grifos da autora).

<sup>31</sup> Traduzimos *récit* como **narrativa** para aproximarmos da tradução de *récit* na obra de Blanchot, feita por Leyla Perrone-Moisés. Temos, então, a partir da obra de Tadié, o termo “narrativa poética”, que utilizaremos para nos referirmos às obras de Breton.

<sup>32</sup> Tadié fez o importante trabalho de ampliação do âmbito analítico a partir do reconhecimento das especificidades das obras que não mais se enquadram no âmbito da análise do romance, abarcando, num novo gênero – a narrativa poética –, a pluralidade dos modos de escrita, indicando, simultaneamente, as várias possibilidades analíticas que cada um desses modos requer. Como seu paralelo é tecido com o que se convencionou para a análise do romance, ele se valerá de categorias como narrador, personagem, espaço, tempo, estrutura e estilo. Ainda que o caminho estabelecido nesta tese não se dê a partir dos mesmos termos, interessa-nos o transtorno que Tadié aponta em cada um deles, a partir das especificidades que se encontram em cada obra, razão pela qual seu pensamento nos acompanhará em alguns momentos da tese. Entretanto, não como uma referência basilar, primeiro em função do âmbito de suas reflexões, que é, como mencionado, o literário, e, segundo, pela leitura que faz de **OAL**, que culmina na circunscrição da narrativa à dialética hegeliana.

Publicado em 1937, OAL reúne textos escritos entre 1934 e 1936, tendo alguns deles sido publicados separadamente em periódicos da época. Foram reunidos sob determinado título não à toa. Breton fala sobre o amor, mas não a partir de uma base usual, ou seja, dualista, mas a partir de uma base mais ampla, que constitui um caminho de superação dos pares de oposição. Segundo Breton:

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 incomunicável, o alto e o baixo deixariam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto<sup>33</sup> (BRETON, 2001b, p. 153-154).

Nessa base mais ampla opera um tipo de compreensão de natureza misteriosa, capaz de conciliar aquilo que comumente seria inconciliável, apontando para possibilidades menos tangíveis, entretanto, operativas. Assim, o qualificativo “louco” é o que, no título, assinala o desvio do usual, apontando para a liberdade frente aos condicionamentos impostos por inumeráveis circunstâncias: sociais, morais, econômicas, religiosas, entre outras. Embora diversas, implicam modos previsíveis de ver e viver a vida, o que a torna pobre e pouca, burocrática, circunscrita entre os pares de oposição, submetida somente às causalidades. Um dos eixos principais da narrativa diz respeito ao encontro entre Breton e sua amada e, segundo ele: “Ao longo deste livro proporcionou-se-me o ensejo de precisar o carácter que para mim revestiu um tal encontro” (BRETON, 2006, p. 32), isto é, a partir do amor e de seus correlatos, a saber: a beleza convulsiva, a passividade, a disponibilidade, o encontro, o acontecimento, o desejo instintual, o desejo como luz, o mistério e a revelação, para citar somente alguns. Assim, Breton assinala a rede intrincada que envolve todas as coisas e descreve:

É como se, de repente, fosse desvendada a profunda noite da existência humana, como se havendo a necessidade natural aceitando 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, 2006, p. 55).

Considerando os movimentos de causalidade em consonância com o natural e espontâneo, isto é, com o fluxo criativo da própria vida, nos encaminha à hipótese da determinação não dual. No reconhecimento de tudo o que está em jogo, Breton leva o olhar para a arte e para a poesia a outro estágio, o da revelação daquilo que é, tal e qual o amor em seu sentido total, louco, único, apto a subverter a ordem das imposições

---

<sup>33</sup> Dada sua importância, este excerto é repetido na p. 119 desta tese.

construídas, que, por sua vez, são capazes de obliterar o que há de mais amplo e fértil. Voltando-nos a pontos específicos de OAL, o encontro em questão foi entre ele e Jacqueline Lamba, do qual nasceu Alba, a quem também é dedicada parte significativa do livro, cuja primeira publicação data de 1936.

Em 1940, em decorrência da invasão da França por parte dos nazistas alemães, Breton exilou-se nos Estados Unidos com Lamba e a filha deles, Alba. Em 1942, o autor rompe seu casamento e, em dezembro de 1943, conhece a chilena Elisa Claro e se casa novamente (ORNELAS, 2017).

Entre agosto e outubro de 1944, Breton escreveu **Arcano 17**, narrativa que tem como motivo sua então esposa, Elisa, que passara por uma grave situação: a perda acidental de sua filha. A narrativa foi escrita em Percé, na província de Québec, Canadá, onde o casal esteve por dois meses, segundo Ornelas:

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 (ORNELAS, 2017, p. 73).

A partir dos lugares por onde passaram foi que se deu, em sua narrativa, o transcurso de suas reflexões, retomando a dinâmica de inextrincabilidade entre os espaços e os acontecimentos nos dados espaços, como a cidade de Paris em **Nadja** e a Ilha de Tenerife em OAL, o que já implica uma disposição temporal também diversa, como será apresentada no capítulo três, intitulado *plano da linguagem*. No transtorno das noções espaço-temporais reside uma alteração importante e tão revolucionária quanto discreta, como uma fagulha que cintila no âmbito da linguagem. Trata-se, portanto, de um ponto decisivo para a compreensão da linguagem como morada do ser.

A compreensão surrealista do que é revolucionário não implica, necessariamente, uma ação causal – como o próprio Breton afirma no SMS (2001b), o aspecto revolucionário reside no âmbito do plano da linguagem. Daí a retomada e o reconhecimento da produção de seus antecessores: boa parte da produção artística, desde sempre, apontou para o aspecto último, para o aspecto da liberdade, para o espaço em que a imaginação brinca. Entretanto, por um breve mas contundente espaço de tempo, fomos progressivamente exercitando a faculdade do esquecimento daquilo que, para os surrealistas, é fundamental: a liberdade e, gradualmente, tanto a arte quanto a vida foram sendo cerceadas.

O que, aparentemente, pode ser difícil num primeiro momento é ver que, no projeto surrealista, reside a compreensão de que a perda de tal liberdade se dá pelo

movimento da própria liberdade; daí a necessidade de olhar para ele como um projeto que versa sobre algo de mais fundamental. Segundo Breton: “O homem que, erroneamente se intimida com certos reveses monstruosos, tem ainda a liberdade de *crer* em sua liberdade. Ele é senhor de si mesmo, a despeito das velhas nuvens que passam e do embate [de] suas forças cegas” (BRETON, 2001b, p. 218, grifo do autor). Entretanto, o vislumbre dessa liberdade, dada a gravidade de seu embotamento, só é possível a partir da ação revolucionária. Segundo Blanchot:

A ação revolucionária é, em todos os sentidos, análoga à ação tal como é encarnada pela literatura: passagem do nada ao tudo, afirmação do absoluto como acontecimento e de cada acontecimento como absoluto. [...] Ela tem também a mesma exigência de pureza e essa certeza de que tudo o que faz vale completamente, não é uma ação qualquer com relação a uma meta desejável e estimável, mas a meta única, o Último Ato. Esse último ato é a liberdade, e só existe escolha entre a liberdade e o nada. É por isso que, então, a única frase suportável é: liberdade ou morte (BLANCHOT, 2011b, p. 328).

Podemos ampliar o sentido do que está sendo colocado por Blanchot e pensar na arte como o espaço por excelência do potencial revolucionário, ou seja, o aspecto da criação diretamente ligado ao aspecto da liberdade – eis o que realiza a passagem do nada ao tudo – e a afirmação do absoluto como total e irrestrito está justamente na liberdade que ampara o aspecto da criação, ou seja, a abertura para as possibilidades. Essa abertura configura o potencial de plasticidade e este é um aspecto da disponibilidade que subjaz ao aspecto do esquecimento e, sendo anterior ao esquecimento, é aquilo que propicia (a liberdade de ser) o próprio esquecimento. Podemos reconhecer no projeto surrealista bretoniano a *afirmação do absoluto como acontecimento e de cada acontecimento como absoluto*, como diz Blanchot, sendo esta uma das condições próprias do estado de abertura/disponibilidade, contrária à condição que nos encaminha ao estado de esquecimento e opacidade.

Chamaremos este circuito: *absoluto – acontecimento – abertura / disponibilidade – criação – liberdade* de “a dinâmica do inapreensível”. No sentido dessa dinâmica, Walter Benjamin reconheceu em **Nadja** aspectos importantes, como o da aproximação com os objetos em seu aspecto revolucionário, tomando os surrealistas como “videntes” e “intérpretes de sinais” (BENJAMIN, 1987, p. 25) dado o modo como se relacionam com o que há de mais ordinário e comum, elaborando uma lista de coisas de toda sorte, que vai de roupas e pianos de cauda a locais mundanos e construções de ferro, e diz sobre os surrealistas que: “Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução” (1987, p. 25) e ainda referindo-se a

Breton e Nadja: “Os dois fazem explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas [...] No centro desse mundo de coisas está o mais onírico de seus objetos, a própria cidade de Paris” (BENJAMIN,1987, p. 25-26).

Lembrando que o amor atua como um aspecto que ativa o circuito acima proposto e, ao falar da liberdade, sendo o homem senhor de si mesmo, ainda que de modo paradoxal, Breton segue com as questões:

Não terá ele o senso da curta beleza oculta e da acessível e longa beleza ocultável? A chave do amor, que o poeta dizia ter achado, busque-a, também ele, com afinco: ele a tem. Somente dele depende o elevar-se acima do sentimento passageiro de viver perigosamente e de morrer (BRETON, 2001b, p. 219).

É a partir do encontro entre Breton e Nadja que tais forças atmosféricas pontuadas por Benjamin são acessadas e, assim, cada acontecimento se dava como sendo absoluto em cada objeto – dadas as transfigurações espaço-temporais. Breton e Nadja reconheciam o potencial, ou ainda, que esse potencial (o do absoluto) permeava todas as manifestações: eram eles próprios Paris, atravessados por ela e atravessando-a, eram eles próprios o tempo, pois não se encontravam submetidos a nenhuma circunscrição. Nada é tomado como certo; no estado de abertura, o por vir está sempre em vigência, de modo que, ao nos relacionarmos com as coisas, é possível voltarmos a reconhecer a magia, o mistério e o maravilhoso.

Ao adotar um tipo de narrativa que é “[...] o lugar da imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra” (BLANCHOT, 2005, p. 271), Breton leva a cabo a perspectiva de o homem “[...] se descobrir como totalidade: totalidade inacabada e, no entanto, capaz, em um momento privilegiado, de se tomar como totalidade (BLANCHOT, 2011a, p. 101-102). No MS, além do diagnóstico sobre a situação de opacidade, Breton considera ainda que: “A palavra *liberdade* é a única que ainda me exalta [...] 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*” (BRETON, 2001a, p. 17, grifos do autor), ou seja, há um caminho de recondução ao sentido de totalidade. Nesse sentido, retomamos o pensamento de Blanchot (2005), que considera a narrativa como o próprio acontecimento e não como o relato do acontecimento, como um aspecto privilegiado da linguagem que se dá através da palavra, pela escrita. Segundo Breton: “Mais uma vez, tudo o que sabemos é que somos dotados, até certo grau, da palavra e que, por ela, algo de grande e obscuro tende a se expressar imperiosamente através de nós” (BRETON *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 100). Assim,

nós somos a revolução à medida que mergulhamos no profundo mistério que nos constitui, tomando como fio condutor a palavra, parcela da qual somos dotados. A revolução seria, então, nosso regresso para casa, conduzidos pela palavra.

## CAPÍTULO DOIS: AMOR

*Pois não é a indolência que faz as relações humanas se repetirem de modo tão monótono e sem renovação de caso a caso, é a timidez diante de qualquer experiência nova, imprevista, para a qual não nos consideramos amadurecidos. Mas apenas quem está pronto para tudo, quem não exclui nada, nem mesmo o mais enigmático, viverá a relação com uma outra pessoa como algo vivo e irá até o fundo de sua própria existência.*

Rainer Maria Rilke

*[...] la razón adulta, social, cotidiana, no contenta con oprimir al hombre, lo traiciona.*

Ferdinand Alquié

*L'amour n'est plus l'objet de l'analyse, mais un signe du merveilleux.*

Jean-Yves Tadié

## Dois ponto um: Amor, desejo e criação

*A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo.*

Ferdinand Alquié

A afirmação de Alquié pode soar estranha, já que, diante dessas palavras, está alguém vivo, empreendendo o ato da leitura, num espaço pontual, mas que se configura dentro de espaços maiores até uma determinada extensão à qual podemos nomear como mundo, ou seja, é fato que tal leitor está verdadeiramente vivo diante dessas palavras e, do mesmo modo, que está no mundo, afinal de contas, onde mais poderia estar? Mas não é esse o ponto. O “Não estamos no mundo” indica um determinado estado ao qual o surrealismo dedicou-se, pormenorizadamente, a superar, que se dá através de sucessivos enganos e que envolve a todos nós, ou seja, o estado de opacidade mencionado por Breton no MS. Nesse sentido, o amor se apresenta como uma das possibilidades para tal superação. Aprender o sentido do pensamento de Alquié equivale à apreensão da concepção de amor ora apresentada.

A percepção do amor no surrealismo, sobretudo na concepção bretoniana, foco desta tese, é de fundamental importância já que se apresenta como caminho para a liberdade frente aos ditames que geram o estado de opacidade ora mencionado. Segundo Sergio Lima:

O Amor é compreendido, no Surrealismo, como uma eleição em toda sua luz e livre de qualquer prejuízo que possa subordinar ou toldar a sua urgência, o seu sentido de clarividência do ser. [...] desde os seus princípios, o Movimento colocava o acento no Amor, na busca e/ou ‘desejo’ e não na felicidade (anos mais tarde, Breton especificará, em outra entrevista, que *no Amor eu não procurei a felicidade mas o Amor* (LIMA, 1995, p. 205, grifos do autor).

O sentido do amor como **clarividência do ser** aponta para o que de mais profundo, e, portanto, elementar, se dá nessa esfera. Na ausência de condicionantes, este sentido de amor é a força capaz de desregrar os sentidos<sup>34</sup> habituais, convencionalmente consolidados, gerando então o estado de abertura para a surrealidade. Fica evidente, na afirmação de Breton citada por Lima, o fato de, no amor, ele não buscar, propriamente, a felicidade, ou seja, a busca do amor no seu sentido mais estreito, implicado, de modo direto, numa realização. O fato de os surrealistas colocarem o acento no amor, na busca e/ou desejo, e não na felicidade aponta para a subversão de uma realidade dada e pobre, operacionalizada pelo pensamento/ação comum, como aquilo que Breton delineou como

---

<sup>34</sup> No SMS, Breton refere-se à Rimbaud, citando o “[...] longo, imenso, racional desregramento de todos os sentidos” (BRETON, 2001b, p. 207).

um dos objetivos basilares do surrealismo – a superação dos pares de oposição, apontado no SMS<sup>35</sup> (2001b).

Cabe, ao considerarmos a amplitude dessa concepção de amor, verificar, sobretudo a partir do pensamento de Sergio Lima e do pensamento do próprio Breton, que, em hipótese alguma, tal concepção nega os aspectos mais evidentes do amor e da relação amorosa, mas tão somente os amplia. Lima enfatiza:

[...] sublinhemos que o Desejo não é só libido, instinto (Freud) e não é apenas uma ‘energia psíquica’ (como Jung tenta reduzi-la), mas uma energia sexual e transformadora. Os antigos entendiam Desejo como ‘luz’, como ‘orientação’ e *sentido* do caminho (LIMA, 1995, p. 205, grifos do autor).

Tal energia sexual e transformadora não está condicionada ao ato sexual propriamente dito – não transforma, portanto, seus agentes somente num ato, no momento da cópula. Novamente, é importante ressaltar que esta afirmação não nos leva à negação do ato sexual e de toda magnitude que o envolve e que dele emerge. Segundo Alquié:

[...] é importante não reduzir o desejo que anima o surrealismo a um desejo de satisfações sensuais. Pelo contrário [...] aparece somente com a única finalidade da busca humana, porque contém toda a obscuridade, todos os problemas, toda a ambigüidade do homem<sup>36</sup> (ALQUIÉ, 1974, p. 16).

O ponto, como já foi dito, é o da amplitude da concepção de amor – o que automaticamente nos leva à amplitude da compreensão de desejo, como será verificado adiante. Tomado em sua profundidade, o amor põe em causa, no surrealismo, a questão da abertura para a surrealidade, ou seja, uma tomada de consciência capaz de nos colocar aquém dos procedimentos causais que, eventualmente, nos embotam. Segundo Lima (1995, p. 226): “O amor é algo a mais e não a menos. Senão fica reduzido a instinto, ou seja, volta a ser razão ou economia, e não uma grande des-razão, desgarramento ou *béance* (Bataille)”. *Béance* significa *abertura* e designa, nesse contexto, o amor em seu sentido ‘a mais’. Pensando hierarquicamente, abertura seria anterior ao amor, seria a condição de possibilidade para tal. Podemos inferir que, na vigência do amor, ele se converte naquilo que o possibilita, ou seja, na própria abertura.

---

<sup>35</sup> O excerto completo consta nas pgs. 85 e 119 desta tese.

<sup>36</sup> [...] es importante no reducir el deseo que anima al surrealismo a un deseo de satisfacciones sensuales. Por el contrario, la emoción amorosa [...] aparece sólo como la única finalidad de la búsqueda humana, porque contiene toda la oscuridad, todos los problemas, toda la ambigüedad del hombre (ALQUIÉ, 1974, p. 16).

Tomaremos o desejo como um atributo do amor e, do mesmo modo, a imaginação e a inspiração. Ao mesmo tempo em que poderíamos ver aí um sentido hierárquico, tal como fizemos inicialmente com abertura e amor, podemos concluir que este sentido se dilui, pois cada um desses atributos (desejo, imaginação e inspiração), em suas vigências, se transfigura naquilo que o resguarda, ou seja, no amor, que, por sua vez, se converte em abertura/disponibilidade. Tal relação pode ser verificada na passagem em que Breton descreve a operacionalidade da inspiração:

Na poesia, na pintura, o surrealismo fez o impossível para multiplicar esses curtos-circuitos. Para ele nada será jamais tão importante quanto reproduzir artificialmente o momento ideal em que o homem, tomado de uma emoção particular, é repentinamente possuído por algo “mais forte do que ele” que o arremessa, contra a própria vontade, na imortalidade (BRETON, 2001b, p. 194).

Ao descrever o que a inspiração desencadeia, Breton chega à noção de curto-circuito. Na sequência, destaca a repercussão desse processo e, do modo como é descrito, poderíamos vê-lo como repercussão/transfiguração provocada pelo amor. Pode-se considerar a inspiração como um atributo do amor que, em sua vigência, converte-se nele próprio. Observamos, de modo breve, como alguns dos atributos supracitados e/ou descritos, se inter-relacionam.

É importante prever que, em alguns momentos, tais atributos podem ser confundidos. No plano relativo, eles nos encaminham, mas, no absoluto, não há mais separação; eis o que ocorre na vigência desses termos, ou seja, em seus respectivos campos operacionais:

desejo < amor < abertura (dualidade)

desejo ↔ amor ↔ abertura (não dualidade)

O homem é o ponto de junção dessas experiências: a irrupção do amor / o questionamento da realidade / a percepção da surrealidade. Ao mesmo tempo, o duplo homem-mulher é o ponto onde fulgura aquilo que os encaminha para o sentido de ser, ou seja, este ponto é justamente o que lhes confere condições de vislumbrar a energia transformadora e que ultrapassa o aparente aspecto dual, que ultrapassa a eles próprios. No dizer de Octavio Paz:

A experiência amorosa nos dá de maneira fulgurante a possibilidade de entrever, ainda por um instante, a indissolúvel unidade dos contrários. Essa unidade é o ser. O próprio Heidegger observou que a alegria na presença do ser amado é uma das vias de acesso à revelação de nós mesmos. [...]. Como todo movimento do homem o amor é um

“ir ao encontro” [...] O mundo impenetrável, ininteligível e inominável, caindo pesadamente sobre si mesmo, de repente se levanta, sobe, voa ao encontro da presença. [...] Tudo havia perdido o sentido e já estávamos à beira do precipício da existência bruta. Agora tudo se ilumina e ganha significação. A presença resgata o ser. Ou melhor, arranca-o do caos em que estava afundando, recria-o. Nasce o ser do nada. Mas basta você não me olhar para que tudo desabe outra vez e eu mesmo afunde no caos. Tensão, andar sobre o abismo, andar no fio da navalha (PAZ, 2012, p. 158-159).

Vivenciar, ainda que momentaneamente, a indissolúvel unidade, diz respeito à transformação da realidade, que passa a ser experimentada no aberto. Isso que é *vivenciado por mim e pelo meu desejo* não diz respeito a um sujeito que vive da ‘sorte’ da manipulação de causas e condições a fim de sustentar algo próximo ao pequeno desejo, tem a ver com algo mais profundo e revelatório. A revelação de nós mesmos diz respeito à revelação de um ‘anônimo’ – por ser revelação, implica aquilo que não podemos prever e o mundo se amplia. O peso decorrente da solidez dada à realidade manifesta interage com a fluidez do inominável, do misterioso. Trata-se de uma experiência lancinante, fora do âmbito do que podemos classificar como bom ou mau. A alegria, nesse sentido, não diz respeito ao sentimento decorrente de um processo de aquisição, satisfação, ou mero bem-estar, tem a ver com o “pasma” (PESSOA, 2005, p. 19) de Caeiro, com um estado de suspensão. Lancinante, a experiência que nos confere o caminho para o que há de mais profundo em nós mesmos, assim como a arte, para Breton, diz respeito a uma experiência limite:

Amar: quando digo amar, digo-o em seu sentido o mais fundo e cortante, em seu sentido carnal e venenoso (Breton), em seu sentido mais escandaloso e revelador, em seu sentido de transformação e de deformação, de dar formas e formas novas ao amor-sendo-amado. Amar é, para nós surrealistas, como a poesia ou a pintura, uma experiência-limite e cuja isenção de paroxismo a desqualifica. É do obscuro e da sua perdição mesma que se qualifica a sua incorporação e transporte, como que a antropofagia mítica ou a decoração espectral de uma exterioridade que chama, provocante e imantada, desejanse igual um ímã de manacá ou como a flor-azul do Romantismo – essa revolução dos sentidos e da visão questionante do grande rapto do amado e da grande recusa das contingências da realidade dada e pouca – amar é sempre excesso, e excessivo, transbordo e violência primeira, creadora (*sic*) a igual do olhar imenso que vislumbra num repente, num rasgo do entrevisto por entre as formas, este ponto sublime onde o homem e a mulher deixam de ser contrários e passam a ser um para o outro aquilo que os transgride num querer mais, ponto onde um e outro passam a ser um para o outro a pedra angular do criptograma do mundo a ser vivido, intensamente sem volta – a partir do aquém da volúpia e da sexualidade integral do corpo que tudo permite, e que se descobre num explosivo-fixado, revelando-se a si como o verso e o reverso de uma mesma fascinação (LIMA, 1995, p. 227).

O amor, vale frisar, é aquilo que nos ultrapassa, ao mesmo tempo que nos coloca na direção da superação das facetas ilusórias às quais estamos submetidos e acostumados. Somente uma força como esta, por natureza não condicionada, é capaz de nos revelar sentidos ocultos a partir de um estado de total simplicidade, o estado de abertura.

Estes grandes focos de luz, a poesia, o amor e a liberdade não são funções e nem são, portanto, preceitos – mas luzes e iluminações. Não são úteis, são desvarios e profundos questionamentos do ser – são passagens vertiginosas do mais-querer desejante que se busca, na alegria do desespero e da cólera creadora (*sic*) da vida mesma. São desregramentos e o Surrealismo propõe o *racional* “desregramento de todos os sentidos”, fazendo seu o voto absolutamente moderno de Rimbaud (LIMA, 1995, p. 227, grifos do autor).

Podemos ver este desregramento como o desvio de uma conduta preestabelecida em uma vida que seja o cumprimento de ditames protocolares, leis e regras. Sem determinados condicionamentos, há o espaço, o aberto –, misterioso e, talvez por isso, às vezes, amedrontador – compatível com o sentido de busca, como adverte Lima: “É fora de questão que busca é diverso de procura. E o amor implica em busca” (LIMA, 1995, p. 229).

No estado de abertura, ou seja, no sentido de disponibilidade ora apontado, reside a própria dinâmica do caminho de criação; é nesse estado que se faz possível a conexão com o amplo espaço de possibilidades e sua qualidade é a de plenitude da força, contrário à “[...] *pouca realidade* (dada)” (BRETON, 1923/1924 *apud* LIMA, 1995, p. 226, grifos do autor) que habitualmente embota o aspecto dinâmico e incessante da própria vida. O amor pode nos transfigurar à medida que transtorna o hábito; em uma aparente contradição, a quietude é uma das condições dessa dinâmica avassaladora.

A partir da energia fulgurante do amor, reconhecida a partir do encontro, é que as estruturas internas se revelam, se ampliam. Ao considerar a coemergência, vê-se que aquilo que se apresenta sempre é um aspecto da natureza interna; o revelar-se tem um caminho, mas ele sempre já é, muito embora para cada um de nós seja um mistério. O trajeto para a interioridade nos coloca em contato com os “[...] produtos da atividade psíquica, tão distantes quanto possível da vontade de significar, tão desembaraçados quanto possível das idéias de responsabilidade sempre prontas para agir como freios [...]” (BRETON, 2001, p. 194). Pois bem, tais produtos constituem:

[...] uma chave que, capaz de abrir ilimitadamente essa caixa de muitos fundos que é o homem, o dissuade de dar meia-volta, por

razões de simples autopreservação, ao chocar-se na sombra com as portas aparentemente fechadas do “além”, da realidade, da razão, do gênio e do amor. Chegará o dia em que as pessoas não se permitirão tratar com insolência, como até aqui se tem feito, estas provas palpáveis de uma existência diferente da que julgamos levar. E hão de espantar-se, então, de que, tendo chegado tão perto da *verdade*, como chegamos, tenhamos tido o cuidado de, coletivamente, adotar um álibi literário ou de outra natureza, ao invés de nos lançarmos à água sem saber nadar ou de entrarmos no fogo sem crer na fênix, a fim de atingirmos esta verdade (BRETON, 2001, p. 194-195, grifo do autor).

Além do amor como caminho, outra indicação apresentada por Breton decorre de suas reflexões acerca da inspiração, “[...] que veio em socorro das supremas necessidades de expressão em todos os tempos e lugares” (BRETON, 2001, p. 193). Nesta reflexão, ele delinea os atributos da inspiração frente ao pensamento comum de significar, questionando também o sentido usual do termo responsabilidade, atrelado ao sentido de retidão e dever, princípios próprios de um mecanismo causal, com finalidades bem definidas, que embotam a verdade por ele apontada, agindo como *freios*. Ao longo da tese, verificaremos tais sendas também a partir do álibi mencionado por Breton, ou seja, **Nadja, O Amor Louco e Arcano 17**.

Compreender com maior amplitude a questão do amor no surrealismo implica, do mesmo modo, ampliarmos também a apreensão do sentido do desejo. Segundo Lima:

Usualmente, o Desejo é entendido como libido. E, portanto, como um instinto, ou seja, como derivado do sexo, da atividade sexual. Acontece que a libido é a parte e/ou reflexo do Desejo no ser da pessoa. E desta força ou luz, que é o Desejo, não se fala. (Tanto que Schwaller de Lubicz, como vimos, indica a distinção entre o *pequeno desejo* e o *Grande Desejo*<sup>37</sup>). Também se omite que ela vem de fora, simultaneamente é um movimento (de fora para dentro) que nos ilumina (de dentro para fora), quer queiramos ou não. O Desejo acontece e não pergunta se é oportuno (LIMA, 1995, p. 219, grifos do autor).

Estamos tratando de aspectos incontornáveis e, no entanto, mágicos, misteriosos, ou seja, estamos tratando da amplitude da realidade (a surrealidade). A compreensão do desejo como libido é o modo mais imediato e superficial de compreensão tanto do amor quanto do próprio desejo – o que não implica, propriamente, um equívoco mas sim uma restrição. Como observado por Lima, a questão é – não desconsiderando a faceta da libido como *parte e/ou reflexo do Desejo* –

<sup>37</sup> É o “*Grande Desejo* que une o Corpo ao Espírito, muito tempo além da união dos corpos no *pequeno desejo*”. Citação de R. Schwaller de Lubicz (*Adam, l’homme rouge*, Paris, Librairie Le Soudier, s. d.) feita por Benjamin Péret, conforme N. do autor, na qual segue: O Grande Desejo, enraizado na condição humana, exprime essa tensão do homem para a felicidade total que ele espera da superação de seu dilaceramento, a qual só se torna possível se as causas forem descobertas. Unicamente, o amor sublime e apenas ele satisfaz esse *Grande Desejo*, alimentado e enaltecido pela satisfação do *pequeno desejo* carnal.

falamos da *força ou luz que é o Desejo*, ou melhor, este acontecimento que emerge de modo simultâneo, como força que cintila indistintamente numa extensão que outrora era vista como dentro e fora, em outras palavras, a superação desta dualidade *num além-(fora-de-si)-aqui do ser* – reveladora, portanto. Nesse sentido, podemos recorrer ao pensamento de Heidegger<sup>38</sup>, ao dizer que: “[...] o fogo é, como ‘luz’ iluminante e ao mesmo tempo ardente, o aberto que já está previamente em tudo o que, no âmbito do aberto, vem e vai<sup>39</sup>” (HEIDEGGER, 2013, p. 69).

Os aspectos mais fundamentais do amor e do desejo não sucumbem aos mais superficiais, nem os negam. No entanto, ater-nos aos aspectos mais externos pode nos privar daquilo que é a própria condição deles; seria como nos determos apenas a uma parte do nosso querer. Eis a fonte oculta e dupla pois estamos falando da condição de possibilidade daquilo que se disponibiliza, em outras palavras: daquilo que é possível em simultaneidade com aquilo que o possibilita. De modo breve, vamos observar em duas pequenas passagens de **O Amor Louco** alguns desses aspectos, segundo Breton:

Amor, único amor que existe, amor carnal, adoro, sempre adorei a tua sombra venenosa, a tua sombra mortal. Um dia virá em que o homem saberá reconhecer-te como seu único senhor e prestar-te honras até mesmo nas misteriosas perversões que o envolvem. Aqui, neste banco de escola do paletúvio, tenho a nítida consciência da minha simples condição de homem-criança: ainda não consegui que o génio da beleza se me apresentasse sempre igual, quer fossem brancas, quer negras, as suas asas, e que, em tudo quanto amo, ele me apareça fulgurante sob esses dois aspectos simultâneos. A criança que ainda sou, em comparação com o que desejaria ser, não foi capaz de esquecer ainda a dualidade do bem e do mal (BRETON, 2006, p. 100).

Breton tanto não nega o amor em seu sentido mais usual (o *pequeno desejo*) quando reconhece o recôndito no qual ele pode permanecer, ou seja, a dualidade, o que se dá ao tomar o *pequeno desejo* pelo *Grande Desejo*. Um pouco mais adiante, ele afirma:

*A era de ouro*<sup>40</sup>, essas palavras que me atravessaram o espírito quando principiava a entregar-me às sombras inebriantes de Orotava continuam associadas a certas imagens inesquecíveis de Buñuel e de Dalí, aparecido há anos com esse mesmo título, filme que eu e Benjamin Péret teríamos precisamente dado a conhecer, em Maio de 1935, ao público das Canárias, se não fosse a censura espanhola ter feito gala em mais rapidamente mostrar-se intolerante que a francesa. Este filme continua a ser para mim, até hoje, a única tentativa de exaltação do amor total como eu o encaro, mais não conseguindo as

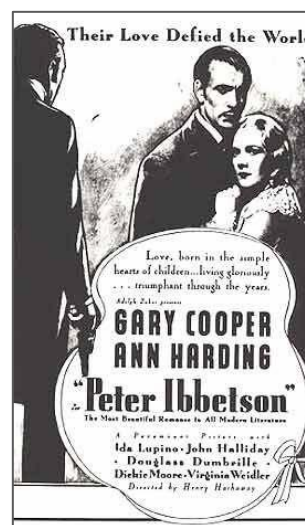
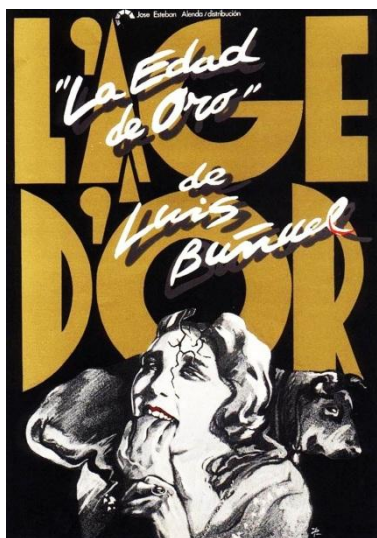
<sup>38</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em: “*Assim como em dia santo...*” p. 61-92.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> Filme dirigido por Luis Buñuel com participação de Salvador Dalí. Título original *L'Âge d'Or*, [62'], 1930, França.

violentas reacções suscitadas pela sua representação em Paris do que fortificar a minha convicção do seu incomparável valor. Nunca o amor, em tudo quanto para dois seres nele pode haver que lhes diga exclusivamente respeito, que os isole do resto do mundo, se manifestou de forma mais livre e com mais tranquila audácia (BRETON, 2006, p. 102).

Em nota de rodapé, Breton esclarece, em relação ao filme: “Não já a única, mas uma das duas únicas, a partir do momento em que tive conhecimento desse outro filme prodigioso, triunfo do pensamento surrealista, que é *Peter Ibbetson*<sup>41</sup>” (BRETON, 2006, p. 102).



Imagens acima, da esquerda para a direita:

Fig. 12 Uma das versões dos cartazes do filme **L'Age D'or**

Fig. 13 Uma das versões dos cartazes do filme **Peter Ibbetson**

Em ambos os filmes, de roteiros completamente distintos, ‘talvez’ coincidentemente, os casais protagonistas não realizam o *pequeno desejo*... Talvez, pois este não é o ponto – a *forma mais livre e com a mais tranquila audácia* não está implicada nesta realização, mas no que há de mais avassalador e transfigurante e, portanto, revelador do amor e da experiência amorosa, expresso de modos distintos em ambos os filmes.

Como dito inicialmente, no surrealismo, o amor e o desejo são caminhos para a superação da condição de entorpecimento, o que nos levaria a uma vida mais verdadeira, à experiência da surrealidade; implicam uma condição que converge para o

<sup>41</sup> Filme dirigido por Henry Hathaway, [88’], 1935, EUA.

estado verificável nos processos criativos, na força dinâmica que existe na arte. Segundo Lima:

Talvez o acaso-objetivo seja uma dinâmica paralela à do Desejo, pois, tanto uma como outra suscitam convergências sincrônicas e ambas também fazem parte da linguagem amorosa, entendida como transgressão das normas, da convenção humana, isto é, da condição humana em sua banalidade cotidiana. Ou seja, o Desejo é uma vertente da Poética (LIMA, 1995, p. 219).

Em outras palavras, o desejo reside na arte a manifestação do mistério. Como será visto na segunda parte desta tese, na proposição de leitura de OAL, o acaso objetivo nos encaminha para aquilo que preside nossos movimentos na vida, para o desejo que, em seu sentido mais profundo, diz respeito ao mistério, ou melhor, nos coloca em contato com ele, conferindo-nos o estado de suspensão, no qual a realidade se amplia. Nesse estado de suspensão é possível o reconhecimento da sincronicidade entre as coisas a partir de si mesmo, sendo o mundo um amplo espaço de possibilidades, regido pelas forças que nos presidem e que a tudo preside, sendo o imaginário “[...] o espaço do Desejo” (BATAILLE *apud* LIMA, 1995, p. 218). É nisso que consiste o contato com o mistério, uma espécie de dança com intensidades e temporalidades diversas, nem boas nem más, circunscrita no que há de mais profundo em nós e, justamente por isso, numa comunhão avassaladora com o quer que surja, em sucessivos movimentos de abertura e fechamento, como o próprio pulsar da vida: elevando ao céu as potências terrestres, derramando-se sobre a terra a expansão do espaço celeste.

Observaremos um trecho de **Arcano 17** para, a partir dele, evidenciarmos os transcurtos feitos por Breton, reconhecendo neles as fendas de *desejo* como *luz*, como uma espécie de guia que nos encaminha, a partir da linguagem, ao sentido de abertura:

A sombria Europa, tão distante há apenas um momento. Sob meus olhos, os enormes coágulos vermelhos e cor de ferrugem se configuram agora com manchas douradas excrementícias entre cascatas de reparos e hélices azuis. Há até mesmo, maculando o conjunto, enormes salpicos de tinta como para atestar que um certo tipo de escrita, aparentemente muito praticada, não é nada menos do que um veneno mortal, um vírus que fomenta todo o mal... E, no entanto, sob esse véu de significado lúgubre, se eleva um outro bem diferente, com o sol. Todas essas estrias que se organizam, toda essa distribuição das camadas geológicas em planaltos ondulados e em degraus interrompidos, essas depressões bruscas, essas elevações às vezes totalmente inesperadas, essas zonas do rosa ao púrpura equilibrando outras do pervinca ao azul-mar por intermédio de praias transversais ora noturnas ora inflamadas, representam magnificamente a estrutura do edifício cultural humano na estreita complexidade de suas partes componentes, desafiando qualquer veleidade de subtração de uma delas. Sob essa terra móvel – o solo desse rochedo coroadado 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 dezesseis elisabetano, uma segunda metade do 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 com 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).

Em evidente experiência de não dualidade, de dissolução total de limites, Breton reconhece um rasgo no tempo que perpassa momentos históricos, inclusive o que ele próprio vivia, numa sequência de imagens, gerais e pormenorizadas, deixando entrever movimentos muito delicados – passagens sutis de tons, por exemplo. Desse modo, vislumbra o que seria a vida propriamente dita, não necessariamente definindo-a. Não há em nenhum momento do excerto o sentido de determinação, pelo contrário, pois determinação, irrevogavelmente, implica um fechamento e o que temos, diante deste breve trecho, trata justamente da experiência ampla de espaço, um espaço prenhe de qualidades, que supera os infortúnios de uma visão estreita e distante do mistério.

Encontramo-nos, neste excerto, com a *força ou luz*, implicada no *desejo*, como a única possibilidade de exercer tal atravessamento e nível de reconhecimento, como um momento no qual se mostra o “substrato complexo e indivisível”, “um fio sutil” que atravessa, como que por uma fenda, “esticando as leis físicas e químicas” (LIMA, 1995, p. 225-226). Assim, Breton subverte os limites de uma visão usual, de condicionamentos impetrados pela razão.

Finalizando esta reflexão, retomamos um excerto de Alquié<sup>42</sup> no qual menciona, para refletir sobre o amor no surrealismo, dois breves momentos de **Arcano 17** e **Nadja**:

---

<sup>42</sup> [...] *la concepción surrealista es perfectamente clara por cuanto rechaza la ridícula explicación del amor humano a través del instinto sexual, por cuanto afirma que el amor, lejos de ser una vana o engañosa exaltación al servicio de los intereses de la especie, como dicen los aficionados a la biología, posee un sentido, aporta una revelación valedera y expresa lo que Breton, renunciando al vocabulario materialista, llama “la vida espiritual” en Arcane 17. Pero resulta ambigua, desde el momento en que se trata de decidir lo que precisamente significa el amor. El amor anuncia, ¿pero qué anuncia? ¿mi propio destino; el porvenir de la historia, como a veces pensarse viendo a Breton pedir que se entregue el*

[...] a concepção surrealista é perfeitamente clara ao rechaçar a ridícula explicação do amor humano através do instinto sexual, pois afirma que o amor, longe de ser uma vã ou enganosa exaltação a serviço dos interesses da espécie, como dizem os aficionados pela biologia, possui um sentido, guarda uma revelação válida e expressa o que Breton, renunciando ao vocabulário materialista, chama “a vida espiritual” em *Arcano 17*. Tal concepção, no entanto é ambígua desde o momento em que se trata de decidir o que precisamente significa o amor. O amor anuncia, mas anuncia o quê? Meu próprio destino?; o porvir da história, como às vezes pode se pensar vendo Breton pedir que se entregue o poder às mulheres; e a eternidade cujo signo parece ser a mulher-criança; é o segredo mesmo do Mundo? Nesta ocasião, não se pode se não repetir a ansiosa interrogação de *Nadja*: “Quem vive? Quem vive? É Nadja? É certo que o além, todo o além está nesta vida? Não lhe ouço. Quem vive? Sou somente eu? Sou eu mesmo?” Assim, se o surrealismo descreve a experiência humana do amor com exatidão e profundidade talvez desconhecidas para eles mesmos, não consegue elucidar verdadeiramente essa experiência (ALQUIÉ, 1974, p. 119-120, grifos do autor).

O excerto nos leva a retomar um ponto fundamental da tese, a concordância entre Breton e Heidegger, quando o último diz que: “A indefinibilidade de ser não dispensa a questão de seu sentido; ao contrário, justamente por isso a exige” (HEIDEGGER, 2015, p. 39)<sup>43</sup>. A verdadeira experiência não é mesmo da ordem da elucidação – o que não dispensa nossa disposição em seu sentido. O fundamento do *ser* se dá na perda do centro de referência dado no gozo, no corpo, mas também no reconhecimento da limitação da experiência de mundo e do reconhecimento da limitação do sentido na experiência com a linguagem – o que não a torna dispensável, ao contrário, a exige. A assunção desses aspectos supostamente díspares, nesse caminho, é de fundamental importância, pois se, por um lado, a perda do centro de referência usual é necessária, este centro é, ao mesmo tempo, o próprio caminho para sua superação. Do mesmo modo, o reconhecimento do limite do sentido com e da experiência da linguagem se dá nela e através dela, ou seja, o quadro, aparentemente obscuro, das *impossibilidades* é justamente o que nos permite não nos distrairmos e nos aproximarmos do sentido do *ser* heideggeriano e da *vida verdadeiramente vivida* bretoniana.

---

‘poder’ a las mujeres; es la eternidad cuyo signo parece ser la mujer-niño; es el secreto mismo del Mundo? En esta ocasión, no se puede sino repetir la ansiosa interrogación de Nadja: ‘¿Quem vive? ¿Quem vive? ¿Es Nadja? ¿Es cierto que el mas allá, todo mas allá está em esta vida? No le oigo. ¿Quem vive? ¿Soy yo mismo?’ Así, si el surrealismo describe la experiencia humana del amor con exactitud y profundidad tal vez desconocidas hasta él, no consigue elucidar verdaderamente esa experiencia (ALQUIÉ, 1974, p. 119-120).

<sup>43</sup> Passagem citada na introdução desta tese.



Fig. 14 René Magritte, **Os amantes**, óleo sobre tela, grafite s/ papel, 54 x 73,4 cm, 1928. MoMA, NY

### Dois ponto dois: Amor, desidentificação e abertura

*O amor tem mil faces e é sempre o mesmo; é ao mesmo tempo ambíguo e simples, labiríntico e singelo<sup>44</sup>.*

Eugen Fink

*Ao surrealismo não interessa perder a razão; mas sim observar tudo o que a razão nos faz perder<sup>45</sup>.*

Ferdinand Alquié

O amor, entendido como potência no surrealismo, guarda em si a possibilidade de experiência transfiguradora da realidade, que se dá, por seu turno, a partir da radicalidade concernente a ele. Transfigurar a realidade implica a alteração de posicionamento em relação ao mundo, ou seja, o modo de ver e, conseqüentemente, a mudança nos modos de se relacionar. A abordagem do amor, nesta tese, está relacionada a um tipo de ímpeto transformador, qualidade esta levada a cabo pelos surrealistas como possibilidade de alterar o estado das coisas verificadas no contexto de seu surgimento. Retomemos, de um excerto inicial do MS, o exame de Breton sobre a situação do homem:

Àquela imaginação que não reconhecia limites, agora só se lhe permite funcionar de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária; e ela, incapaz de sujeitar-se por muito tempo a esse papel subalterno, por volta dos vinte anos prefere, em geral, abandonar o homem a seu destino opaco. Ainda que mais tarde ele tente remediar esse estado de

<sup>44</sup> *El amor tiene mil rostos y es siempre el mismo; es al mismo tiempo ambiguo y simple, labiríntico y sencillo* (FINK, 2011, p. 208).

<sup>45</sup> *[...] al surrealismo no le gusta perder la razón; le gusta todo lo que la razón nos hace perder [...]* (ALQUIÉ, 1974, p. 139).

coisas, por sentir que, pouco a pouco, vieram a 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 dos seus esforços (BRETON, 2001a, p. 15-16).

Tal processo de transfiguração implica esse estado detectado por Breton e que já não se faz mais perceptível dado o embotamento do homem em suas amplas possibilidades de ser/estar no mundo, atribuído, em larga medida, ao uso desmedido e arbitrário da razão, impetrado pela centralidade subjetiva. No sentido da gravidade de tal disposição, faz-se necessário reconhecer a radicalidade da experiência do amor.

A radicalidade do amor como potência transfiguradora, no entanto, encontra-se no repouso e na abertura, aspectos que, a partir de uma visão habitual, são inoperantes, já que o ponto de vista usual está ligado à compreensão da existência comprometida com uma perspectiva identitária e esse aspecto, por sua vez, se desenvolve a partir das limitações decorrentes deste que podemos ver, a partir do pensamento de Eugen Fink<sup>46</sup>, como um instante remoto e unilateral (FINK, 2011, p. 200). Segundo o filósofo:

Muito mais importante é compreender a interpretação da existência orientada de acordo com o modelo da persona como um momento extremo, unilateral de uma tensão polar, e pensá-la conjuntamente com os fenômenos existenciais nos quais o homem está aí originariamente<sup>47</sup> (FINK, 2011, p. 200).

A tomada da persona a partir de um aspecto mais abrangente implica uma condição contrária a que temos demonstrado ser a da visão comum, como já foi dito, um tipo de visão eletiva que toma as coisas de modo parcial (com trajetos predefinidos), sendo determinada por um *sujeito* que se vê fechado, separado das coisas – sendo esta a base de um modo de relacionar-se unicamente causal. Sua crença se funda no movimento e na manipulação de causas e condições com a finalidade de aquisição, numa relação meramente objetual com as coisas.

Estamos abordando o amor a partir de condições específicas, examinadas até aqui; ainda assim, fazem-se importantes alguns esclarecimentos. Na impossibilidade de um sentido assertivo e direto, dada sua própria natureza, de dimensão ampla e, ao mesmo tempo, misteriosa, o faremos por exclusão. Segundo Fink, “Eros é definido

---

<sup>46</sup> Em **Fenômenos fundamentais da existência humana**, Eugen Fink (1905-1975) aborda morte, trabalho, domínio, amor e jogo como modos fundamentais que operam, tornando possível caracterizar a existência humana. Tais aspectos se inter-relacionam e são vistos, para além da superfície identitária, como modos de uma estrutura do ser-si-mesmo, que abriga as estruturas existenciais ser-junto-a e ser-com. Estas duas estruturas existenciais estão ancoradas no ser-si-mesmo, que, por sua vez, é mais que a estrutura de um sujeito ou do que um mero fenômeno de consciência (2011, p. 197).

<sup>47</sup> *Mucho más esencial es comprender la interpretación de la existencia orientada de acuerdo al modelo de la persona como un momento extremo, unilateral de una tensión polar, y pensarla conjuntamente con los fenómenos existenciales en los cuales el hombre está ahí originariamente* (FINK, 2011, p. 200).

muito estreitamente quando é entendido só como uma relação de dois humanos<sup>48</sup>” (2011, p. 213). Estão implicadas nesta compreensão as dimensões antropológicas, psicológicas, psíquicas e científico-biológicas. Todas se dão a partir da dualidade, aspecto da dimensão dual/causal que opera a partir da relação sujeito-objeto. O trabalho empreendido nesta investigação não implica negar tais dimensões, mas tão somente olhar de um ponto a partir do qual a própria noção de amor se amplie. Ele, o amor, é a experiência abissal:

**Abissal**, *adj.* Relativo a abismo.

**Abismo** ou **abisso**, *s.m.* Profundidade insondável; pego, sorvedouro, voragem; precipício, despenhadeiro. / (Fig.) Coisa assombrosa, o último grau, o extremo; mistério impenetrável. / Linguagem bíblica: as trevas, o caos; as cavernas onde Jeová no 3º dia reuniu as águas; inferno onde foram precipitados os anjos rebeldes (MACHADO, 1945, I, p. 4).

Compreender o amor como experiência abissal implica dimensioná-lo como algo profundo e insondável, misterioso e impenetrável, entretanto, operante e presente momento a momento. Nesse sentido, ter mil faces e ser sempre o mesmo implica, literalmente, todas as figuras que podemos lhe atribuir, estando sempre a falar sobre aquilo que tem como potência: a alteração do estado das coisas. Como experiência limite, abissal, o amor é acontecimento – provoca e se dá a partir da abertura. Embora, na cotidianidade, estejamos enredados nos vários papéis que assumimos e desempenhamos, a abertura está sempre presente. Sempre somos o mistério e o amor assim como a arte são esferas capazes de nos lançar a isso que é mais profundo e que nos constitui, tal como se evidencia em Breton e Heidegger.

Reconhecemos o sentido de abertura ora apresentado como condição de possibilidade para o amor e, de modo correlato, para a criação, considerando que, em ambos os processos, a dissolução do eu é uma das prerrogativas. Segundo Eliane Robert Moraes, para os surrealistas, “[...] a recusa do princípio de identidade é uma tópica central do movimento, explorada em vários sentidos pelo grupo” (MORAES, 2007, p. 14). Nesse sentido, o amor é a força contrária àquilo que outorga ao homem a opacidade constatada por Breton, estado este que é fruto das respostas automatizadas às circunstâncias, numa dimensão exclusivamente responsiva que configura um cotidiano estreito, determinado por causas e consequências predeterminadas.

---

<sup>48</sup> *Eros es definido muy estrechamente cuando es entendido sólo como una relación de dos humanos* (FINK, 2011, p. 213).

A questão do amor está intimamente relacionada ao sentido de disponibilidade, um dos aspectos da abertura. Encontramos correspondências nessa esfera quando Willer (2008b), ao refletir acerca do acaso objetivo (sendo ele indissociável da disponibilidade e da *flânerie* como meios), recorre ao pensamento de Michel Carrouges:

Esse sentimento extraordinário de espera, que brilha com todos os seus fogos no surrealismo e principalmente no pensamento de Breton, é a chave de ouro da liberdade. Não é uma vã impressão subjetiva, é já um ato interior, é uma abertura de nossas ligações com as correias de transmissão do determinismo (CARROUGES, *apud* WILLER, 2008b, p. 328).

Este sentido de liberdade, que tem como caminho a espera, identificado no pensamento de Carrouges, pode ser reiterado, nas palavras de Alquié, ao dizer que: “[...] a espera surrealista seria uma espera sem objeto<sup>49</sup>” (1974, p. 133). Por correspondência, a espera sem objeto não é o estado em que um sujeito aguarda algo, mas o próprio estado de abertura, de presença. Em OAL, Breton nos leva a aprofundar esse sentido:

A partir do momento em que, impelidos pela ânsia da descoberta, os primeiros navegadores tiveram terra à vista, até àquele em que puseram pé em terra firme, a partir do momento em que um cientista ganha a convicção de ser testemunha de um fenômeno que até aí desconhecia, até àquele em que principia a avaliar o alcance do que observou – abolida a sensação de tempo, com a embriaguez da *sorte* –, delicadíssimo pincel de fogo delinea ou perfaz, como nenhum outro, o sentido da vida. É a recriação desse estado muito especial do espírito que o surrealismo sempre tem aspirado, em última análise, do que é presa e sombra, em troca do que já não é sombra e não chega ainda a ser presa: a sombra e a presa fundidas num único clarão. A questão está em *não deixarem enredar-se, por detrás, as sendas do desejo*. Nada há que, quer na arte, quer nas ciências, ostente menos uma tal vontade de aplicação, de saque, de colheita. Acabe-se com tudo o que seja cativo, quer este seja comandado pela utilidade universal, quer se esconda nos jardins de pedras preciosas de Montezuma! Ainda hoje, apenas espero colher os frutos da minha disponibilidade, desta minha sede de ir *ao encontro* de tudo que, estou certo, me mantém em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união. Gostaria que a minha vida não deixasse atrás de si outra coisa que não fosse o simples murmúrio de uma canção de quem está de atalaia, uma canção para enganar o tempo de espera. Independentemente do que possa ou não acontecer, a espera é que é, na realidade, magnífica (BRETON, 2006, p. 33-34, grifos do autor).

A espera, esse estado “intermediário” que Breton descreve como *aquele que delinea ou perfaz o sentido da vida*, é o estado de repouso junto às coisas, o sentido de

---

<sup>49</sup> [...] *la espera surrealista seria una espera sin objeto* (ALQUIÉ, 1974, p. 133).

presença como possibilidade de acontecimento, abertura. Alquié localiza a percepção da presença afirmando que:

[...] o além surrealista, diferente do além religioso, não pode situar-se nem fora deste mundo, nem depois do tempo de nossa vida. Paradoxalmente, é um além imanente, interno aos seres mesmos cujo aspecto nos revela a experiência, cuja percepção significa para nós a presença<sup>50</sup> (ALQUIÉ, 1974, p. 107).

O autor toca também em dois pontos que serão examinados adiante: a questão do *além* e da *imanência*; para o autor, o sentido da presença está justamente no imbricamento dessas duas instâncias. Assim, *presença* não implica a configuração de um sujeito em uma determinada extensão, não estando em questão, portanto, o aspecto identitário, e sim um estado de disponibilidade. Em mais um excerto de OAL, Breton observa:

Ainda hoje, apenas espero colher os frutos da minha disponibilidade, desta minha sede de ir *ao encontro* de tudo que, estou certo, me mantém em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união (BRETON, 2006, p. 34, grifo do autor).

Embora as narrativas poéticas bretonianas estejam em primeira pessoa<sup>51</sup>, não se dão às particularidades de um “eu”. Em **Nadja**, o poeta inicia com a pergunta: “Quem sou?” (2007, p.21) e continua:

O importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente aqui no mundo não me distraem em nada da busca de uma atitude geral, que me seria própria, e não concedida a mim [...] esforço-me, em relação aos outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos a que se deve, essa minha diferenciação. Não será à medida exata que eu tomar consciência dessa diferenciação que poderei ficar sabendo o que, entre todos os demais, vim fazer neste mundo, e qual a mensagem ímpar de que sou portador, a ponto de só a minha cabeça poder responder por meu destino? (BRETON, 2007, p. 22).

---

<sup>50</sup> [...] *el más allá surrealista, a diferencia del más allá religioso, no puede situarse ni fuera de este mundo, ni después del tempo de nuestra vida. Paradjóticamente, és un allá imanente, interno a los seres mismos cuyo aspecto nos revela la experiencia, cuya percepción significa para nosotros la presencia* (ALQUIÉ, 1974, p. 107).

<sup>51</sup> Para Tadié (1994), estar em primeira pessoa não implica, necessariamente, que seja o caso de uma narrativa autobiográfica – e, nesse sentido, trata-se muito mais de um processo de ampliação do que de redução. Para ele: “A narração se dá sob o signo da duplicação entre um eu-espetáculo e um eu-narrador, que está observando amplamente e, ao invés de explicar, questiona” (TADIÉ, 1994, p. 19-20). *La narration a lieu sous le signe du dédoublement entre un moi-spectacle et un je-narrateur, qui a large de l’observation et, plutôt que de l’explication, de l’interrogation* (TADIÉ, 1994, p. 19-20).

Breton se coloca na busca de uma atitude que lhe seria própria e não a ele concedida, em sucessivos movimentos de encontro que o projeta para “algo” adiante e, assim, aponta para o estado de devir. Na busca pelo “quem sou?” engendra-se um processo de desidentificação, visto que nesse processo assume-se o não saber: alteridade e outridade são ativadas na constituição da narrativa. O que o coloca nesse estado de busca é seu encantamento por Nadja. Nela, Breton reconhece a ‘beleza convulsiva’, atributo que será recobrado em OAL. Para Octavio Paz:

A inspiração é uma manifestação da “outridade” constitutiva do homem. Não está dentro, no nosso interior, nem atrás, como algo que surge de repente do limo do passado, mas está, por assim dizer, adiante: é algo (ou melhor: alguém) que nos chama a ser nós mesmos. E esse alguém é o nosso próprio ser. E na verdade a inspiração, um ir, um movimento para a frente: em direção ao que nós mesmos somos. Assim, a criação poética é exercício da nossa liberdade, da nossa decisão de ser. Essa liberdade, como foi dito muitas vezes, é o ato pelo qual chegamos além de nós mesmos, para sermos mais plenamente. Liberdade e transcendência são expressões, movimentos da temporalidade. A inspiração, a “outra voz”, a “outridade” são, em sua essência, a temporalidade manando, manifestando-se sem pausa. Inspiração, “outridade”, liberdade e temporalidade são transcendência. Mas são transcendência, movimento do ser em direção a quê? A nós mesmos (PAZ, 2012, p. 186).

Nesse sentido, a outridade se configura como um dos movimentos de forças que, por um lado, nos expulsa de nós mesmos – e esse nós diz respeito, nesse sentido, às certezas que temos sobre o que somos, e nos lança no mistério, num ‘dentro’ profundo e não localizável, numa abertura que não diz respeito a um espaço configurável, constitutiva do ser que somos. A busca em **Nadja** diz respeito a esse manar da busca sem pausa, que não definirá o eu da primeira sentença da narrativa. A dúvida inaugural já indica a questão da desidentificação, ou melhor, a suspensão daquilo que se ‘sabe’ sobre si, sendo esta uma indicação do reconhecimento da abertura. A busca de si no encontro com o outro, a outridade, consolida o aspecto da abertura, engendrando um processo no qual incidem também a inspiração, a liberdade e a temporalidade como forças transfiguradoras.

## Dois ponto três: Criação, liberdade e espera

*Obras de arte são uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas.*

Rainer Maria Rilke

Considerando os processos criativos, temos em conta o estado de simultaneidade em que aquele que cria se vê: artista e materialidade se fundem. Faz-se necessário tanto *conhecer* (a materialidade, as palavras e os jogos possíveis entre eles) quanto *perder-se* na busca por aquilo que ainda não se sabe. *Conhecer* e *perder-se* se dão em fusão e compasso, sendo um continente do outro.

Conhecer, nesse sentido, não diz respeito à aquisição de informações a respeito de algo, mas da vida que se abre em conjunto com algo. Assim, o artista *é* com os materiais dos quais dispõe, assim como o poeta *é* com as palavras. Perder-se *é* parte deste processo, pois o que está em questão, neste processo, *é* a outridade, já mencionada, da voz que chega a partir do encontro – neste caso, com os diversos tipos de materialidades e suas possibilidades de sentido.

Tais encontros, nos processos criativos, são compostos do indistinto e levados adiante pela força reconhecida, também, na possibilidade de amar tal como temos abordado nesta tese; são forças que integram a vida e que podem ser reconhecidas em sua simplicidade. Nesse sentido, podemos associar o perder-se ora mencionado à renúncia, no pensamento de Heidegger (1977, p. 48 *apud* FERNANDES, 2011, p. 163), segundo o qual: “A renúncia não tira. A renúncia dá. Dá a força inesgotável da simplicidade”.

Segundo Willer, “O acaso objetivo *é* indissociável da disponibilidade” (2008b, p. 328). Sendo assim, o que estaria por trás dele se não a permanência junto das coisas mais elementares, considerando-as tais como são? Somente esse estado, tido pelos surrealistas como *disponibilidade*, e que corresponde, no pensamento de Heidegger, à *abertura*, seria possível. Disponibilidade nos leva a pensar no sentido da espera no surrealismo, uma espera sem objeto que, para Michel Carrouges (*apud* WILLER 2008b, p. 328), *é* um dos caminhos para a liberdade, um dos pontos fundamentais no projeto de vida que almejavam. Para pensarmos mais detidamente na relação entre disponibilidade, espera e liberdade, recorreremos ao pensamento de Heidegger, segundo o qual:

A palavra *Friede* (paz) significa o livre, *Freie*, *Frye*, e *fry* diz: preservado do dano e da ameaça, preservado de ..., ou seja, resguardado. Libertar-se significa propriamente resguardar.

Resguardar não é simplesmente não fazer nada com aquilo que se resguarda. Resguardar é, em sentido próprio, algo *positivo* e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardo*. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra (HEIDEGGER, 2006f, p. 128-129, grifos do autor).

Nesse texto, o autor retoma o sentido originário da palavra *habitar* como correspondente ao sentido, também originário, de construir. Na construção, entretanto, está um modo de ser com as coisas que requer um tipo de presença e temporalidade que difere daquela própria da atitude pontuada e criticada por Breton (2001a, p.16) sobre o funcionamento do ser “[...] de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária”.

Heidegger recorre também ao sentido de liberdade e encontramos correspondências nessa esfera quando Willer (2008b, p. 328) enfatiza que ela é indissociável da disponibilidade e da *flânerie*. Como mencionado anteriormente, recorre ao pensamento de Carrouges sobre a espera sem objetivo definido, atrelando-a ao sentido de liberdade<sup>52</sup>, no qual se observa o *sentimento extraordinário de espera* que abre nossas ligações com os encadeamentos causais, ligadas ao determinismo.

Determinismo que, por sua vez, nos coloca diante das coisas a partir de referenciais impostos por determinados sentidos interpretativos, que nos distanciam daquilo que elas realmente são, diferentes do sentido de espera e do demorar-se, apontados por Carrouges e por Heidegger, a partir dos quais podemos conhecer as coisas *sendo com* elas, abandonando-nos neste processo, como mencionado inicialmente. Não há nada fora daquilo que as coisas são; disponibilidade e abertura estão na simplicidade daquilo que se apresenta.

De há muito, nosso pensamento habituou-se a fixar a essência das coisas de forma extremamente indigente. No decurso do pensamento ocidental, a consequência desse hábito foi se representar a coisa como um X, dotado de propriedades sensíveis. Desse ponto de vista, tudo aquilo que já pertence à essência reunidora e integradora dessa coisa aparece, para nós, como algo acrescentado posteriormente mediante uma interpretação. Contudo, se a ponte não fosse apenas ponte, ela não seria uma coisa (HEIDEGGER, 2006f, p. 133).

---

<sup>52</sup> Conforme explicitado na pág. 105 desta tese.

Ao reunir o sentido de habitar com o de construir e a qualidade de *estar* com as coisas, voltamos ao elementar, a esse estado de presença que os processos criativos também requerem. Ao relatar os acontecimentos passados em **Nadja**, **OAL**, e em **Arcano 17**, Breton reexamina o transcorrido em face ao vigente. As coisas estão nos lugares onde sempre estiveram e como deveriam; no entanto, a abertura para o encantamento se dá na percepção sobre a vida vivida, o que só é possível na atitude de atenção àquilo que se passa. Segundo Alquié (1974, p. 40), para os surrealistas “[...] a unidade do homem se descobre no imediato<sup>53</sup>”, é própria da vida vivida como possibilidade de compreensão (ou apreensão) daquilo que *é*; trata-se da conexão que altera o presente, o passado e o futuro e temos, a partir dessa alteração, possibilidades de abertura para a transfiguração da realidade, sendo o presente, então, revelador. E esta revelação, como demonstra Maria do Carmo T. de Miranda, a partir do pensamento de Heidegger, está no *deixar ser*:

Heidegger, no seu servir-se e comentar textos de Parmênides e Heráclito, e no buscar os termos correspondentes na antiga língua tudesca vai encontrar através da palavra usual *Gedanke* (pensamento), o *Gedanc*, que quer dizer guardar como lembrar, e que corresponde a *Gemüt*, alma, coração. *Gedanc* e *Gedächtnis*, memória, um recolher, um pensar interiorizado, um pensar *em* e *junto a*, um pensar *entre*, onde fidelidade e constância caracterizam o deixar ser presente. É uma presença através do que é passado, do que é presente, e do que é a vir (ad-vir) (MIRANDA, 1969, p. 10, grifos da autora).

Para os surrealistas, essa aproximação com o imediato se dá, sobretudo, na relação com a cidade e flunar indica a qualidade de *ser* com aquilo que nela está; é aí que encontramos a possibilidade de viver o maravilhoso:

O paraíso reencontrado deve ser aquele da vida cotidiana, da vida cotidiana transfigurada. É em *Peixe Solúvel*, aquele de Paris, e de uma Paris transformada, incessantemente, na mais maravilhosa, na mais luminosa das câmaras do amor. [...] Para os Surrealistas, a verdadeira vida está lá. ‘Eu sempre me proibi de pensar no futuro’, diz Breton: Paris substitui portanto Veneza e as florestas da América, o presente revela ao homem a totalidade de seus poderes (ALQUIÉ, *apud* WILLER, 2008b, p. 330).

Essa relação com a cidade (e com as coisas e com os acontecimentos) nos aponta para um tipo de qualidade das relações, também presente como modo de ser e construir (implicados no transcurso da vida). Nesse modo de ser e de construir estão abrigados sentidos muito caros ao processo criativo, sentidos que se fundam na aproximação com aquilo com o qual se lida, seja a palavra, a tinta, a linha. Somente a

---

<sup>53</sup> [...] la unidad del hombre se descubre em lo inmediato (ALQUIÉ, 1974, p. 140).

vida com esses elementos, prenhes de sentido, nos confere a possibilidade de rearticulá-los e, por conseguinte, de nos encantarmos.

### **Dois ponto quatro: Amor e morte: liberdade e criação**

*É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens.*

Maurice Blanchot

Ao tratarmos do amor como um aspecto fundamental, compreendendo-o a partir de sua abissalidade, voltamo-nos a ele como uma força que excede a superfície do humano e que, nesse excedente, traz à tona o que há de mais profundo em nós. Trata-se de uma experiência indescritível e inominável, sendo possível, apenas, observarmos sua repercussão.

Assim como o amor, a morte simplesmente nos atravessa e, justamente por esse aspecto de inapreensibilidade, é necessário aproximarmo-nos desses fenômenos. Voltar-nos-emos para as correspondências entre ambos, amor e morte, atentando-nos para a natureza pervasiva de ambos. Para Fink: “Os mistérios do amor não são menores do que os da morte, estão muito estreitamente ligados com a morte<sup>54</sup>” (FINK, 2011, p. 207).

Ainda segundo Fink (2011, p. 200), “[...] devemos nos compreender a partir da abertura para o mundo, de nossa correspondência com “céu” e “terra” e da relação obscura com a morte<sup>55</sup>”. Tal compreensão se dá desde um espaço mais fundamental, este, sim, capaz de gerar os aspectos mais superficiais e visíveis (como as várias identidades que manifestamos, por exemplo). Em seu pensamento, a relação com a morte é o rasgo fundamental do ser (2011), ou seja, uma estrutura que, de modo próprio, complexo e misterioso, “[...] nos determina até o mais profundo de nosso coração<sup>56</sup>” (FINK, 2011, p. 67).

Blanchot nos faz recobrar o sentido da linguagem em face desta força que a atravessa: “Onde está o fim? Onde está essa morte que é a esperança da linguagem? Mas a linguagem é *a vida que carrega a morte e nela se mantém*” (BLANCHOT,

---

<sup>54</sup> *Los misterios del amor no son menores que los da muerte, están muy estrechamente ligados con la muerte* (FINK, 2011, p. 207).

<sup>55</sup> *[...] debemos comprendernos a partir de la apertura extática al mundo, de nuestra correspondencia con ‘cielo’ y ‘tierra’ y de la relación oscura con el reino de los muertos* (FINK, 2011, p. 200).

<sup>56</sup> *[...] nos determina hasta lo más profundo de nuestro corazón* (FINK, 2011, p. 67).

2011b, p. 344, grifos do autor). Ou seja, a possibilidade de criação está antes mesmo da criação; reside justo na face negativa de tal aspecto, ou seja, no vazio; assim ele prossegue: “É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada” (2011b, p. 344). O nada, nesse sentido, é a própria anunciação de todas as possibilidades. A face dita “negativa” não indica a restrição de algo, ao contrário, reafirma sua amplitude: o campo de possibilidades da vida que carrega a morte, a existência do ser que se funda na experiência do nada. Segundo Paz: “Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós. O ser implica o não ser; e vice-versa. Isso é, sem dúvida, o que Heidegger quis dizer ao afirmar que o ser emerge ou surge da experiência do nada” (PAZ, 2012, p. 157).

Como força que transita os aspectos supracitados se dá a vigência do amor, pois, segundo Fink (2011, p. 215), nos instantes do amor é que encontramos “[...] o espaço íntimo da nossa existência [Existenz] a vida pré e supra-individual que se sobrepõe à morte, que a atravessa<sup>57</sup>”. Olhando deste modo, compreendemos o amor como potência.

No excerto seguinte, observamos no pensamento de Fink um aspecto a partir do qual podemos conectar duas importantes dimensões do surrealismo, o amor e seu *locus* de vigência, a arte:

Somos os mortais. A mortalidade é nossa porção; ela nos distingue, somos os únicos no universo que morrem, que se comportam como consagrados à morte. Mas somos também os únicos seres no universo que amam – que se comportam a partir da fratura de seu ser, com respeito a uma fonte inesgotável e com ela rompem por momentos sua separação e singularização, e, por assim dizer, voltam a submergir no fluxo criador<sup>58</sup> (FINK, 2011, p. 214-215).

Retomaremos as noções de abertura e de presença como aspectos fundamentais do processo criativo. Anteriormente observamos ambos como correspondentes entre si e também como estados do amor. Neste excerto de Fink, é interessante que o amor, além de uma condição que supera a singularização e a separação, nos encaminha a um estágio anterior, sendo este estágio o do fluxo criador. Deste modo, é possível inferir que o fluxo criador é, também, este estado de abertura e de presença, anterior aos aspectos identitários que limitam o olhar e as relações com o mundo. É possível retomarmos

---

<sup>57</sup> [...] *el espacio íntimo de nuestra existencia [Existenz] la vida pre – y supra-individual que se sobrepone a la muerte, que la atraviesa* (FINK, 2011, p. 215).

<sup>58</sup> *Somos los mortales. La mortalidad es nuestra porción; ella nos distingue, somos los únicos en el universo que mueren, que se comportan como consagrados a la muerte. Pero somos también los únicos em el universo que amam – que se comportan a partir de la fractura de su ser, con respecto a una fuente ines gotable y con ello rompen por momentos su separación y singularización, y, por decirlo así, se vuelven a submergir en el flujo criador* (FINK, 2011, p. 214-215).

esses aspectos, o da superação da identidade e o da presença como abertura, observando na morte essa espessura, voltando-nos ao pensamento blanchotiano:

Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada. Dessa situação resultam várias consequências. Está claro que em mim o poder de falar está ligado também à minha ausência de ser. Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio (BLANCHOT, 2011b, p. 332).

Desta vez, é como se Blanchot nos propusesse um jogo, no qual a morte pode ser, ao mesmo tempo, a abertura e o fechamento. Anuncia, assim, essa operação paradoxal que se efetiva a todo instante. No aspecto da abertura, ela se apresenta como única possibilidade de seus sentidos; entretanto, decorrem exatamente disso várias consequências. Assim, nomear, classificar, entender – movimentos estabelecidos na primeira pessoa e que, automaticamente, se estendem ao mundo: eis uma das consequências das quais o surrealismo propõe, em seu projeto, o desvio, ou seja, um tipo de morte que, nas palavras de Blanchot, se converte numa “imobilidade petrificada”, que nada mais é do que o princípio de identidade.

## CAPÍTULO TRÊS: PLANO DA LINGUAGEM

*Silêncio, para que eu passe onde  
ninguém jamais passou, silêncio!... Eu  
te seguirei, minha bela linguagem.*

André Breton

*Nós nos assaltamos a cada instante, a  
escrita e eu.*

Florianos Martins

*Mas algo estava ali e não está mais.  
Algo desapareceu. Como encontrá-lo,  
como me voltar para o que é antes, se  
todo o meu poder consiste em fazer o  
que é depois? A linguagem da  
literatura é a busca desse momento que  
a precede.*

Maurice Blanchot

## Três ponto um: Plano da linguagem

*As bandeiras não nos conduzirão mais longe: a lancha está vindo pegar-nos para nos levar de volta à terra.*

André Breton

*Não queremos, porém, ir a lugar nenhum. Queremos ao menos uma vez chegar no lugar em que já estamos.*

Martin Heidegger

Inicialmente estabeleceremos aquilo a que nos referimos, nesta tese, ao dizer *plano da linguagem*:

**Plano**, adj. Diz-se de superfície que não tem curvas, ondulações ou asperezas; liso; uno; (fig.) corrente; claro; / s. m. superfície plana; chão; campo; desenho que representa a projeção horizontal de um edifício, cidade, etc.; cada uma das superfícies ou lâminas que fazem ofício de asas no aeroplano (fig.) intenção; intuito; projeto; traça; programa (MACHADO, 1945, III, p. 843-844).

O conjunto de acepções da palavra plano encontradas num velho dicionário pode ser útil para nos ajudar a ver no que consiste a tentativa de estabelecê-lo. Trata-se de uma condição anterior à própria linguagem, daí a lisura, a unidade e a clareza. Em termos espaciais, seria a própria condição de possibilidade para aquilo que conhecemos como linguagem em suas múltiplas acepções. Daí o sentido de chão, planície, campo – espaço – de onde nunca saímos, segundo o pensamento de Heidegger. Conforme as acepções vão tomando um sentido mais projetivo e abstrato é que vamos nos distanciando deste termo, pois não se trata de representação, intenção ou programa.

Assim, o plano da linguagem diz respeito ao espaço de possibilidade da linguagem em sentido amplo e de modo não restritivo. Não se trata de uma perspectiva, mas do que antecede qualquer perspectiva. Somente a partir do vislumbre sobre a possibilidade de amplidão desse espaço é que se faz possível olharmos para a liberdade da palavra, notada por Blanchot (2005), a partir das estratégias surrealistas e para a própria linguagem como morada do ser no pensamento de Heidegger (2008). Abrindo este plano, ou seja, reconhecendo o espaço de possibilidade com sua devida amplitude, é que se faz possível a tentativa de “experiência com a linguagem” (HEIDEGGER, 2008, p. 121) enunciada no início desta tese. Cabe ressaltar que todo o conhecimento sobre a linguagem, ou seja, as diferentes definições, conceitos e modos de operar, está também dentro deste espaço, mas, como já foi dito, não nos valeremos deste caminho, mas do caminho que reconhecemos no surrealismo bretoniano, tomado a partir de seus aspectos não duais, em interface com o pensamento heideggeriano.

Retomando Blanchot (2011a) em “Reflexões sobre o surrealismo”, no momento em que eleger a escrita automática, um dos procedimentos adotados pelos surrealistas, como uma descoberta significativa para, a partir de suas reflexões acerca dela, delinear uma via para a constituição do plano da linguagem; segundo ele:

Os surrealistas tiraram dessa “descoberta” as mais brilhantes consequências literárias e, para a linguagem, os efeitos mais ambíguos e mais variados. Nesse ponto, parecem ser ainda, em primeiro lugar, os destruidores. Combatem o discurso; tiram dele todo o direito de significar alguma coisa; como meio de relações sociais, de designação precisa, arrasam-no ferozmente. [...] a linguagem desaparece como instrumento, mas por se ter tornado sujeito. Graças à escrita automática, ela se beneficia da mais alta promoção. Confunde-se agora com o “pensamento” do homem, está ligada à única espontaneidade verdadeira: é a liberdade humana agindo e manifestando-se (BLANCHOT, 2011a, p. 97).

Blanchot segue ressaltando a ambiguidade gerada pela “descoberta”: se, por um lado, a liberdade desvelada pela escrita automática é uma conquista humana e, uma vez sendo desta ordem, é nela que repercutiria, por outro, é possível intuir a dimensão incontornável da linguagem:

[...] de outro lado essa liberdade das palavras significa que as palavras se liberam por si mesmas: elas não dependem mais exclusivamente das coisas que expressam, agem por conta própria, brincam e, como diz Breton, “fazem amor”. Os surrealistas perceberam muito bem – e se serviram disto admiravelmente bem – o caráter estranho das palavras: viram que tinham uma espontaneidade própria. Há muito tempo a linguagem já pretendia ter um tipo especial de existência: ela recusava a simples transparência, não era apenas um olhar, uma maneira vazia de ver; ela existia, era uma coisa concreta e até mesmo colorida. Além disso, os surrealistas achavam que ela não era algo inerte: existe nela uma vida e uma força latente que nos escapam (BLANCHOT, 2011a, p. 97-98).

O que há de próprio nas palavras, a estranheza de sua autonomia, foram aspectos que os surrealistas não só perceberam como evocavam. Nesse sentido, a linguagem não é um expediente do qual o humano lança mão para a expressão de suas ideias; para utilizar uma expressão heideggeriana, ela não está sendo buscada em seu caráter instrumental. Assim, podemos dizer que as palavras estão sob a vigência do mistério que as propicia, que elas dançam no amplo espaço de possibilidades, que a vida delas próprias se assenta sobre a morte, que elas *são* em função do vazio que a elas preside. Temos, assim, uma espécie de caracterização do incaracterizável, do que ora estamos chamando de plano da linguagem.

No excerto abaixo, de Heidegger, notamos as premissas do que Blanchot confere como questão aos surrealistas, que descobriram, a partir da *escrita automática*, a independência da linguagem, ou seja, seu aspecto incontornável e seu mistério – se assim podemos dizer, seu vazio, concernente à própria ideia de vida e de morte. Heidegger faz uma importante distinção para, a partir dela, chegar aos termos do que seja a obra de arte:

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte (HEIDEGGER, 2007, p. 11).

Notamos a distinção entre artista, obra de arte e arte, e, simultaneamente, a relação que coemerge entre obra e artista; entretanto, tal co-pertença só se dá a partir da terceira, que, em seu jogo de pensamento, passa a ser a primeira, ou seja, a arte: um dos caminhos investigativos de Heidegger. Ao assinalar a distinção, libera o vínculo causal entre um termo e outro, ao mesmo tempo em que reestabelece tal vínculo a partir de um aspecto mais fundamental, a saber, do indistinto e misterioso do qual cada um deles emerge, postos no sentido de ser da arte, da obra e do próprio artista e que a relação entre cada um deles é de reciprocidade. Ao indicar o sentido de ser de cada um deles, indica-se o espaço de possibilidades que a cada um preside, cujas facetas são o indistinto, o vazio, o misterioso, e que, embora as relações entre os termos se estabeleça a partir da reciprocidade e não da causalidade, reconhecemos como sendo o antecedente a todas elas, a própria arte.

Em “Carta sobre o humanismo”, verificamos a noção heideggeriana de *ser* a partir da linguagem. Retomaremos esta noção no intento de criarmos uma condição de abertura para ‘o plano da linguagem’, de modo a compreendê-lo como sendo fundamental para que as questões da arte operem, ou ainda, que é dele que elas dependem. Nele, Heidegger reflete que:

Estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. Sua radicalidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumir. Consumar significa: desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência; levá-la à plenitude, *producere*. Por isso, apenas pode ser consumado, em sentido próprio aquilo que já é. O que, todavia “é”, antes de tudo, é o ser. [...] Esta oferta consiste no fato de, no pensar, o ser ter acesso à linguagem. A linguagem é a casa do ser (HEIDEGGER, 1973, p. 347, grifo do autor).

Heidegger afirma que a linguagem “[...] é o advento iluminador e velador do próprio ser” (HEIDEGGER, 1973, p. 354) e é esta a noção que define o plano da linguagem. Cabe retomarmos um aspecto fundamental nesta tese, o da dimensão da não dualidade, a fim de não sermos tentados a retroceder à compreensão dual (comum), na qual a linguagem é tida a partir de seu aspecto funcional, estando a serviço de ideias, leis e regras predefinidas. Nesse sentido, Irene Borges-Duarte posiciona o pensamento heideggeriano acerca da possibilidade de investigação sobre o sentido do *ser* e sua relação com a arte:

Dando-se num mundo necessariamente humano, pertencendo a esse mundo, a Arte não é, porém, um acontecimento propriamente humano, não é mera manifestação ou produto de um sujeito criativo singular (gênio) ou colectivo (sociedade, cultura), mas sim erupção de uma verdade e de um ser mais originários e profundos que, embora sem dúvida se dêem no Homem e através dele, não se confinam a este, antes o envolvem e abrem essa dimensão sua não definida, não limitada, não entificada, não determinada nem determinável, a qual Heidegger chama normalmente o ser (BORGES-DUARTE, 2014, p. 37).

O posicionamento das investigações de Heidegger apontadas por Borges-Duarte é consoante com o pensamento de Blanchot sobre a concepção da realidade, que, por sua vez, reivindica aspectos do projeto surrealista ora estudados e que concernem, neste estudo, ao plano da linguagem:

[...] a realidade do homem não é da natureza das coisas que são; ela não é dada, deve ser conquistada, está sempre fora dela própria. A poesia, que é ao mesmo tempo tomada de consciência dessa superação sem fim e também seu meio e essa própria superação, também não é nada: nada tem a ver com o mundo em que vivemos, que é, pelo menos em aparência, um mundo de coisas já feitas. Daí a prioridade do imaginário, o apelo ao maravilhoso, a invocação ao surreal. A poesia e a vida estão “alhures” [...], mas “alhures” não designa uma região espiritual ou temporal: alhures é lugar nenhum; não é o além; significa que a existência nunca está ali onde está (BLANCHOT, 2011a, p. 101).

A conquista do que seria de fato a realidade para os surrealistas, em seus termos, a surrealidade, se dá tendo a arte como caminho, como possibilidade de chegada ao ‘homem total’, ou seja, àquele que não sucumbiu à “mania incurável que consiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável”, mania que: “só serve para entorpecer os cérebros” (BRETON, 2001, p. 22).

Em **Arcano 17** Breton afirma: “O amor, a poesia, a arte: são as únicas forças que farão com que a confiança seja restabelecida, e o pensamento humano consiga

retomar seu vôo” (BRETON, 1986, p. 26). Este voo é a própria expressão da liberdade de um tipo de pensamento que se dê à margem dos condicionamentos. Dispensado dos condicionamentos, em pleno voo, o que se ‘tem’ é o amplo espaço dos possíveis; nas palavras de Paz: “A liberdade do homem se funda e consiste em ser só possibilidade” (2012, p. 161). Reconhecer na arte esta possibilidade já é um passo importante; no entanto, o aspecto revolucionário reside justamente na expansão deste reconhecimento.

### **Três ponto dois: Real ou imaginário: real e imaginário**

*Todas as nossas versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática etc. – não recriam aquilo que tentam expressar. Limitam-se a representar ou descrever.*

Octavio Paz

Mas então, onde estaria a existência? Ou ainda, qual é o ponto cego, o que é que nos escapa? No SMS, Breton é mais explícito em relação a essas questões e redefine a atividade surrealista a partir delas:

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 incomunicável, 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, 2001b, p. 154).

O que nos leva a ver que a operação do pensamento e, conseqüentemente, o modo como nos relacionamos no mundo e com o mundo, o tempo todo está regido por antinomias; as antinomias, por seu turno, estão condicionadas a determinados conceitos que decorrem da mania incurável de classificar, para a qual Breton chama atenção no MS.

O pensamento bretoniano indica um modo de operar que diverge do habitual nas mais distintas relações entre o que se convencionou como os duplos opostos. Mais uma vez notamos a operatividade causal como sendo o que sustém – neste caso, não uma relação de proximidade, como no caso citado no item anterior, o da relação entre artista e obra, mas para impetrar a dualidade em seu sentido mais fundamental, e que sustenta a ideia de que as coisas são separadas de nós, que se dão de modo independente. Isso, por sua vez, cria duas instâncias, uma interna, pautada por ideias que cada um de nós cultiva sobre si mesmo, e outra externa, manipulável e adequável às tais impressões. Em OAL, Breton diz que:

Só tornando evidente a íntima relação que existe entre estes dois termos, real e imaginativo, é que eu espero desferir mais um golpe nessa, a meu ver, cada vez mais infundada distinção criada entre o subjetivo e o objetivo. Só depois da reflexão que esta relação possa suscitar, me é lícito inquirir se a ideia de *causalidade* não sairá com isso completamente transtornada (BRETON, 2006, p. 71-72, grifo do autor).

Sem a imaginação, que não se subordina aos condicionamentos de um pensamento e, portanto, de uma vida regulada pela rigidez da causalidade, o homem segue em seu estado de opacidade. Este estado, detectado no MS, Breton volta a observar em **Arcano 17**: “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). A arte se apresenta como uma espécie de antídoto, capaz de transtornar o circuito das opiniões e modos de pensar convencionais, desvencilhando o homem de sua grande inimiga, a opacidade.

José Geraldo Couto (1984) pontua os aspectos constitutivos daquilo que, de forma reduzida, se concebe como realidade, ao mesmo tempo em que indica a atuação da arte de modo transformador para o surrealismo, funcionando como “[...] uma chave para a **penetração no mistério**, para o acesso à supra-realidade além das aparências, isto é, **além daquilo que nos é dado pelos cinco sentidos e pela razão**” (COUTO, 1984, p. 73-74, grifos nossos). Ou seja, se nossa disposição no mundo se dá, internamente, a partir das opiniões convencionais (que a tudo nomeia, classifica e quantifica), estamos distantes do mistério, presentes nas coisas e em nós mesmos. Retomando Breton, a opacidade está fora do homem, mas, sobretudo, dentro dele. Assim, tudo o que nos aparece, tudo com o que nos relacionamos, ou seja, o que nos toca a partir dos sentidos e, como não poderia deixar de ser, pela razão, não se apresenta em sua inteireza e vigor. Ainda assim, podemos seguir acreditando piamente que o que se apresenta e nos toca, simplesmente *é*, de modo independente do que somos. O que somos, por sua vez, nesse contexto, se define a partir de uma pequena série de qualidades dependentes de causas e condições. Este, se pode dizer, é o modo ilusório de compreensão e apreensão da realidade. Este conjunto se convencionou chamar, propriamente, de realidade.

A arte, para os surrealistas, é o caminho que leva à superação do reducionismo acima descrito, concebido como “realidade”. Este conjunto de crenças constituintes de um mundo pouco e pobre é o que estamos chamando de estado ilusório em relação às coisas do mundo tidas como reais, dadas as circunstâncias em que se manifestam, tendo a causalidade como fundamento. Assim, vivemos das certezas sobre as coisas,

reificando-as desde os cinco sentidos e da razão que opera, por sua vez, também a partir dessas certezas; é neste circuito que se funda a impossibilidade do maravilhoso e o vigor da opacidade. Vigorando a opacidade, a liberdade é restrita ou inexistente. Uma afirmação de Octavio Paz, em termos parecidos, nos leva também a este pensamento. Segundo ele:

O inimigo do homem se chama Urizen (a Razão), o “deus dos sistemas”, o prisioneiro de si mesmo. A verdade não provém da razão, mas da percepção poética, ou seja, da imaginação. O órgão natural do conhecimento não são os sentidos nem o raciocínio; ambos são limitados e de fato contrários à nossa essência última, que é desejo infinito [...] (PAZ, 2012, p. 243).

A liberdade não estaria na possibilidade de apreensão da realidade em oposição ao imaginário, mas na simultaneidade de ambos, ou seja, no aspecto coemergente dos fenômenos, percebida a partir do acontecimento. Tampouco a causalidade é abolida, pois o que está em questão não é a negação de causas e condições, mas o espaço que ocupa, ou melhor, a obstrução de espaço que ela gera. Segundo Blanchot “A irrealidade começa com o tudo. O imaginário não é uma região estranha situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 2011b, p. 325).

Blanchot reconhece na literatura, especificamente naquilo que o surrealismo empreende, o ponto de superação das antinomias: a revelação de um centro vazio, de uma abertura para o nada; um movimento negativo, mas que também é a possibilidade de tudo existir. Essa negatividade constitui para Blanchot o próprio ser da linguagem, algo, portanto, análogo à disposição para o sentido de *ser* em Heidegger. Inferimos que essa tarefa atribuída por Blanchot ao surrealismo seja o próprio movimento do plano da linguagem e, por consequência, seja esta também a porção que a arte, como caminho, nos concede, possibilitando a superação do estado de opacidade. O que resulta desse movimento é o estado de abertura e disponibilidade. Como já foi dito, nesse estado não há um sentido de identidade operando, não há, portanto, sentidos prévios para as coisas. A partir da *palavra*<sup>59</sup> como unidade motriz desse acontecimento, Blanchot pormenoriza:

A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face a face no fundo da obscuridade. E, com isso, a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou. Agora a literatura dispensa o

---

<sup>59</sup> É importante notar que *palavra*, neste momento, equivale à *imagem*, segundo Paz (2012, p. 104).

escritor: ela não é mais essa inspiração que trabalha, essa negação que se afirma, esse ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo. Não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas, antes que o *mundo* o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada. Por isso ela não se confunde com a consciência que ilumina e que decide; é a *minha* consciência sem *mim*, passividade radiante das substâncias minerais, lucidez do fundo do torpor. Não é a noite; é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz. Tampouco é a morte, pois nela se mostra a existência sem o ser, a existência que permanece sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer (BLANCHOT, 2011b, p. 336).

A partir desse longo excerto, é possível retomarmos noções muito importantes elencadas ao longo desta tese. Blanchot inicia tomando a palavra como um poder, ou seja, cai por terra o sentido utilitário da palavra, ela deixa de ser algo que represente algo, ela é, desde este ponto, sobretudo, parte de um fundamento, ou seja, do próprio fundamento que se faz, simultaneamente, como causa e condição: estupor. Blanchot também salienta a ausência de uma identidade; ele começa pelo sentido mais externo, ou seja, pela noção de homem, enunciando que esta estrutura está fora do alcance daquele que a formou e dispensa o que seriam os ideais em relação ao mundo, próprios daqueles cujos esforços se lançam à guisa de um objetivo. Nesse sentido, ela é como um jogo que opera “num fora”, como o que temos descrito sobre a perspectiva surrealista, análoga à questão sobre o sentido do ser heideggeriana. A literatura é aquilo que não surge e nem cessa com os predicados do que ora nomeamos como plano da linguagem – nestas reflexões blanchotianas está o próprio brilho do que intentamos apresentar. Não está na porção humana, nem em nenhuma porção do que se apresenta, visto que é, desde sempre, aquilo que de enigmático está em cada coisa. Trata-se da própria condição de possibilidade dessas coisas, e de nós mesmos, a qual Blanchot chama de passividade, ou seja, o sentido de espera no surrealismo, como já mencionamos, espera sem objeto, conseqüentemente sem sujeito, o sentido de abertura heideggeriano, aspectos implicados no sentido transgressor e misterioso do amor, ora apresentado.

Este salto no mistério pode se dar a partir da efetiva relação com a imagem. Com ela, podemos desferir um golpe contra as antinomias. No entanto, é necessário dizer para qual horizonte apontamos ao dizer a palavra *imagem*. Já indicamos que o termo horizonte não está posto de modo restritivo, como numa definição, quando algo diz respeito, de modo direto, a uma coisa, como expresso na relação ( $A \rightarrow B$ ), por

exemplo. Consideramos imagem como instante, imagens como a experiência que antecede o pensamento e, com isso, tem-se em conta ser com a imagem. Nesse sentido, a imagem é o próprio acontecimento. Ser com a imagem nos coloca na anterioridade da imagem, mas também no seu processo, assim como em seu ‘efeito’ – que é, inclusive, o que nos enreda em tal circuito – ou seja, a imagem ativa em nós o aspecto da temporalidade. Da relação efetiva com ela, enquanto acontecimento, decorre o estado de suspensão, no qual as antinomias perdem o sentido.

Encontramos este sentido mais amplo e profundo de imagem no pensamento de Octavio Paz, que a toma como “[...] marca da condição humana” (PAZ, 2012, p. 102) indicando-nos a perspectiva da sua presença como abertura e disponibilidade, pois ela “[...] não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu próprio sentido. Acaba nela e começa nela. [...] As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 2012, p. 116). Assim, podemos considerá-la como um tipo de experiência que emerge do mistério, assim como as três formas de pensamento, ao mesmo tempo em que, com eles, nos leva de volta ao próprio mistério.

Consideramos, então, a presença como equivalente à imagem. Tomamos por presença um tipo de relação com o mundo que não seja mediada por uma ideia ou por um conceito predeterminado; observa-se esse movimento no seguinte fragmento de **Nadja**, confirmando o sentido de presença: “[...] mais importante ainda que o encontro de certas disposições de coisas para o espírito, me parecem as disposições de um espírito em relação a certas coisas” (BRETON, 2007, p. 25), ou seja, uma relação com o mundo a partir da abertura para o encontro com as coisas. Nessa atitude busca-se pelas possibilidades de *acontecimento*, do *maravilhoso* em qualquer parte.

Agora tomemos a imagem um pouco mais de perto, partindo de seu aspecto manifesto, ou seja, visível, retomando, novamente, o pensamento de Paz: “[...] condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete a unidade à pluralidade do real” (PAZ, 2012, p. 104). O que nos leva a pensar que, se num sentido mais amplo e profundo podemos tomar a imagem como acontecimento, é possível reconhecermos que é uma de suas propriedades aproximar ou mesmo fundir aquilo que, cotidianamente, não é percebido de tal forma. Considerando, ainda, o texto como experiência daquilo que enuncia (BLANCHOT, 2005), temos que a imagem literária consiste na possibilidade de manifestação do maravilhoso.

Embora Paz<sup>60</sup> se refira à imagem na poesia, tomaremos suas reflexões para a narrativa poética surrealista, por seu teor corroborar tanto os aspectos invisíveis quanto os visíveis, nos valendo, também, das reflexões de Jean-Yves Tadié, que define a narrativa poética como o modo de escrita que transita entre o romance e a poesia, emprestando “[...] do poema seus meios de ação e seus efeitos”<sup>61</sup> (TADIÉ, 1994, p. 7).

Constatamos o aspecto prodigioso e constante da imagem na narrativa poética bretoniana como acontecimento que diz o indizível, assim: “É preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer” (PAZ, 2012, p. 112). E é nesse sentido, como *acontecimento*, que serão abordadas, na segunda parte desta tese, as imagens de OAL.

A amplitude do sentido de imagem nos indica também uma perspectiva trazida por Heidegger: a de prolongamento e suspensão. Em **Tempo e Ser**, ele reflete sobre uma vontade de prolongamento diante da pintura e da poesia, reivindicando tal atitude para com o pensamento filosófico:

Se nos mostrassem agora dois quadros que Paul Klee criou no ano de sua morte: a aquarela “Santa através de um vitral” e a têmpera sobre estopa “Morte e fogo” – desejaríamos permanecer longo tempo diante deles, abandonando qualquer vontade de compreensão imediata. Se agora nos pudesse ser recitada, talvez pelo próprio poeta Georg Trakl, o poema “Canto setenário da morte”, gostaríamos de ouvi-lo muitas vezes e abandonaríamos toda vontade de compreensão imediata (HEIDEGGER, 2009, p. 7).

Tomando este pensamento, é possível formularmos, a partir da atitude de permanência, o que neste estudo se compreende por abertura, espera, ou seja, um tipo de posicionamento que atravessa as atitudes mundanas, expressas na “vontade de compreensão imediata”, evocando, deste modo, uma atitude de repouso junto às coisas e o sentido de espera sem objeto enunciado por Breton em OAL.

A imagem, visual ou literária, se dá no instante e, ao mesmo tempo, guarda em si a possibilidade de demorarmos-nos nela. Assim, contrapomos, no processo de fruição, aquilo que o instante convocou com o que as experiências sucessivas vão oferecendo. Ao percorrermos seus espaços, vamos simultaneamente os constituindo e, assim, somos com a dada imagem. Sem o brilho do instante não há o prolongamento da fruição que, em sua potência, conduz à temporalidade, como descrito: a possibilidade de ser com a imagem. Este sentido de permanência está contemplado no último item deste capítulo, que traz a temporalidade/espacialidade como constitutivas do ser. Mas, antes ainda de

---

<sup>60</sup> “A imagem” In: **O Arco e a Lira**, primeira edição 1955.

<sup>61</sup> [...] qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets (TADIÉ, 1994, p. 7).

seguirmos nessa direção, vamos abordar o sentido do termo representação no âmbito desta tese.

No que tange ao termo representação, qual seria o ponto de cisão entre o pensamento bretoniano e heideggeriano? Resposta: a crítica ao projeto moderno de civilização e suas consequências, considerando determinado sentido do termo representação, como uma delas.

Na proposição da surrealidade, temos em xeque a própria noção de realidade. Nesse sentido, a professora e crítica literária francesa Paule Plouvier nos coloca uma questão importante: “Que destino se deu aos problemas de representação que Breton se pôs, tão abruptamente, quando saiu em busca de uma percepção «mais primitiva<sup>62</sup>», esperando assim abalar a ideia que temos de realidade?<sup>63</sup>” (PLOUVIER, 1983, p. 2). Esta questão nos coloca diante de um horizonte de sentido que converge com a crítica heideggeriana, que faz frente a um sistema representacional científico, cujas raízes, como trouxemos, a partir do enunciado por Paz (2012), remontam o caminho tomado pelo ocidente desde Parmênides, pelo qual nos vemos sempre diante do que *é* ou *não é*, de modo excludente. Este caminho constitui uma das bases da metafísica antropocêntrica, na qual está em jogo o sentido moderno de representação que traz, implicitamente, a relação sujeito-objeto, tendo como pano de fundo o homem da técnica que, segundo Heidegger, nega sua essência em favor dos “[...] hábitos representacionais” (HEIDEGGER, 2008d, p. 144). Nesse sentido, na relação sujeito-objeto há tanto uma relação exploratória quanto de submissão. Assim, podemos dizer que a concepção moderna de representação objetifica as coisas e a própria linguagem, determinando e fixando sentidos previamente, solapando o mistério. Desse modo, afastamo-nos do seu ser si mesmo, conseqüentemente, de nós mesmos. Segundo Paz:

---

<sup>62</sup> A partir das palavras do, também, surrealista Octavio Paz, elucidaremos o sentido empregado, utilizando-nos de dois momentos distintos: um no qual o termo se apresenta de modo ‘positivo’, não deixando de expressar, de modo implícito, o sentido de crítica ao termo e outro, no qual a crítica em relação ao termo se dá deliberadamente. Segundo ele: “As línguas primitivas revelam uma grande complexidade. Em quase todos os idiomas arcaicos existem palavras que constituem em si mesmas frases e orações completas. O estudo das línguas primitivas confirma o que a antropologia cultural nos revela: à medida que penetramos no passado não encontramos, como se pensava no século XIX, sociedades mais simples, mas dotadas de uma desconcertante complexidade” (PAZ, 2012, p. 41) e “[...] nenhuma das sociedades que os especialistas estudam merece realmente ser chamada de primitiva. A ideia de uma “mentalidade primitiva” – no sentido de algo antigo, anterior e já superado ou em via de superação – é uma das tantas manifestações de uma concepção linear de história. Desse ponto de vista é uma excrescência da noção de “progresso”. Ambas provêm, aliás, da concepção quantitativa de tempo” (PAZ, 2012, p. 125).

<sup>63</sup> *Quel sort a-t-on fait aux problèmes de la représentation que pose se abruptement Breton lorsqu’il se met à la recherche d’une «perception primitive», espérant par là ébranler l’idée que l’on se fait de la réalité?* (PLOUVIER, 1983, p. 2).

[...] a linguagem, em sua realidade última, nos escapa. Essa realidade consiste em ser algo indivisível e inseparável do homem. A linguagem é uma condição de existência do homem, e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou desprezar (PAZ, 2012, p. 39).

A partir da crítica heideggeriana que, nesse sentido, podemos dizer, é também a crítica surrealista, temos outro caminho na relação com a linguagem: “Por isso insistimos para que a palavra não apenas sustente uma relação com a coisa, mas para que a palavra ‘seja’ ela mesma o que sustenta e relaciona a coisa como coisa, e que ela ‘seja’, enquanto esse sustento, a própria relação” (HEIDEGGER, 2008d, p. 146). Numa espécie de circuito fechado, o que temos no dizer heideggeriano é a busca pela proximidade daquilo que está próximo e nisso reside a lembrança sobre *ser* com as coisas, sobre o *isto* e o *aquilo* simultâneos, como nos conta Paz, ao falar sobre o oriente: “O pensamento oriental não padeceu desse horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do ‘isto ou aquilo’; o oriental, o do ‘isto e aquilo’, e até o ‘isto é aquilo’” (PAZ, 2012, p. 108).

Entretanto, podemos dizer que, na arte moderna<sup>64</sup>, o sentido de representação resgata a ambiguidade, garantindo a presença do mistério do qual fomos arrancados e este foi o modo como ela fez frente ao que passou a ser imposto desde a chamada “revolução moderna<sup>65</sup>”, na qual podemos ver reafirmados os valores absolutos a partir do homem e da *ratio* como medida para todas as coisas. Segundo Paz: “Desde seu nascimento a poesia moderna se apresenta como uma empreitada autônoma e na contracorrente” (PAZ, 2012, p. 247), e o que se expressa por corrente é o assentamento da racionalidade como via motriz de constituição/compreensão de mundo. Assim, podemos dizer, temos o sentido ‘positivo’ da palavra representação<sup>66</sup>. Em **O Arco e a Lira**, Paz transita entre os dois sentidos da palavra representação, tanto o primeiro, ‘negativo’, o qual dissemos ser confrontado por Breton e Heidegger, quanto o segundo, ao qual, provável e conseqüentemente, ambos não se oporiam, segundo o modo como estamos encaminhando o pensamento – verificaremos esta hipótese e como ela se encaminha na tese mais adiante. Podemos examinar tal constatação, no que diz respeito

---

<sup>64</sup> “O período moderno se divide em dois momentos: o “modernista”, apogeu das influências parnasianas e simbolistas na França, e o contemporâneo” (PAZ, 2012, p. 98).

<sup>65</sup> “A revolução moderna tem uma característica que a faz única na história: sua impotência para consagrar os princípios em que se baseia. De fato, desde o Renascimento – particularmente a partir da Revolução Francesa, que consuma o triunfo da modernidade – foram criados mitos e religiões seculares que desmoralizaram assim que recebem o ar vivo da história” (PAZ, 2012, p. 227).

<sup>66</sup> Podemos dizer que o sentido positivo, ou seja, não restritivo, da palavra representação é o sentido anterior ao empreendimento do homem da técnica, cujas raízes são observáveis por Paz antes mesmo da “revolução moderna” (a partir da pergunta de Parmênides), mas é nela que a questão vai ganhando mais contorno.

a Paz, no excerto seguinte: “A linguagem transpassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são penas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta” (PAZ, 2012, p. 118). Numa mesma sentença, ele nos dá a ver que a linguagem representa, mas, antes disso, deixou claro que ela, a linguagem, transpassa o círculo dos significados relativos – temos aí o sentido ‘positivo’ de representação, pois dele ainda não foi arrancada a dimensão do mistério. Na sequência da sentença, porém, o sentido negativo de representação está posto, explicitando o sentido positivo<sup>67</sup> do mesmo termo, pois, no *indicar* e *representar* da própria linguagem está posto que o poema não *explica* nem *representa*, mas sim, que ele apresenta.

Ao indicarmos a possibilidade do sentido positivo para o termo representação, lançamos a hipótese de, a partir dele, reconsiderarmos o posicionamento contrário de Breton e de Heidegger, certo? Errado. Lembrando novamente que Paz é um surrealista, confirmamos a hipótese para Breton. Todavia, o mesmo não se dá em relação a Heidegger e o motivo é o seguinte: se uma das grandes buscas do filósofo é pelo sentido de *ser*, ou seja, pelo sentido daquilo que *é*, não faz sentido considerar aquilo que representa, pois, na representação, sempre há algo que representa algo, ou seja, no trajeto há uma etapa, ainda que o sentido de representação diga respeito, ele mesmo, àquilo que *é*, como demonstramos a partir do pensamento oriental. Ainda que no sentido positivo, no qual o termo não indica mera restrição, no âmbito do pensamento heideggeriano, ele não só é desnecessário como confrontado.

O último excerto que mencionamos de Paz está numa parte em que ele recobra o sentido de imagem, e, especificamente, diz que: “Com a imagem acontece o contrário. Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece

---

<sup>67</sup> Podemos falar sobre a compreensão positiva do sentido de representação na obra de Paz também pelo caminho que ele segue a partir do mito e do símbolo. Nesse sentido, não podemos deixar de lado sua compreensão, já mencionada, acerca do sentido mais amplo e não determinista do oriente, com o qual o autor percorre grande parte de suas reflexões em **O Arco e a Lira**. Podemos tomar como exemplo as religiões tradicionalmente orientais, de iconografia vastíssima com profundo caráter simbólico. Nelas, o símbolo não diz respeito a algo que represente alguma coisa. Os símbolos, de modo direto, mas não por isso menos misterioso, dizem respeito a uma dimensão própria daquele que com ele se relaciona – a outridade misteriosa que os compõe. Em relação ao mito, aproveitamos para esclarecer que, embora ele esteja no âmbito dos estudos sobre o surrealismo – nesta tese, temos como exemplo o já mencionado Paz, e também Tadié – optamos por não seguir nessa trilha, embora reconheçamos o quanto ela pode ser produtiva, inclusive a partir do paralelo ora estabelecido com o pensamento heideggeriano. Encontramos essa indicação nos estudos do professor Marco Antonio Valentim e, como exemplo, trazemos o artigo: *Heidegger e o mito da filosofia*, no qual o autor visa: “[...] recolocar, em certo sentido, a questão antropológica no que concerne à ontologia fundamental” (VALENTIM, 2014, p. 19). Entretanto, dada a complexidade com a qual fomos nos deparando – o que demandaria o trabalho de uma nova tese –, foi necessário deixar a questão como possibilidade de um estudo futuro. Nesse sentido, não tocar na questão do mito (assim como na do símbolo, e mesmo das possibilidades do termo representação) não indica negação, tampouco descaso com eles, mas um cuidado, em função, sobretudo, do caminho indicado pelos problemas da tese propriamente.

totalmente: o nome e o nomeado são o mesmo” (PAZ, 2012, p. 118). Esta é a dimensão de imagem enquanto acontecimento e cremos que, a partir dela, como uma das noções fundamentais nesta tese, podemos realçar pontos de contato entre o pensamento de Breton e de Heidegger. Por isso, optamos por mencionar apenas o aspecto negativo do termo representação, incluindo nisso tudo que o gera, o sentido da técnica, por exemplo, e tudo aquilo que por ele é gerado, como uma relação de opacidade com o mundo, outro exemplo – o que não significa negar ou mesmo desconsiderar seu sentido positivo, sendo ele evidenciado, justamente, na dimensão de imagem enquanto acontecimento.

### **Três ponto três: Maravilhoso, temporalidade e espacialidade**

O sentido ordinário do termo maravilhoso pode estar na indicação de algo que atenda sobremaneira às expectativas de qualquer um de nós. Em outras palavras, pode ser o termo que indique que algo, alguma situação, ou mesmo alguém superou tais expectativas. Na restrição do termo a tais condições, tem-se o seu emprego em uma disposição dual, uma vez que ele é reconhecido a partir de determinadas causas e condições, ou seja, num dado encadeamento causal. Outro aspecto restritivo do maravilhoso é a noção, simplesmente, ‘positiva’ que o termo assume. Na perspectiva adotada nesta tese, em nenhum dos dois casos se faz possível o paralelo entre o maravilhoso e o sentido de ser heideggeriano. Tal paralelo será evidenciado adiante, juntamente com as noções de temporalidade e de espacialidade.

No surrealismo, o maravilhoso, que constitui uma das noções fundamentais, não só não está empregado a partir de restrições, como diz respeito à própria condição de não restrição. Entretanto, com isso não se quer dizer que ele não possa designar aquilo que, em sentido dual, supere expectativas; intenta-se tão somente a ampliação de seu sentido e a devida disposição, a da não dualidade.

Iniciaremos pelo percurso proposto por Dantas (2017), que pontua alguns momentos históricos do reconhecimento e assunção do termo pelos surrealistas e o modo como o sentido do maravilhoso rompe com a dualidade. Segundo a autora, por volta de 1925, um dos participantes do grupo dos surrealistas, Michel Leiris, ficou incumbido de escrever um glossário sobre o termo para o *Bureau de Recherches surrealistas* (DANTAS, 2017). Neste trabalho estava implicado, por um lado: “[...] o projeto surrealista e seus autores fundamentais, e do outro, a teorização, no campo literário, de Nodier e outros autores que, antes mesmo que Leiris, abordaram o fantástico e o maravilhoso” (DANTAS, 2017, p. 295). Tal projeto acabou por tornar-se

um conjunto de textos ensaísticos sobre o tema, intitulado: *Fragmentos de um ensaio sobre o maravilhoso*, no qual Leiris:

[...] desvela o maravilhoso moderno e, ao fazê-lo, traz à tona aspectos da noção do maravilhoso no Surrealismo: ele se manifesta como algo que se opõe à lógica ou que perturba a causalidade lógica como o acaso, o encontro fortuito de realidades distantes; ele nos acompanha na “descida aos infernos”, ou seja, no mais profundo de nós mesmos, tendo como exemplo máximo *Aurélia* de Nerval (DANTAS, 2017, p. 296, grifo da autora).

O autor foi levado a concluir a inviabilidade de definição do maravilhoso dada sua natureza revelatória, conforme o excerto acima. Já é possível, a partir do exposto, compreender a diferença entre a disposição usual e restritiva do maravilhoso em face de sua vigência num sentido mais amplo. Em relação a uma definição do termo no surrealismo, Dantas explica que Breton “[...] privilegiava a vida em detrimento da teoria, estava experimentando e investigando o mesmo na vida, decorre daí a ausência de conceituação de sua parte acerca do maravilhoso, embora ele esteja muito presente em sua obra” (DANTAS, 2017, p. 297). E é nesse mesmo estudo que Dantas nos apresenta uma definição do maravilhoso feita por Pierre Mabilille. A autora reconhece a afinidade entre ele e Breton no que diz respeito à formação de ambos (medicina) e de seus interesses (DANTAS, 2017); entretanto, sobre a relação entre Mabilille e o surrealismo, afirma que: “[...] não é Mabilille quem ilumina a noção do maravilhoso para os surrealistas, ao contrário, o Surrealismo teve papel relevante para o pensamento de Mabilille [...]” (DANTAS, 2017, p. 298). Segundo Mabilille:

[...] *o maravilhoso está por todo lado*. Compreendido nas coisas, ele se manifesta logo que conseguimos penetrar não importa qual objeto. [...] O maravilhoso está ainda entre as coisas, entre os seres, neste espaço onde nossos sentidos não o percebem diretamente, mas somente se enchem de energias, de ondas, de forças [...], onde se elaboram equilíbrios efêmeros, onde se preparam todas as transformações (MABILILLE, 2002, p. 30 *apud* DANTAS, 2017, p. 298, grifos da autora).

E é a partir dessa “definição” de maravilhoso que faremos o paralelo com a questão sobre o sentido de *ser* heideggeriano. A compreensão de que o maravilhoso está contido nas próprias coisas indica a aproximação com o sentido de *ser* no pensamento de Heidegger (2015), pois, metodologicamente, a possibilidade de colocar-se de modo mais apropriado neste sentido, para Heidegger em ST, é a partir da fenomenologia e a própria noção de fenômeno, por sua vez, deve ser apreendida, segundo o autor, como: “[...] o que se mostra em si mesmo” (HEIDEGGER, 2015, p. 70). Seguindo com o

pensamento de Mabille, a manifestação do maravilhoso se dá a partir da disposição de não dualidade com os objetos – sejam eles quais forem –, o que indica, por sua vez, além da disposição mais adequada apontada pelo filósofo, o sentido de *temporalidade*, dada a “constância”, pois é possível concluir que, se o maravilhoso está em todos os objetos, em todas as coisas e no espaço entre elas, ele não tem, propriamente, início nem fim, ou seja, ele *é*. O sentido de espaço, conforme apontado, onde nossos sentidos não chegam de modo direto, pode ser concebido a partir da ideia de *espacialidade* na relação com o sentido de *temporalidade* ora apontado, sendo ambos constituintes do maravilhoso, ou seja, daquilo que *é*. E este pode ser o sentido de *espaço fundamental* como espaço constitutivo do *ser*, pois é nele que se dispõem as transformações e os delicados equilíbrios.

Para nos aprofundarmos na noção de temporalidade, destacaremos novamente a última sentença do MS, dada sua relevância diante do conjunto de problemas ora apresentado, mas partindo de outro ângulo: “Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias” (BRETON, 2001a, p. 64). Há, entre viver e deixar de viver, um transcurso temporal que parece ser desqualificado por Breton. Assim, o termo *imaginário* estaria empregado no sentido de ilusório<sup>68</sup>. Mais uma pista que nos coloca neste mesmo sentido, o de ilusório, está no final do SMS, em que reflete sobre o homem ser portador daquilo que o deve impelir à busca, pois: “Somente dele depende o elevar-se acima do sentimento passageiro de viver perigosamente e de morrer” (2001b, p. 219). O que no primeiro excerto evidenciamos como ilusório, neste aparece como um *sentimento passageiro*. A partir dos dois destaques, podemos recobrar o sentido de constância que detectamos na definição de maravilhoso feita por Mabille, ou seja, o maravilhoso não tem começo nem fim, ele *é* e, portanto, a temporalidade é própria de sua constituição.

Entre *viver e deixar de viver*, entre *viver perigosamente e morrer*, está implicado, em princípio, um espaço de tempo consecutivo, uma compreensão de tempo sequencial que opera dentro do âmbito causal.

O que está em jogo no pensamento de Breton está na esfera do que Weber aponta nas reflexões de Friedrich Hölderlin e de Friedrich Nietzsche, que, embora distintas, põem em relevo “[...] o desabrigo como condição histórica do homem moderno” (WEBER, 2011, p. 67) e atesta que, no pensamento de ambos, tal condição indica um sentido mais grave:

---

<sup>68</sup> De acordo com o desenvolvimento do excerto no qual o período está incluído, cuja análise está no item um ponto cinco do capítulo um desta parte da tese.

[...] para além da condição histórica, ambos pretendem apontar um condicionante mais fundamental, a saber, aquele do desabrigo ontológico do homem, [...] não da submissão, externa do homem ao tempo, e sim da constatação de que o homem é tempo, ou seja, de que a temporalidade lhe é constituinte (WEBER, 2011, p. 67-68).

O desabrigo ontológico reside na própria compreensão da nossa submissão externa ao tempo – nossa condição histórica<sup>69</sup> –, conforme podemos verificar nos dois excertos do primeiro e segundo manifestos e, nesse sentido, constatamos que a compreensão do humano, tendo a temporalidade como sua dimensão constituinte, configura o sentido daquilo que, no pensamento de Breton, implicaria a superação da *ilusão* e do *sentimento passageiro*. Em OAL, tal questão aparece na seguinte passagem: “Para fluir, como a água, em pura cintilação, seria necessário perder a noção do tempo. Mas que defesa existe contra ele? Quem nos ensinará decantar os prazeres do recordar?” (BRETON, 2006, p. 9). A partir da indicação sobre os prazeres do recordar, poderíamos olhar tanto no sentido que imediatamente nos ocorre como também a partir do hábito, ou seja, de um modo de operar já condicionado na relação que estabelecemos com o tempo.

Seguindo para a distinção do modo habitual com o qual lidamos com o tempo para aquele que nos conduz ao sentido mais amplo, colocando-nos no sentido da tese e estabelecendo os pontos de contato entre o pensamento de Breton e de Heidegger, recobramos o pensamento do filósofo:

Se a espacialidade da presença está “englobada” na temporalidade, no sentido de uma fundamentação existencial, então este nexos, que serve para esclarecer a seguir, também difere do primado do tempo frente ao espaço, na acepção de Kant. Enquanto ocorrências psíquicas, as representações empíricas do que é simplesmente dado “no espaço” transcorrem “no tempo” e assim o “físico” também se dá, de forma mediada, “no tempo”. Isso não constitui, porém, de modo algum, uma interpretação ontológico-existencial do espaço enquanto forma de intuição, mas apenas a constatação ôntica do transcurso daquilo que, do ponto de vista psíquico, é simplesmente dado no espaço (HEIDEGGER, 2015, p. 457, aspas do autor).

A partir do nexos entre espaço e tempo, Heidegger mostra aquilo ao qual não se refere ao considerar tal nexos, ou seja, os aspectos mensuráveis de ambos a partir dos

---

<sup>69</sup> Sobre este modo de relação que estabelecemos com o tempo, a partir de uma cronologia, e algumas de suas consequências, podemos observar o pensamento de Foucault, retomando um excerto da introdução de **As palavras e as coisas**: “[...] uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo; a análise das trocas e da moeda cede lugar ao estudo da produção, a do organismo toma dianteira sobre a pesquisa dos caracteres taxinômicos; e, sobretudo, a linguagem perde seu lugar privilegiado e torna-se, por sua vez, uma figura da história coerente com a espessura de seu passado” (FOUCAULT, 2000, p. XX).

quais nos vemos em relação. Ver-se em relação a algo implica o estabelecimento de uma relação dual. Daí que a concepção, tanto de espaço quanto de tempo (consequentemente do nexos entre ambos) a partir da mensuração diz respeito apenas ao aspecto ilusório, destacado por Breton.

Abordar o aspecto da temporalidade a partir de uma espacialidade não configurável, ou seja, a partir do espaço constitutivo do acontecimento, implica uma disposição a partir da qual:

O mundo não é simplesmente dado no espaço; o espaço, no entanto, só pode ser descoberto no seio do mundo. É justamente a temporalidade *ekstática*<sup>70</sup> da espacialidade inerente à presença que torna compreensível a independência entre espaço e tempo e, inversamente, também a “dependência” entre presença e espaço. [...] Este primado do espacial na articulação de significados e conceitos não tem seu fundamento num poder próprio do espaço e sim no modo de ser da presença (HEIDEGGER, 2015, p. 459).

Embora, no pensamento de Heidegger, as noções de tempo e de espaço não sejam as usuais, elas não são coordenadas. Decorre disso que o primado espacial não tem seu fundamento no espaço, mas no modo de ser da presença e o modo de ser da presença é temporalidade<sup>71</sup>. Nas palavras de Paz, temos que:

O homem é temporalidade e mudança, e a “outridade” constitui sua maneira própria de ser. O homem se realiza e se cumpre quando se torna outro. Ao tornar-se outro se recupera, reconquista o seu ser original, anterior à queda ou ao tombo no mundo, anterior à cisão entre eu e o “outro” (PAZ, 2012, p. 187).

O mundo do homem, nesse sentido, aparece, se apresenta, a partir dessa maneira própria de ser, como espaço inerente ao ser, à medida que ele é indissociado do outro. O que estamos chamando de espacialidade também difere de ambiência; instaure-se, segundo a própria narrativa, não como um espaço dado a partir do qual, ou ainda, no qual algo se desenvolve. Nesse sentido, deriva da temporalidade decorrente dela própria; assim, o espaço não funciona de modo secundário, como um “fundo” no qual uma dada história se apresenta. Segundo Tadié:

O espaço do mundo tal como é representado pelo livro enquadra-se no espaço da linguagem corporificado nas figuras, ao mesmo tempo em que se liberta do papel subordinado, do papel de moldura ou de entrada que ele ocupa no romance clássico sob o nome difamado de descrição. Sendo personagem, o espaço tem uma linguagem, uma

---

<sup>70</sup> “[...] o tempo não possui o modo de ser de nada mais; o tempo temporaliza” (XXI, 420) [...] A temporalidade é *ekstatisch*, ‘ecstática, lit. saindo (de si mesma)’” (INWOOD, 2002, p. 186).

<sup>71</sup> “Somente DASEIN é zeitlich no sentido de Heidegger” (INWOOD, 2002, p. 186).

ação, uma função e talvez a principal; sua aparência resguarda a revelação<sup>72</sup> (TADIÉ, 1994, p. 9-10).

Em termos analíticos, para suplantar o aspecto secundário que o espaço assume no romance clássico, Tadié vai tomá-lo como personagem. Não nos voltaremos ao aspecto funcional propriamente dito, mas para o caráter de corporificação apontado pelo autor, que amplia o espaço, sendo possível reconhecer seu caráter revelatório, corroborando, assim, o sentido de espacialidade como constituinte do ser. Seguindo com o pensamento do autor: “Uma mudança semelhante nas funções afeta o tempo. Já que a narrativa poética não é o lento relato de uma vida inteira, ele se coloca a serviço de uma busca, a dos momentos privilegiados, que vai da espera [...] até o encontro<sup>73</sup>” (TADIÉ, 1994, p. 10).

Deparamo-nos, na narrativa poética bretoniana, especialmente em OAL, com esse sentido de espacialidade/temporalidade constituinte do próprio ser e, assim, tais dimensões não são secundárias, pelo contrário, constituem o próprio caminho de abertura para o si mesmo como outridade. Considerando a linguagem como casa do ser, uma das questões heideggerianas de grande importância, remetemo-nos a um pensamento de Breton em **Arcano 17**, compreendendo que por meio de tal reivindicação conectamo-nos com o ensejado pelo filósofo:

Seria extremamente necessário, extremamente urgente, remediar aquilo que pode ter de limitador e de aflitivo no conceito de *tempo*, ao menos da forma como o Ocidente o concebeu e, correlativamente, evitar, por uma visão mais convincente da sua necessidade, que o homem considerado civilizado continue a fazer da morte um espantinho, enquanto sobre esse ponto o selvagem pode ser para ele um modelo de dignidade (BRETON, 1986, p. 32, grifo do autor).

Ao conceito de tempo linear, que divide a vida em passado, presente e futuro, está atrelado um modo bastante familiar de ser e estar no mundo, no qual a linguagem enquanto morada do ser vige sem ao menos nos darmos conta disso. A esse modo de ser temos um sem número de narrativas, romances e até mesmo poemas correspondentes. Mas não estamos nos encaminhando nesse sentido. A reivindicação de Breton nos coloca na proximidade da lembrança sobre a linguagem como casa do ser e, nesse

---

<sup>72</sup> *L'espace du monde tel quel le représente le livre s'accorde avec l'espace du langage qu'incarnent les figures, en même temps qu'il se délivre du rôle subordonné, du rôle de cadre ou de hors-d'oeuvre qu'il occupe dans le roman classique sous le nom décrié de description. Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite la révélation* (TADIÉ, 1994, p. 9-10).

<sup>73</sup> *Une modification analogue des fonctions affecte le temps. Dès lors que le récit poétique n'est pas le lent compte rendu de toute une vie, il se met au service d'une quête, celle d'instans privilégiés, qui va de l'attente [...] à la rencontre* (TADIÉ, 1994, p. 10).

sentido, voltamo-nos à narrativa, assim como à vida, num modo de ser e estar no mundo diferente, já que “Coisas e palavras sangram pela mesma ferida” (PAZ, 2012, p. 37).

## **SEGUNDA PARTE**

## CAPÍTULO UM: O AMOR LOUCO

*A idolatria do eu conduz à idolatria da propriedade; o verdadeiro Deus da sociedade cristã ocidental se chama dominação sobre os outros. Concebe o mundo e os homens como minhas propriedades, minhas coisas. O árido mundo atual, o inferno circular, é um espelho do homem cerceado em sua faculdade poetizante. Perdeu-se todo contato com aqueles vastos territórios da realidade que recusam a medida e a quantidade, com tudo aquilo que é qualidade pura, irredutível a gênero e espécie: a própria substância da vida.*

Octavio Paz

*[...] o fato de uma coisa ser difícil tem de ser mais um motivo para fazê-la. Amar também é bom: pois o amor é difícil.*

Rainer Maria Rilke

## Um ponto um: Nota introdutória

A partir de um *encontro*, percorreremos com Breton aspectos constitutivos do que estamos considerando uma *teoria revolucionária*, a partir da proposição de leitura de OAL. Embora, talvez, a essa altura da tese, o modo de ver/ler tenha se ampliado, pois tanto Breton quanto Heidegger, assim como Blanchot e Paz, nos redirecionam para modo não usual do pensamento, cabe ainda posicionarmos um termo: *teoria*. O sentido em que o empregamos diz respeito, de modo direto, à observação atenta de Breton a tudo o que lhe ocorre, ao livre exercício de pensamento acerca daquilo que lhe ocorre e à relação estabelecida com a linguagem a partir daquilo que lhe ocorre. Em outras palavras, implica um modo de vida em que a passividade guarda o movimento e, simultaneamente, o movimento guarda a passividade; nessa reciprocidade, reconhece-se o ritmo. Breton está cuidadosamente atento aos aspectos mais sutis da vida, aos movimentos que cada um de seus passos provocam, reordenando o mundo vez após vez, assim como àqueles que lhe assaltam, os de natureza *pânica*. Simultaneamente, ao passo em que vai se constituindo um exercício literário, ele próprio ressurge em seu fazer. Fazendo jus ao que postulava, tem-se em mãos um exemplo de superação da concepção que opera a partir de pares de oposição, no caso, entre teoria e prática. Em termos textuais, podemos pensar na não homogeneidade, dado apontado pelo poeta francês Jean-Luc Steinmetz em **André Breton et las surprises de l'amour**. Segundo ele: “O texto de Breton não poderia ser concebido sem esse duplo regime, sem a existência de um princípio de realidade e de um princípio de prazer, o primeiro teórico, procurando paradoxalmente dismantelar o funcionamento do segundo<sup>74</sup>” (STEINMETZ, 1996, p.6). Para Steinmetz, o duplo regime diz respeito às intervenções teóricas frente ao aspecto lírico da narrativa, reconhecendo no segundo a dimensão do prazer em questão.

Considerando a organização do texto, Steinmetz reconhece que, em termos quantitativos, as passagens teóricas se dão em maior número do que as líricas, sendo que as últimas dizem respeito propriamente aos acontecimentos vividos. Em suas palavras:

Se levarmos em conta esse inventário, porque nem sempre é fácil fazer o estrito afastamento entre o ímpeto lírico e a formulação teórica, parece que os acontecimentos e sua amplificação poética ocupam menos páginas do que as reflexões que despertam e que acabam por constituir o verdadeiro objeto do livro, como se fosse

---

<sup>74</sup> *Le texte de Breton ne saurait pourtant se concevoir sans ce double régime, sans l'existence à part égale d'un principe de plaisir, le premier, théorique, cherchant paradoxalement à démonter le fonctionnement du second* (STEINMETZ, 1996, p. 6).

necessário, mais do que viver, compreender o que se viveu<sup>75</sup> (STEINMETZ, 1996, p.7).

Embora estejamos trilhando um caminho distinto do de Jean-Luc Steinmetz<sup>76</sup>, que parte de uma leitura psicanalítica e que considera questões advindas do materialismo, além, ainda, de lançar mão de dados extratextuais, suas reflexões nos importam à medida que, assim como nós, reconhece o caráter teórico e a precisão “médica” no modo como Breton trata os acontecimentos que lhe ocorrem. Diferentemente de Steinmetz, trilhamos o caminho de leitura de OAL tendo como guia *as três formas de pensamento* (analógico, poético e meditativo), formulação que emerge do próprio texto. Nessa perspectiva, viver e pensar sobre o que se vive são instâncias do plano da linguagem. Embora não se trate de um caminho isento de riscos, ele é o que ora se apresenta:

Importa correr o risco de modular nossa representação usual e torná-la uma experiência de pensamento inusual, porque simples. O âmbito em que tal modulação ressoa, porém, é o de uma fala poética provinda de uma poesia que jamais conseguiremos conceber usando como fio condutor as categorias literárias e estéticas<sup>77</sup> (HEIDEGGER, 2013 p. 173).

A observação de Heidegger sobre a experiência que empreende com a poesia de Hölderlin fazemos também em relação à narrativa poética bretoniana que, por si mesma, excede os enquadres convencionais.

Conforme mencionado na primeira parte desta tese, é importante ter em conta o contexto de surgimento de OAL. Tratava-se de um momento em que se fazia necessário o posicionamento de Breton em face das críticas que vinha recebendo tanto de fora quanto de dentro do próprio movimento. Momento, portanto, de organização e sistematização dos pressupostos, das descobertas e dos métodos, justamente o que se encontra na constituição da obra.

Considerando o encontro, o amor e as condições que a eles conduzem, Breton dá a ver a rede intrincada que envolve a tudo em suas múltiplas possibilidades de movimento, que se organizam entre a causalidade e os movimentos natural e

---

<sup>75</sup> *Si l'on veut bien prendre en compte cet état des lieux, cari l n'est pas toujours aisé de faire le strict depart entre élan lyrique et formulation théorique, il apparaît que les événements et leur amplification poétique occupent moins de pages que les réflexions qu'ils suscitent et qui finissent par constituer le véritable objet du livre, comme s'il fallait, plutôt que vivre, comprendre ce que l'on a vécu* (STEINMETZ, 1996, p. 7).

<sup>76</sup> Do mesmo modo com Paule Plouvier em **Poétique de l'Amour chez André Breton**, importante estudo que tem como diretriz o amor na produção de Breton, entretanto, com base na psicanálise, razão pela qual trata-se de um material que será mais bem investigado num estudo posterior.

<sup>77</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em: *Observação preliminar à conferência em Friburgo em Brisgóvia*, p. 172-173.

espontâneo, ou seja, o fluxo criativo da vida. Na esteira desse movimento, Breton conduz o olhar para a arte e a poesia a outro patamar, o da revelação daquilo que é, tal e qual o amor em seu sentido total, louco, como uma experiência radical, a ponto de restituir à humanidade o que a ordem das imposições sociais, morais e políticas obliteraram e destina o “[...] homem a seu destino opaco” (BRETON, 2001a, p. 16). A professora e crítica literária francesa Paule Plouvier, na década de 1980, introduz seu estudo sobre o amor como uma poética em Breton da seguinte forma:

O Amor Louco. Se é verdade que falar de amor no século XX é considerado obsceno, André Breton terá sido de rara obscenidade. Uma vida e toda uma obra onde a palavra poética e a palavra amorosa se juntam confrontadas com o que delas está mais distante, mesmo o mais antitético: a revolução de 1917, a guerra na Espanha, a guerra mundial. E cada um foi uma resposta na contramão: *Nadja*, *O Amor Louco*, e *Arcano 17*. Essas grandes obras que se afirmam «contra todas as possibilidades» como uma escolha de vida que poderia ser marginal nos anos cinquenta não aparecem, entretanto, como fruto de uma iluminação repentina. Elas derivam de uma reflexão rigorosa e muitas vezes violenta em que um homem não teme enfrentar o que se sabe contrário a ele<sup>78</sup> (PLOUVIER, 1983, p. 1-2).

Um desses aspectos contrários à direção que Breton segue diz respeito à atitude impetrada pela lógica tecnicista do projeto moderno de civilização. Na tomada minuciosa dos movimentos da natureza, Breton encontra o espaço paradoxal, não subordinado e genuíno, reconhecendo nele a força criadora por excelência, sendo ela a mesma força que impera na poesia e na arte. Se, por um lado, dada a nossa herança maldita (BRETON, 2001a), isso não se faz evidente, por outro, o encontro amoroso funcionaria como uma chave para tal reconhecimento, dado o seu poder de irrupção, capaz de transtornar o estado comum que a todos adormece e conduz. Assim, pode-se destacar o “deslocamento” como um procedimento da escritura característico de Breton, como revelador de uma concepção mais ampla do próprio “objeto” em questão.

Paralelamente, contamos com o pensamento de Heidegger, dotado também de um raro brilho. Em nossas considerações, não elegeremos uma obra em particular em torno da qual se desenvolverão as percepções acerca do caminho de pesquisa incitado

---

<sup>78</sup> *L'Amour Fou. S'il est vrai que parler d'amour au XX siècle est tenu pour obscène, André Breton aura été d'une obscénité rare. Une vie et une œuvre entière où se nouent parole poétique et parole amoureuse confrontées à ce que leur est le plus distant, voire, le plus antithétique: la révolution de 1917, la guerre d'Espagne, la guerre mondiale... Et chaque fois une réponse arrive en forme de contre-chant: Nadja, L'Amour Fou, Arcane 17. Ces œuvres majeures où s'affirme «envers et contre tout» un choix de vie que pût, aux environs des années cinquante, paraître marginal, n'apparaissent pas, cependant, comme le fruit d'une illumination soudaine. Elles arrivent portées par une réflexion rigoureuse et solvante violente dans laquelle un homme ne craint pas de se mettre face à ce qu'il sait lui être contraire* (PLOUVIER, 1983, p. 1-2).

pelos problemas da tese, como no caso de Breton<sup>79</sup>. Estabelecemos um itinerário, considerando **Ser e Tempo** e algumas conferências que compõem **A caminho da linguagem** e **Explicações sobre a poesia de Hölderlin**, além ainda da importante contribuição de interlocutores como Irene Borges-Duarte, Emmanuel Carneiro Leão, Marcos Aurélio Fernandes e Maria do Carmo Tavares de Miranda.

Além, é claro, da contribuição fundamental do poeta ensaísta e tradutor surrealista Octavio Paz em **O Arco e a Lira**, onde, em suas reflexões, está expressa a leitura de Heidegger, sobretudo, de ST.

Embora isso já tenha sido colocado em evidência na primeira parte desta tese, vale ressaltar que não se trata de um paralelo entre filosofia e literatura, no qual um lança “luz” sobre o outro, a fim de termos uma “melhor” “compreensibilidade” da narrativa em questão, que diz respeito a uma história de amor. Ao estabelecermos o paralelo entre literatura e filosofia não estamos fundando um eixo de conexão entre teoria e prática. Embora esta conexão seja não só possível, como legítima, não é este o caso.

Estamos, sim, lidando com linhas de força que se retroalimentam, a fim de sustentar a tese: *vida, criação e linguagem enquanto acontecimento*. A tese nasce da experiência de leitura tanto de Heidegger quanto de Breton, mas nasce também, de modo sincrônico, de experiências diversas, como explicitado na introdução desta tese, o que inclui o estudo e a prática a partir da filosofia budista. Nesse sentido, não podemos ter uma compreensão retilínea da relação entre o problema, seu surgimento e o “método”. Podemos, inclusive, nos despedirmos do termo método, de modo que as linhas de forças vão se estabelecendo, se mostrando e ganhando envergadura conforme as idas e vindas.

Assim, no processo de ampliação e aprofundamento do problema, fomos lidando com a luminosidade da trajetória-pensamento de dois autores, de modo independente, não sendo necessário o comprometimento entre o pensamento de ambos. Perscrutando tais linhas, fomos desvendando o caráter filosófico da obra poética de Breton e o caráter poético da obra filosófica de Heidegger, autores cujas trajetórias não são nem um pouco óbvias, tampouco meramente decifráveis. Ambos evidenciam o mistério não somente enunciando-o como poético: penetram a enunciação, perfazendo seu verso e reverso.

---

<sup>79</sup> Como já mencionado na primeira parte desta tese, embora OAL seja central, para elaborarmos a proposição de leitura ora apresentada, contaremos com os dois primeiros manifestos e ainda com **Nadja** e **Arcano 17**.

## Um ponto dois: Organização da proposição de leitura de OAL



Fig. 15 Capa da edição utilizada neste estudo, da Editorial Estampa, Lisboa, 2006.

**O Amor Louco** foi traduzido do francês para o português, em Portugal, pela primeira vez, em 1971, Editorial Estampa. Não há, ainda, uma versão brasileira. Tivemos como base a reimpressão de 2006, indicada na Fig. 10, da mesma editora.

O livro está disposto, segundo Breton, em sete textos, os quais, na proposição de leitura ora apresentada, serão chamados de partes e que serão apresentadas em três capítulos, sendo este o primeiro: *O Amor Louco*, no qual trataremos dos aspectos de fundação da narrativa, e os dois capítulos seguintes, *Centralidade* e *Desdobramentos*. A organização das partes de OAL nesses capítulos será mais bem explicitada no item seguinte.

Das vinte imagens que compõem a edição utilizada (17 fotográficas e 3 reproduções de pinturas), apresentaremos somente cinco. Acerca delas e, do mesmo modo, em relação às imagens literárias tecidas por Breton, justifica-se que não será elaborado qualquer tipo de análise, uma vez que tal procedimento inviabilizaria o tema da tese. Retomaremos nesses momentos da narrativa a imagem enquanto acontecimento, conforme apresentado na primeira parte da tese. Entretanto, sempre que oportuno, virão em formato de nota de rodapé as indicações dos estudos que façam tais abordagens. O procedimento será o mesmo em relação aos temas que tradicionalmente compõem os campos de estudo do surrealismo e que, pelo mesmo motivo, não serão abordados.

Evidenciar *o aspecto não dual em OAL* implica, como já explicitado, em voltarmos-nos para o texto desde as experiências por ele suscitadas e, sempre que possível, estabelecendo paralelos com o pensamento dos principais autores, pontuando aspectos de convergência a partir do eixo central da tese. Nesse sentido, *vida, criação e*

*linguagem enquanto acontecimento* aparecerão matizados nos temas que subdividem os capítulos.

Está implicada também no tema desta tese a própria disposição de OAL e, para evidenciá-la, será utilizada a imagem empregada pelo próprio Breton, a do cristal, a partir da qual podemos vislumbrar a arquitetura da narrativa. Para tanto, elegemos o que estamos chamando de parte 4 como espaço que guarda o ponto central da narrativa, precisamente a página 55. Cada uma das arestas desta estrutura tetraédrica (Fig. 16<sup>80</sup>) corresponde a uma das partes do texto, sendo a base representada pelas arestas: 1, 2 e 3 e as arestas laterais 5, 6 e 7. Tal estrutura corresponde à simetria do cristal, uma forma perfeita. A disposição estrutural ora apresentada diz respeito ao modo como a narrativa está organizada. Na teoria das cores de Isaac Newton (Fig. 17, cor como luz), temos que o prisma, por meio da refração, torna visíveis sete aspectos que compõem a luz branca. Assim, cada uma das sete cores diz respeito a um nível de variação de frequência que está contido no feixe, sendo parte constitutiva dele próprio. Nesse sentido, a forma cristalina é aquela que nos dá a ver as facetas da unidade, ou seja, as sete partes da narrativa.

A partir do item seguinte, intitulado *Fundação*, têm-se os excertos das três primeiras partes de OAL. Nessas partes, é como se Breton apresentasse a fundação do que estamos chamando, nesta tese, de “teoria revolucionária”, que implica o exame atento das relações estabelecidas em todos os âmbitos da vida a partir do reconhecimento dos acasos objetivos. Reconhecemos que, nas três primeiras partes de OAL, Breton dê um tom mais teórico, considerando o que já fora esclarecido acerca do termo. O que não lhe furta passagens poéticas, ao contrário, as reivindica. É necessário retomarmos um dos fundamentos estabelecidos para a dada proposição de leitura, que são as três formas de pensamento – analógico, poético e meditativo –, e compreendermos, também, o termo teórico a partir deste ponto. Nesse sentido, podemos afirmar que, sem o cerceamento provocado pelo processo de conceitualização, nessas partes iniciais, Breton estabelece o que podemos chamar de campos conceituais. Ele faz isso a partir do relato de pequenas experiências e se valerá desses extratos nas partes seguintes. O capítulo dois, intitulado *Centralidade*, apresenta o ápice da narrativa, que diz respeito ao *encontro* e ao maravilhoso que, em OAL, diz respeito à parte quatro. No que estamos chamando de ápice, encontramos extratos do que Breton evidencia nas três primeiras partes da narrativa e a formulação de um campo-espaço-disposição a ser

---

<sup>80</sup> Este desenho tem como base a célula unitária da estrutura cristalina do diamante (conforme Fig. 18 p. 160 desta tese), que será abordada com mais detalhes no capítulo dois, intitulado *Fundação*.

reconhecido nas partes seguintes, que são mais experienciais. No capítulo três, intitulado *Desdobramentos*, são apresentadas as três últimas partes de OAL, em que as experiências são mostradas em sua extensividade. As partes cinco e seis são as mais longas e nelas Breton se remete às bases estruturais, apresentadas no início da narrativa e em *Fundação*. Cada um desses capítulos está subdividido por temas. Com isso, busca-se uma relação de espelhamento entre a primeira e a segunda parte da tese.

Ainda considerando o aspecto constitutivo de OAL e a imagem do cristal, é possível outro paralelo, dessa vez a partir da decomposição da luz através de uma forma cristalina (Fig. 17), que se dá exatamente em sete cores. Breton trata do amor/desejo como luz também em sete o número de textos reunidos sob o título: O Amor Louco.

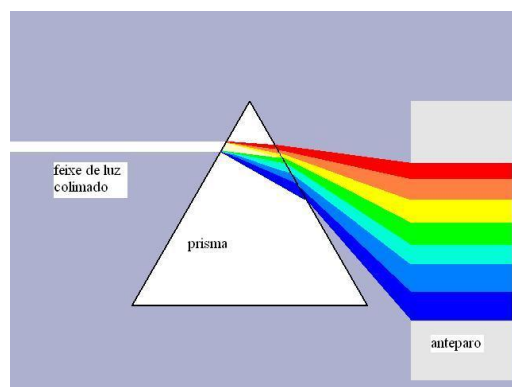
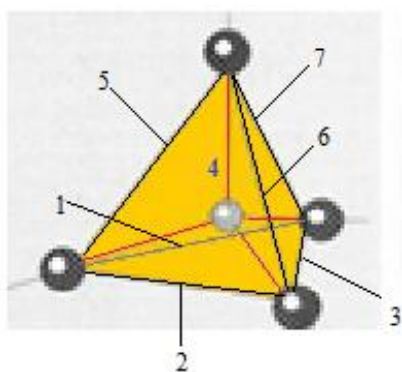


Fig. 16 Vanessa T. da Silva, **reprodução do princípio de uma forma cristalina para OAL**, intervenção em desenho digital, 2021

Fig. 17 **Esquema da decomposição da luz através de um prisma**, desenho digital, 2020

### Um ponto três: Fundação

Neste primeiro capítulo, será possível detectarmos o que estamos chamando de tematização e, a partir dela, o horizonte de possibilidades que, embora seja parte da própria tematização, aparece de modo mais pontual no capítulo seguinte, *Centralidade*.

Iniciando a leitura de OAL, temos uma espécie de diagnóstico da situação humana e suas implicações a partir de uma atitude de manutenção desta dada condição e de outra, na qual se vislumbra a possibilidade de lançar mão daquilo que está disponível, embora encoberto, ou seja, a liberdade:

*Boys* do severo, anônimos, encadeados e brilhantes intérpretes da revista espetacular que, sem esperança de que este estado de coisas mude, durante uma vida inteira irá ocupar o teatro mental, sempre, a meus olhos, evoluíram misteriosamente esses teóricos seres, que eu defino como sendo aqueles que guardam as chaves: são eles que têm a *chave das situações*, querendo eu com isso dizer que detêm o segredo das atitudes mais significativas que possa vir a tomar perante este ou aquele acontecimento mais raro que porventura me venha a marcar (BRETON, 2006, p. 7, grifos do autor).

Sob a expressão “*boys* do severo”, Breton apresenta um grupo com poderes e limitações que passará a vida de forma ilusória – já que viverá a “ocupar o teatro mental”. Expressa, deste modo, a condição da humanidade, mas assinala que está nela mesma a chave de saída de tal estado.

Fica implícito, com o designativo *boys*, a ideia de temporalidade, conforme fora apresentada na primeira parte desta tese<sup>81</sup>, já que ele trata de uma especificidade etária entre a infância e a vida adulta, mas, no sentido empregado, não necessariamente conectada à cronologia do grupo em questão. Tal designativo vem acompanhado do qualificativo *severo*: “Rígido; austero; grave; inflexível; pontual; exato [...]” (FILHO, 1945, vol. III, p. 983) e a combinação de ambos indica o ponto no qual, segundo Breton, a humanidade parou, considerando-o como definitivo. É sobre o despertar desta condição – ilusória – que a reunião das partes de OAL, de modo pormenorizado, trata. Importante frisar que não está implicada no pensamento bretoniano uma lógica “dita” evolutiva entre a infância e a vida adulta. Nesse sentido, pode-se compreender a infância simultaneamente de modo temporal e atemporal, sendo possível, assim, considerá-la um *locus* para o despertar em qualquer tempo, pois é justamente na infância que reside aquilo que deve ser ativado ao longo da vida, o aspecto para o qual a humanidade se faz adormecida conforme segue o rumo das relações a partir de uma

---

<sup>81</sup> Conforme o item *Maravilhoso, temporalidade e espacialidade* do capítulo três da primeira parte desta tese, intitulado *Plano da linguagem*, p. 128-134.

lógica utilitária. O aspecto da lógica utilitária pode ser examinado no pensamento de Heidegger no seguinte excerto:

A auto-interpretação cotidiana, porém, tem a tendência de se compreender a partir do “mundo” das ocupações. Ao significar-se onticamente a si mesma, ela *não vê* o modo de ser daquele ente que ela mesma é [...] Ao empenhar-se na multiplicidade cotidiana e ao caçar as ocupações, o si-mesmo do eu-me-ocupo, esquecido de si, mostra-se como algo simples que se mantém constantemente igual, embora indeterminado e vazio (HEIDEGGER, 2006, p. 405-406, grifos do autor).

No paralelo entre o pensamento dos dois autores é possível detectar, desde o início da narrativa poética, a questão identitária como um fator importante da vida tomada a partir de seu aspecto ilusório, o que corresponde, no pensamento de Heidegger, ao esquecimento de si. Podemos pensar que anônimos ocupando o teatro mental equivale ao abandono do caminho que levaria o humano ao seu si-mesmo em detrimento de uma autointerpretação a partir das ocupações, ou seja, dos vários papéis que se cumprem ao longo da vida. Tal fator será retomado pelo surrealista em vários momentos da sequência de OAL.

A seguir, Breton constrói a imagem de uma peça teatral, lançando mão do grupo já apresentado, os “*boys do severo*”, como personagens. São entre sete e nove, estão vestidas de escuro, “[...] sentadas num banco, lado a lado” (BRETON, 2006, p. 7).

Na mesma peça, descreve uma segunda cena e nela se inclui, dizendo encontrar tais personagens ao anoitecer, em fila indiana, à beira mar, aflorando as ondas, errantes e sem dizer palavras, como se cumprindo um rito (2006, p. 7-8). Diz também que tal silêncio de nada o priva, já que as conversas de banco de tais personagens sempre se apresentam desconexas. Seguindo o andamento da peça:

De repente, porém, quer se trate ainda do banco de há pouco ou de outro qualquer, por exemplo uma cadeira de café, eis o palco novamente *marcado*. Marcado, desta vez, por uma fila de mulheres sentadas, trajadas de claro, com os mais encantadores vestidos que jamais se viu. Entra um homem... reconhece-as: uma após a outra? a todas ao mesmo tempo? São as mulheres que amou, as mulheres que o amaram, uma durante anos, outras um dia apenas. Que escuro faz! (BRETON, 2006, p. 9, grifo do autor).

Nos dois parágrafos seguintes, ele apresenta perspectivas diferentes sobre o modo como as relações se dão entre os dois grupos a partir da cena proposta. Podemos reconhecer, em cada um deles, posicionamentos distintos diante da mesma cena. É como se, em cada um dos desdobramentos, fôssemos convidados a perceber as

perspectivas enunciadas inicialmente a partir do tema proposto, o do amor. Primeiro como *os brilhantes intérpretes anônimos, seres teóricos que evoluem misteriosamente*:

Se no mundo nada conheço de mais patético, é porque me é formalmente interdito suportar qual será, neste caso, o comportamento de qualquer homem – conquanto que não seja um covarde –, desse homem que tão frequentemente me costuma substituir. Mal *existe*, esse homem vivo que alguma vez tentou ou tenta ainda reequilibrar-se no traiçoeiro trapézio do tempo. E seria incapaz de contar, se não fora o esquecimento, esse animal feroz de cabeça de larva. O maravilhoso sapatinho facetado afastava-se em várias direções (BRETON, 2006, p. 9, grifo do autor).

Ao dizer que este homem mal existe, Breton refere-se à existência em seu sentido ilusório como mencionado inicialmente, perspectiva que faz da vida um campo árduo, árido e estreito. Este homem, por sua vez, como já foi dito, vive a vida a ocupar um teatro mental, ou seja, uma vida burocrática, cerceada por leis e regras. Dos muitos condicionamentos aos quais está submetido, a morte é o ponto do qual se desdobram os mais austeros, que lhes outorgam a penosa busca por estabilidade, *reequilibrando-se no traiçoeiro trapézio*. Reduzido à sua porção instintual, como um *animal feroz de cabeça de larva*, resta-lhe ver-se afastado daquilo que enxerga como objetivo, o “sapatinho facetado<sup>82</sup>”. Diante das limitações implicadas em dado posicionamento, Breton apresenta, então, outra perspectiva, que reside nestes mesmos seres, mas a partir do reconhecimento da chave que carregam para desvendar *o segredo das atitudes mais significativas*:

Resta insinuarmo-nos, sem grandes pressas, entre os dois impossíveis tribunais que se enfrentam entre si: o dos homens que eu, por exemplo, fui quando amei, e o das mulheres, que me surgem, todas elas, vestidas de claro. Assim o mesmo rio redemoinha, deixa marcadas as garras, desvenda-se e passa, preso do encanto das doces pedras, das sombras e das ervas. A água, enlouquecida com os seus redemoinhos, como uma autêntica cabeleira de fogo. Para fluir, como a água, em pura cintilação, seria necessário perder a noção do tempo. Mas que defesa existe contra ele? Quem nos ensinará a decantar os prazeres do recordar? (BRETON, 2006, p. 9).

No excerto acima, Breton introduz a possibilidade de sentido mais significativo do encontro entre as mulheres e o homem. Retoma tal situação com o que, em princípio, nomeia como dois impossíveis tribunais que se enfrentam, colocando a si mesmo como exemplo, recobrando, assim, os vários homens que foi diante das várias mulheres que amou. Embora parta da dualidade, deixando-a bem marcada: o enfrentamento entre duas

---

<sup>82</sup> Trata-se de uma importante referência, retomada por Breton na parte III de OAL, e que será apresentada ao final deste capítulo.

partes, o claro e o escuro, o masculino e o feminino, não se detém a essa esfera de modo a edificá-la, mas tão somente parte dela em rumo a um sentido mais profundo, que a permeia, tendo o amor como revelador dos aspectos sinérgicos implicados: *o rio que redemoinha...*

Retomando o parágrafo inicial de OAL, quando o termo *teatro* não estava empregado como uma simulação, mas como uma constatação sobre como vivem os “boys de severo”, pensamos ser este um dado detectável na humanidade de modo geral: sobre homens e mulheres que não olham para si mesmos com o devido cuidado e amplitude, agindo de modo desavisado, em conformidade com imposições de diversas ordens. Entretanto, são esses mesmos seres que detêm as chaves das situações. E, assim, diante de uma mesma suposta cena, Breton apresenta-nos dois exemplos de posicionamentos: o primeiro mais corriqueiro, no qual apresenta uma espécie de sinopse de uma vida menos significativa, o que na tese implica uma atitude na qual a dualidade é tomada como totalidade, e o outro menos comum, cuja sinopse é mais resplandecente, e que correspondente à atitude que toma a dualidade como caminho para aquilo que possibilita ela mesma, a não dualidade.

#### **Um ponto quatro: Amor e o sentido de desidentificação**

*O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se baseia na pluralidade; o segundo, na identidade.*

Octavio Paz

Na sequência de OAL, o amor aparece sob uma nova figuração, como *tempestade*, mantendo, ainda assim, características do modo como foi apresentado anteriormente, o “rio que redemoinha”, a “água enlouquecida”. Segundo Breton, os poetas românticos não conseguiram enfrentar tal tempestade, agravando o que ele chama de conflito, que tem, como consequência, a apresentação do objeto do amor como um ser único, ilusão esta que, quase sempre, não é possível sustentar a partir das condições sociais da vida. E a objeção se dá em duplo sentido: ao que ele chama de ilusório, ou seja, a apresentação do objeto do amor como ser *único*, e às condições sociais da vida, que não sustentam tal apresentação; em suas palavras:

Não diz a história que os poetas românticos, esses que do amor parecem ter tido, todavia, uma concepção menos dramática do que a nossa, não diz que eles tenham conseguido enfrentar a tempestade. Os exemplos de Shelley, de Nerval, de Arnim ilustram, pelo contrário, com impressionante rigor, o conflito que até hoje se tem vindo a agravar, industriando-se o espírito em apresentar **o objecto do amor como um ser único** quando, na maior parte das vezes, as condições

sociais da vida destroem implacavelmente tal ilusão. É daí, a meu ver, que resulta, em grande parte, esse sentimento de maldição que hoje pesa sobre o homem e se exprime, com extrema acuidade, nas obras mais características destes últimos cem anos (BRETON, 2006, p. 9-10, grifo do autor, **grifos nossos**).

Entrecruzando as esferas artística e social, Breton observa como uma das potências que são anteriores a elas, o amor, resulta ser tomada, de modo arbitrário, como uma maldição. Embora considere isso um equívoco, sobretudo o modo como a ideia de amor único se manifesta na esfera social, por ora, argumenta em favor do aspecto misterioso, que também está em jogo nessa ideia:

Sem pretender atentar contra o emprego dos meios necessários à transformação do mundo, incluindo nisso, sobretudo, a supressão dos já mencionados obstáculos de ordem social, talvez não seja de todo inútil acreditar que essa **ideia do amor único** é o resultado de uma atitude mística – o que não impede que seja acalentada, com fins equívocos, pela sociedade actual. Penso entrever, contudo, uma possível síntese entre esta e sua ideia contrária. De facto, não é apenas o paralelismo daquelas duas filas de homens e de mulheres que há pouco, arbitrariamente, fingi considerar iguais, não é apenas isso que me leva a admitir que o interessado – levado, no fim das contas, a só reconhecer a si mesmo em todos aqueles rostos de homem – irá também descobrir, em todos os rostos femininos, um só e único rosto: o *último* dos rostos amados (BRETON, 2006, p. 10, grifo do autor; **grifos nossos**).

Antes mesmo de voltarmos para a proposição de síntese feita por Breton, vale uma observação em relação aos modos como ele utiliza, nos dois últimos excertos, às expressões “[...] objecto do amor como um ser *único*” (2006, p. 9, grifo do autor) e, no segundo: “[...] ideia do **amor único**” (2006, p. 10, grifos nossos). Ao referir-se à ideia de objeto do amor como ser único, a ambiguidade está sobre a *unicidade*, podendo tanto indicar a busca por esse atributo em vários seres quanto indicar que somente um ser será o objeto do amor. Embora a ambiguidade da primeira expressão seja mais evidente, pode ser percebida, pela mesma lógica, também na segunda, à qual, inclusive, Breton confere o mistério, motivo pelo qual se pode inferir que ambas sejam tidas como equivalentes.

Retomando a síntese entre esta concepção – a do amor único – e sua contrária, não nos enganemos: embora Breton parta de uma dinâmica que inclui aspectos insondáveis (a atitude mística), demonstra como tal aspecto é solapado pela lógica causal comumente empregada, ou seja, mostra-nos o equívoco correspondente à concepção, “[...] acalentada com fins equívocos pela sociedade atual” ora mencionada, e prossegue:

Quantas vezes não me foi dado verificar que, sob aparências extremamente diversas, tendia a definir-se, entre um e outro rosto, um traço comum dos mais invulgares, e a precisar-se numa atitude que eu poderia ter razões para crer-se-me para sempre vedada! Por mais assombrosa que tal hipótese se me afigure, é muito possível que, neste campo, o jogo de substituição de uma pessoa por outra, ou até mesmo por várias, contribua para a legitimação cada vez maior do aspecto físico do ser amado, e isso devido, precisamente, à sempre crescente subjetivação do desejo (BRETON, 2006, p. 10-11).

Iniciando pelo aspecto místico, por aquilo que há de insondável, revelado em aparências distintas, a “sempre crescente subjetivação do desejo” se dá como aquilo que nos levará, em larga medida, à ideia de tipificação: “Repare-se que esta proposição vem corroborar, de uma forma dogmática, a noção popular do “tipo” de mulher ou de homem específico deste ou daquele indivíduo, homem ou mulher, considerado isoladamente” (BRETON, 2006, p. 11). Eis aqui uma crítica muito sutil em relação às identidades, o que implica um fechamento em relação ao desejo, ainda que tal tipificação se assente em alguma impressão de avanço em termos sociais, tal avanço se ancora em um aspecto dogmático.

Voltamo-nos ao tópico da *negação do princípio identitário*, visto que tal princípio rege a busca pelo amor a partir de sua objetificação, crítica que vai se adensando no transcurso de OAL. Ainda assim, se por um lado podemos apontar para tal negação, por outro, Breton assinala, dentro desse mesmo princípio, a saída encontrada para a questão do amor único e sua insustentabilidade no âmbito social a partir da subjetivação crescente, o que nos conduz ao princípio da tipificação (eis os meios que correspondem aos “fins equívocos”), o que, embora seja uma noção limitada, corrige outra: “Quero eu dizer que, tanto neste como noutros casos, esta noção, fruto de um juízo coletivo comprovado, vem felizmente corrigir uma outra, nascida de uma dessas pretensões idealistas que, com o tempo, se foram revelando insustentáveis” (BRETON, 2006, p. 11). Embora haja algo de positivo, o alcance desta noção é tão somente o de ampliação da questão do desejo, sem com isso colocá-lo de modo adequado, pois, ainda que a causalidade ganhe mais espaço –, e isso soe como algo positivo – o problema continua com a sua manutenção, pois aquele que ama, agora “livre” da manutenção do desejo por um único ser, dispõe de um rol de predicados (físicos e psíquicos) que determinam suas possibilidades de encontro com o outro, isto é, segue-se a partir de limitações. Simultaneamente, objetifica-se o desejo já que, ainda assim, ele está mantido como refém de condições determinadas. Nessa perspectiva, a busca pelo ser amado não é livre, e sim, dogmática.

## Um ponto cinco: Disponibilidade, acontecimento, encontro, dual e não dual

A partir de um lugar paradoxal, é possível dizer que vamos encontrando com a ambiência do caminho para o si-mesmo heideggeriano em estado de *atenção*, *livre das ocupações*<sup>83</sup>. Este espaço<sup>84</sup> nos é apresentado a partir do encontro amoroso, e sua qualidade é a da transgressão de tudo o que obstrui a própria vida e no qual também impera a solidão, favorecendo movimentos insondáveis da natureza – nossos próprios movimentos:

É no mais profundo do cadinho humano, aí, nesse lugar paradoxal, onde a fusão de dois seres que realmente se escolheram um ao outro restitui a tudo quanto existe as perdidas cores do tempo dos antigos sóis, nessa região onde, todavia, também se impera a solidão, mercê dessas fantasias da natureza que permite que, em torno das crateras do Alasca, continue a haver neve sob as cinzas, é aí, precisamente, que eu, há alguns anos atrás, pedi que se procurasse uma beleza nova, a beleza «exclusivamente encarada para fins passionais» (BRETON, 2006, p. 11).

Desse lugar, não dimensionável, mas que, segundo Paz, diz respeito a uma qualidade (PAZ, 2012), Breton requer uma busca que será tomada de modo incisivo, funcionando como o norte de suas ações: trata-se da busca pela beleza convulsiva. Ele apresentará as três condições para que tal busca se efetive: o repouso, a integridade e o acontecimento, como apresentaremos no item subsequente.

Na sequência do excerto apresentado anteriormente, ele faz uma confissão, caracterizando o transcurso entre os aspectos mais superficiais – suas primeiras

---

<sup>83</sup> A **liberdade**, nesse sentido, não diz respeito à negação das ocupações, mas sim, a uma perspectiva na qual a compreensão de si não advém da identificação com as ocupações. Segundo Inwood: “Heidegger insiste na unidade do ser. O ser, porém, apesar de unificado, não é a frágil abstração que a nossa compreensão empobrecida costuma considerar. Ele inclui [...] a diversidade dentro de si, pronta para emergir em nossas lidadas cotidianas com os entes e, diante do olhar do filósofo: ‘O ser é o éter no qual o homem respira; sem este éter, ele fica reduzido a esse mero rebanho’ (s, 118/98)” (INWOOD, 2002, p. 166). Este é o caminho que impele o homem ao esquecimento de si – tomando o ente pelo ser –, ou seja, o si-mesmo inautêntico (*Uneingentlich*). Nesse sentido: “Tudo se nivela na impessoalidade funcional. O homem mesmo se torna um “que”, um elemento, recurso, mesmo que fundamental, dentro da vigência desta funcionalidade técnico-científica, a serviço da produção” (FERNANDES, 2011, p. 161). Com o termo **atenção** nos remetemos ao sentido de cuidado, de modo que a experiência amorosa implique numa condição que propicie a cisão com o caminho para a inautenticidade. A partir dessa cisão – uma espécie de crise – propiciada pelo amor, antevemos a interconexão (ou reconhecimento/lembrança) do homem com aquilo que o anima, o *éter*, assim, dispondo-se para “[...] o mistério do ser. É ser o aí, ou seja, a abertura que deixa ser o ser em sua proximidade. Cuidado é o ser (o viger) do aí. [...]. Somente cuidando do ser é que o homem deixa de ser o ente como ente” (FERNANDES, 2011, p. 161). Eclipsando a fragilidade advinda da nossa compreensão empobrecida, o amor nos encaminha para o si-mesmo autêntico (*Eigentlich*), *espaço* que nos encaminha para a proximidade com “quem somos nós” (HEIDEGGER, 1994b, p. 84-85 apud FERNANDES, 2011, p. 161).

<sup>84</sup> Com este termo, o intento não é o de nos referirmos ao espaço psíquico, tampouco a um espaço mensurável – trata-se de um espaço desde onde se dá o acontecimento, noção que será apresentada adiante.

impressões –, passando por suas emoções, até chegar aos aspectos mais profundos, apresentando aquilo que lhe é revelado:

Confesso, sem o mínimo acanhamento, a minha profunda insensibilidade perante espetáculos da natureza e obras de arte que, à primeira vista, me não suscitem aquela emoção física cuja sensação mais característica é a de uma pena de vento a latejar-me nas têmporas, capaz de me provocar um verdadeiro arrepio. Não posso impedir-me de estabelecer uma relação entre essa sensação e aquela outra suscitada pelo prazer erótico, e de entre ambas descortinar apenas uma diferença de grau. Se bem que nunca tenha conseguido esgotar, através da análise, os elementos constitutivos dessa emoção – que deve, com efeito, valer-se dos meus mais profundos recalcamientos – aquilo que dela sei assegura-me que só a sexualidade aí preside (BRETON, 2006, p. 11-12).

Breton se vê numa região complexa e inexplicável, a de uma emoção que se localiza entre duas sensações físicas: o latejar nas têmporas e o prazer erótico. Embora nesse espaço seja possível apontar para uma diferença de grau entre as duas sensações, a racionalidade não lhe confere respostas, permanecendo este como um espaço incerto, recorrendo ao que há de misterioso na sua própria sexualidade. O que lhe é revelado é o próprio mistério. Na sequência do texto, ele vai justamente descrever o *acontecimento*, isento de uma impressão prévia, correspondente a uma disposição mais ampla e, portanto, não condicionada. Em outras palavras, demonstra o aspecto da diluição da identidade na reconfiguração de uma notícia de si, mediada pelo outro:

Escusado será dizer que, dados estes factos, a tal emoção muito especial a que fiz referência pode fazer a sua irrupção no momento mais imprevisto, e ser provocada por algo ou por alguém que, de modo geral, me não seja especialmente caro. É contudo evidente que, mesmo assim, se trata de uma emoção desse teor, e não de qualquer outra, desejando eu insistir sobre o facto de que é impossível uma pessoa enganar-se: tudo se passa, realmente, como se eu me tivesse perdido e alguém, de repente, me viesse dar notícias minhas (BRETON, 2006, p. 12).

A revelação se dá através do outro. Tais passagens são fundamentais pois, embora ele tenha enunciado anteriormente: “Sem pretender atentar contra o emprego dos meios necessários à transformação do mundo, incluindo nisso, sobretudo, a supressão dos já mencionados obstáculos de ordem social<sup>85</sup>” (BRETON, 2006, p. 10), ao aprofundar-se nas questões relativas ao amor, aos poucos descreve a amplitude e os aspectos mais fundamentais, que incluem disposições relativas à arte, à natureza e às coisas, ou seja, uma disposição que, em seu pensamento, repercutiria, no final das

---

<sup>85</sup> Citação completa na p. 148 desta tese.

contas, em todos os âmbitos, o que inclui a esfera social. Entretanto, Breton não se despede do insondável e do misterioso, sobretudo ao considerar o desconhecimento de si mesmo, e a possibilidade do reconhecimento de si a partir do outro. Verificar a noção de acontecimento a partir de todas essas considerações é tê-la como horizonte de sentido.

No item anterior<sup>86</sup> evidenciamos o pensamento de Breton sobre a crescente subjetivação do desejo (2006, p. 10-11); a passagem supracitada (2006, p. 12) contempla justamente o contrário, a partir da noção de acontecimento, que pode se dar no encontro com algo ou alguém e de uma disposição ao sentido de abertura, pois só é possível ter notícias de si mesmo àquele que não se ampara o tempo todo em certezas sobre quem é. Nesse sentido, apresenta-se uma segunda via de compreensão do desejo, evidenciada ao longo da narrativa, a que chamaremos de grande desejo<sup>87</sup> ou desejo como luz, e podemos compreendê-lo como *acontecimento*, o acontecimento do outro em si, podendo ser este ‘outro’ a arte, a natureza, os objetos ou alguém. Breton rememora um fato de sua vida que corrobora este sentido:

Recordo-me de que, na primeira vez que fui visitar Paul Valéry – tinha eu então dezassete anos –, ao insistir ele em saber quais as razões que me tinham levado a consagrar-me à poesia, obtive de mim uma resposta dirigida já, e tão somente, no seguinte sentido: que, assim lhe confessei eu, só aspirava criar (criar-me?) estados equivalentes àqueles que alguns arroubos poéticos muito especiais me haviam provocado. É facto impressionante, e admirável, que tais estados de perfeita receptividade não tenham sofrido, com o tempo, a mínima degradação (BRETON, 2006, p. 12).

Ao relembrar a resposta dada à Paul Valéry, a de que *aspirava criar*, acrescenta a hipótese: “criar-me?”, e a dúvida o encaminha para o devido estado de liberdade entre aquele que cria e o que é criado, um estado de não separatividade, possível somente mediante o esquecimento de si. Na sequência do texto, Breton menciona uma série de autores e obras que o marcaram por toda a vida:

Os «belo como» de Lautréamont são o próprio manifesto da poesia convulsiva. Os grandes e claros olhos, alba ou alburno, báculo de feto, rum ou cólquico, os mais belos olhos que existem, quer nos museus, quer na vida real, abrem-se à sua chegada, tal como desabrocham as flores, abrem-se para já não verem, em todos os ramos do ar. Esses olhos que já só exprimem, nos seus múltiplos cambiantes, êxtase, fúria e terror, são os olhos de Ísis («É o ardor de outrora...»), os olhos das

---

<sup>86</sup> Citação completa na p. 149 desta tese.

<sup>87</sup> As expressões ‘pequeno’ e ‘grande’ desejo são de R. Schwaller de Lubicz, citado por Sergio Lima. O referido excerto está em NR 37, na p. 96 desta tese, na qual encontraremos, também, a formulação de desejo enquanto acontecimento.

mulheres entregues aos leões, os olhos de Justine e de Juliette, os olhos da Matilde de Lewis, os olhos de alguns rostos de Gustave Moureau, ou de certas cabeças de cera mais recentes (BRETON, 2006, p. 13).

Breton destaca o aspecto da *visão* em seu sentido mais profundo, entreaberto a partir da poesia convulsiva de certos autores: Lautréamont, Sade, Mathew Lewis, e da pintura de Gustave Moureau. Tal aspecto diz respeito à potência da obra de arte, a abertura promovida por ela, e Breton aponta para isso utilizando-se poeticamente da linguagem. Ao utilizar-se da linguagem dessa forma, opera seus sentidos de modo paradoxal: “[...] abrem-se para não verem, em todos os ramos do ar” e, “[...] só se exprimem, nos seus últimos cambiantes, êxtase, fúria e terror” – tal concepção de visão abre-se com a espontaneidade e naturalidade do desabrochar das flores, de modo não causal. Pode-se, também, pensar no movimento entre os próprios olhos de Breton e os citados a partir da não separatividade pois, ao mesmo tempo, são e não são os mesmos.

A respeito da relação entre dualidade e não dualidade e, do mesmo modo, em relação à causalidade e não causalidade, vale mencionar uma passagem do SMS, na qual Breton primeiro cita Engels: “A rosa é uma rosa. A rosa não é uma rosa. E, no entanto, a rosa é uma rosa” (ENGELS *apud* BRETON, 2001b, p. 170) e pede permissão para incluir o parêntese:

[...] de introduzirmos “a rosa” num movimento proveitoso de contradições menos anódinas, no qual ela fosse, sucessivamente, a que vem do jardim, a que ocupa num sonho uma posição singular, a que não pode ser destacada de um “ramalhete óptico”, a que pode adquirir propriedades inteiramente novas ao passar pela escrita automática, a que já não retém de rosa senão aquilo que o pintor quis que ela retivesse num quadro surrealista, a que, enfim, diversa totalmente de si mesma, retorna ao jardim de onde saiu (BRETON, 2001b, p. 170).

Com o movimento proveitoso de contradições, Breton subverte a ordem causal num jogo de linguagem e sentido que pode convergir para o modo de apreensão da própria vida, pois as possibilidades de ser das coisas são múltiplas, amplas e podem se dar de modo simultâneo. Nessa disposição mais vertiginosa, não cabem definições, nem de si mesmo, do outro, ou das coisas do mundo. E a realidade se amplia.

## Um ponto seis: Repouso, integridade e acontecimento

*O retorno lento para onde nós já estamos é infinitamente mais difícil do que a viagem apressada para onde ainda não estamos e nunca poderemos estar a não ser como monstros da técnica, como seres adequados às máquinas.*

Martin Heidegger

Neste item, percorreremos aspectos imprescindíveis para a narrativa poética como todo, observando, a partir dela mesma, como Breton trata com grande minúcia aquilo que lhe ocorre desde uma perspectiva não usual. Caminhando com as proposições da narrativa, transitaremos também pelo pensamento dos principais autores, como linhas de forças na constituição do caminho de leitura.

A palavra «convulsiva», empregada por mim como qualificativo da única beleza que, a meu ver, é digna de respeito, perderia, a meus olhos, todo o significado, se tivesse sido inventada em pleno ímpeto e não, precisamente, ao expirar do movimento. Só é possível, assim o creio, haver beleza – beleza convulsiva – mediante a afirmação da afinidade recíproca existente entre o objecto considerado em movimento e esse mesmo objecto uma vez em repouso (BRETON, 2006, p. 14).

Breton reitera o sentido de acontecimento, o que, por sua vez, novamente põe em xeque a noção de “tipos”<sup>88</sup> (2006, p. 11). Dedicar-se a ampliar, por conseguinte, a noção de abertura / disponibilidade a partir do repouso. Traz para tanto dois exemplos: “Lamento não ter podido fornecer, como complemento ilustrativo deste texto, a fotografia de uma locomotiva velocíssima, entregue, durante anos e anos, ao delírio de uma floresta virgem” (BRETON, 2006, p. 14) e o próximo:

Passando agora da força à fragilidade, vejo-me, desta vez, numa gruta do Vaucluse, absorto na contemplação de uma pequena construção calcária, assente num solo muito escuro, a qual é flagrantemente parecida com um ovo metido num ovelheiro. Pingos caídos do tecto da gruta vinham bater com regularidade na parte superior, muito fina e de ofuscante brancura. [...] Tornava-se, por assim dizer, inquietante assistir à incessante formação de semelhante maravilha (BRETON, 2006, p. 14).

Depois do segundo exemplo, Breton apresenta a experiência em mais uma gruta, relatando o encontro com as formações de quartzo em suas paredes. Embora sejam exemplos aparentemente díspares, o de uma locomotiva entregue a uma floresta por anos e os das formações rochosas nas grutas, flagram a magnitude do que Breton chama de uma “exaltação muito especial” (BRETON, 2006, p. 14) e, a respeito da

---

<sup>88</sup> Citação completa na p. 149 desta tese.

locomotiva, ele conclui crer “[...] que o aspecto indubitavelmente mágico desse monumento à vitória e à derrota estaria apto, mais do que qualquer outro, a fixar as ideias...” (BRETON, 2006, p. 14), ou seja, estaria apto a ampliar o espaço do indistinto, a porção que a cada um de nós cabe, e que diz respeito ao mistério, e que vige no instante mesmo da passividade. Há um elemento ativo nos exemplos descritos, que, no entanto, só é perceptível no cessar dos movimentos *causais*.

Nessa perspectiva, a locomotiva nos parece bastante emblemática, pois figura como uma das grandes conquistas humanas, fruto da Revolução Industrial, e que alterou, de modo bastante contundente, as relações entre o humano e o mundo<sup>89</sup>. No entanto, podemos pensar na velocidade como um dos fatores de agenciamento da causalidade, pois fomenta as demandas advindas da *questão da técnica* que promovem o apagamento das pistas no caminho sobre o sentido do ser-si-mesmo –, na visão de Heidegger –, ao mesmo tempo em que coloca em relevo a opacidade da vida, na visão de Breton.

Tendo em vista que a *questão da técnica* é um dos temas heideggerianos, sua presença nesta tese se faz importante, pois ela compõe, juntamente com a arte e a questão sobre o sentido do ser, seu itinerário na direção da crítica ao projeto moderno de civilização. As questões conectadas à técnica guardam em si temas caros ao surrealismo, como os diversos modos de relações exploratórias, de poder e dominação, advindas de um certo tipo de “saber” e do sistema capitalista. Seguindo com o pensamento de Heidegger, temos algumas questões e as reflexões decorrentes delas:

O ocidental ainda existe? Ele se transformou na Europa. O seu âmbito de domínio técnico-industrial se estende por sobre a Terra inteira. A Terra, por sua vez, foi computada enquanto planeta no espaço cósmico interestelar disponível como espaço planejado de ação humana. [...] A relação infinita de terra e céu, homem e Deus parece destruída. Ou será que até hoje ela nunca se manifestou *enquanto* relação infinita, que nunca se ajustou de modo puro à nossa história a partir da reunião do destino sonante? Será que ela ainda não se tornou presente nem sequer se fundou, enquanto totalidade, no supremo da arte? Então ela não poderia ser destruída, em último caso só poderia ser distorcida, e seu aparecimento negado. Então nos caberia refletir sobre essa

---

<sup>89</sup> Segundo Paul Virilio: “Nós não percebemos que a história moderna foi escandida, organizada, por cinco motores. Primeiro, o motor a vapor, na ocasião de uma revolução da informação e da criação da primeira máquina, ou seja, da máquina que serviu à revolução industrial. Foi o motor a vapor que permitiu o trem e, portanto, a visão em desfile, que já é a visão do cinema. Cada motor modifica o quadro de produção da nossa história e também modifica a percepção e a informação” (VIRILIO, 1998, p. 127). Os outros quatro motores são: o de explosão, que propiciou o desenvolvimento do automóvel e do avião, o terceiro é o elétrico, que promoveu mudanças significativas com a possibilidade da luz no período noturno, o quarto é o motor-foguete, que proporcionou a saída da terra e o último é o motor informático que, entre outras coisas, promove a realidade virtual (1998, p. 128).

negação da relação in-finita<sup>90</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 196-197, grifo do autor).

A relação entre céu e terra, deus e homem corresponde, em AOA, ao que Heidegger chama de quadratura. No pensamento surrealista encontramos correspondência com o sentido de encantamento. A respeito do sentido de totalidade, expresso pela quadratura, Octavio Paz reconhece que:

Na Antiguidade o universo tinha uma forma e um centro; seu movimento era regulado por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade, das leis e das obras. A ordem política e a ordem do poema, as festas públicas e os ritos privados – e até a discórdia e as transgressões à regra universal – eram manifestações do ritmo cósmico. Depois, a figura do mundo se ampliou: o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico se transformou em sucessão linear, inacabável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. Deslocou-se o centro do mundo, e Deus, as ideias e as essências se desvaneceram. Ficamos sozinhos (PAZ, 2012, p. 266).

Para Heidegger, a alteração de tal estado se dá a partir do retorno ao início; em suas palavras: “[...] o que se transforma só consegue fazê-lo a partir da grandeza de seu começo, a qual ainda se poupa”<sup>91</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 197). E podemos pensar nesse retorno em diferentes níveis e observaremos algumas dessas possibilidades em OAL. Num primeiro sentido, voltando-nos ao cessar do movimento, como será explicitado logo adiante. Antes, porém, cabe determo-nos ainda um pouco mais à questão da técnica, corroborada pelo pensamento de Paz:

Se o mundo, como imagem, se desvanece, uma nova realidade cobre a terra inteira. A técnica é uma realidade tão poderosamente real-visível, evidente, audível, ubíqua – que a verdadeira realidade deixou de ser natural ou sobrenatural: a indústria é a nossa paisagem, nosso céu e nosso inferno [...] A técnica se interpõe entre nós e o mundo, veda toda perspectiva ao olhar: para além de suas geometrias de ferro, vidro ou alumínio não há rigorosamente nada, a não ser o desconhecido, a região informe ainda não transformada pelo homem (PAZ, 2012, p. 267-268).

O desvanecimento do mundo como imagem, no dizer de Paz, implica o desvanecimento do mundo como totalidade. Ainda assim, se, por um lado, a técnica se impõe como modo de olhar que nos desgarra de nós mesmos, fomentando nossa cisão com o mundo, o desconhecido e o informe não sucumbem a ela. Mas o transtorno do mundo manifesto, visível, acarretado pela técnica, altera o modo como nos

---

<sup>90</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em *A terra e o céu de Hölderlin*, p. 175-202.

<sup>91</sup> Idem.

relacionamos com ele e, conseqüentemente, o modo como concebemos a nós mesmos.

Ainda, segundo Paz:

Os artefatos e utensílios do passado estavam no espaço; *os mecanismos modernos o alteram radicalmente*. O espaço não é apenas tomado por máquinas que tendem ao automatismo ou já são autômatos, mas é um campo de forças, um nó de energias e relações – algo bem diferente da extensão ou superfície mais ou menos estável das antigas cosmologias e filosofias. O tempo da técnica é, por um lado, ruptura dos ritmos cósmicos das velhas civilizações; por outro, aceleração e, afinal, cancelamento do tempo cronométrico moderno (PAZ, 2012, p. 268, grifos nossos).

Com a imagem de *uma locomotiva velocíssima, entregue, durante anos e anos, ao delírio de uma floresta virgem*, Breton inverte radicalmente a relação entre o espaço e o mecanismo, alterando a via de ação entre um e outro, conforme mencionado por Paz. Trata-se de uma ação sutil, mas com potencial transgressor imperceptível para aqueles que foram cooptados pela lógica da modernidade, cujas crenças se fixam no potencial do movimento meramente responsivo, como reflexos automatizados das demandas causais correntes. Sobretudo, por colocar o exemplo da locomotiva entre o de duas grutas, nas quais ressalta o aspecto contemplativo, da observação de movimentos imperceptíveis e incessantes, dos quais saltam maravilhas.

Para evidenciar o que podemos chamar de *passividade* no sentido de entrega ora mencionado, que diz respeito ao *expirar do movimento* e ao *repouso*, fazemos um paralelo com o silêncio<sup>92</sup> mencionado por Heidegger ao iniciar sua trajetória de tematização da linguagem, ainda em ST. Ao considerar o aspecto operativo da linguagem, tem-se a fala “[...] como a articulação da compreensibilidade” (2015, p. 223) e que: “Toda fala sobre alguma coisa comunica através daquilo sobre que fala e sempre possui o caráter de *pronunciar-se*” (2015, p. 225, grifo do autor). Entretanto, nos encaminha para o nexos da fala a partir da compreensão e da compreensibilidade,

---

<sup>92</sup> Outro possível paralelo é com a meditação que, em certo sentido, também diz respeito à imobilidade e ao silêncio. Para tanto, novamente recorreremos a Octavio Paz, segundo o qual: “A meditação não nos ensina nada exceto a esquecer todos os ensinamentos. Ao fim dessas provas, sabemos menos, mas estamos mais leves; podemos empreender a viagem e enfrentar o olhar vertiginoso e vazio da verdade. Vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude. Muitos séculos antes de Hegel descobrir a equivalência final entre um nada absoluto e o pleno ser, os Upanixades tinham definido os estados de vazio como instantes de comunhão com o ser: “O estado mais elevado se atinge quando os cinco instrumentos do conhecer ficam quietos e juntos na mente e esta não se move” [HUME, 1951, s/p] Pensar é respirar. Prender o fôlego, interromper a circulação da ideia: criar o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados, mas vasos comunicantes: isto é aquilo. A identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência é a crença mais antiga do homem e raiz da ciência e da religião, da magia e da poesia. Todas as nossas iniciativas se destinam a encontrar o velho caminho, a via de comunicação esquecida entre os dois mundos” (PAZ, 2012, p. 109).

ressaltando que a condição para que tal nexos se efetive é a escuta (2015, p. 226). Outra possibilidade da fala, segundo o pensador, é o silêncio, a respeito do qual ele diz:

Quem silencia na fala da convivência pode “dar a entender” com maior propriedade, isto significa, pode elaborar a compreensão por oposição àquele que não perde a palavra. Falar muito sobre alguma coisa não assegura em nada uma compreensão maior. Ao contrário, as falas prolixas encobrem e emprestam ao que se compreendeu uma clareza aparente, ou seja, a incompreensão da trivialidade. Silenciar, no entanto, não significa ficar mudo. Ao contrário, o mudo é a tendência “para dizer”. O mudo não apenas não provou que pode silenciar, como lhe falta até a possibilidade de prová-lo. E, como o mudo, aquele que, por natureza, fala pouco, também ainda não mostra que silencia e pode silenciar. Quem nunca diz nada também não pode silenciar num dado momento. Silenciar em sentido próprio só é possível numa fala autêntica. Para poder silenciar, a presença deve ter algo a dizer, isto é, deve dispor de uma abertura própria e rica de si mesma. Pois só então o estar em silêncio se revela e, assim, abafa a “falação”. Como modo de fala, o estar em silêncio articula tão originariamente a compreensibilidade da presença que dele provém o verdadeiro poder escutar e a convivência transparente (HEIDEGGER, 2015, p. 227-228).

No sentido do paralelo proposto, o repouso ou o expirar do movimento, ao qual estamos chamando de passividade, não diz respeito à imobilidade, assim como à mudez não corresponde o silêncio. A passividade é parte integrante do próprio movimento num sentido mais profundo, no dizer heideggeriano, “originário” – assim, a pausa / passividade não condiz com uma atitude deflagrada pelo cansaço decorrente do movimento, tampouco é consequência de uma inabilidade para o movimento. Diz respeito a um estado de suspensão, que identificamos no entrecruzamento entre o pensamento meditativo e o pensamento poético, pois, a partir dele, desvela-se o amplo e misterioso espaço de possibilidades. Nesse sentido, dizemos que a passividade nada mais é do que a busca sem objeto, incessante, da qual aflora o maravilhoso, como no exemplo da gruta de Vaucluse. Desses encontros contemplativos, chamados por Breton de figurações acidentais, ele se volta para uma forma, a do cristal, a partir do qual apresentará a segunda condição para o encontro com a beleza convulsiva, a integridade:

É, no entanto, totalmente alheado destas figurações acidentais, que aqui sou levado a fazer o elogio do cristal. Acho que não há como o cristal para nos dar a mais sublime lição artística. Toda 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 o cristal (BRETON, 2006, p. 15).

A lição artística que se pode ter com o cristal se expande a outros domínios incluídos em “um ou outro fragmento de vida humana encarada sob o seu aspecto mais grave”. Ao ver operando, nas faces “externa” e “interna”, as mesmas qualidades, temos colapsadas as noções de *dentro* e *fora*, e nisso já está implicada uma dimensão de amplitude, correlata à abertura, assim como vimos, há pouco, ocorrer com as noções de movimento e repouso. No entanto, a busca por *simular* a condição de passividade ou de integridade é justamente o que as inviabilizaria: “Note-se que, quanto a mim, esta afirmação vem opor-se de maneira 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” (BRETON, 2006, p. 15, grifos nossos). Como já foi dito, a passividade, nos termos em que ora se apresenta, não encontra correspondência com a ideia de imobilidade, mas com a cessação de movimentos causais – simultaneamente, a integridade aparece. A passividade alinha-se com o movimento de criação incessante, já existente, sem objetivo prévio, do qual, paradoxalmente, aflora aquilo que poderíamos ter como propósito. Assim, ao não se agarrar a um desígnio, ele (o desígnio) simplesmente se dá:

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. A casa onde moro, a minha vida, o que escrevo: gostaria que, de longe, tudo isso tivesse o ar que, vistos de perto, apresentam esses cubos de sal-gema (BRETON, 2006, p. 15).

Breton não afirma dispor das qualidades que encontra no cristal, mas tanto as reconhece quanto as aspira<sup>93</sup>, o que o coloca a caminho de dado sentido. O que está em jogo com a imagem do cristal é a integridade conferida pela não diferenciação entre o fora e o dentro. Nesse sentido, podemos retomar a crítica ao princípio identitário, uma vez que tal princípio diz respeito a um modo de apresentação condicionado e não àquilo que preside a todos os modos de se apresentar, ou seja, aquilo que se *é*. Ao considerar e almejar a forma perfeita, íntegra e transparente do cristal, Breton refere-se muito mais a uma *disposição* do que à descrição formal ou representativa do sentido de *ser*, pois, a partir de tal disposição, acessa o espaço interno, enigmático, indefinível e imensurável, do humano. Este sentido de ser é um dos pressupostos surrealistas, apontado no SMS,

---

<sup>93</sup> Esta questão também aparece em **Nadja**, quando, a despeito das imposições advindas do circuito literário às quais Breton fazia frente, ele escrevera: “De minha parte, continuarei a habitar a minha casa de vidro, de onde se pode ver a todo instante quem vem me visitar, onde tudo o que está pendurado no teto ou nas paredes se sustém como que por encanto, onde repouso à noite, onde quem eu sou me aparecerá cedo ou tarde, gravado a diamante” (BRETON, 2007, p. 26).

que implica a: “[...] descida vertiginosa ao interior de nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o passeio perpétuo em plena zona proibida [...]” (BRETON, 2001b, p. 166).

Ao verificar os atributos formais do cristal, encontramos em **Introdução e Simetria Interna dos Cristais** (s/d) a seguinte definição:

Uma característica de um mineral é ter uma estrutura interna definida, ou seja, uma estrutura cristalina. Todas as substâncias que possuem uma estrutura atômica regular são chamadas de substâncias cristalinas, e incluem-se nesta definição todos os minerais, exceto as substâncias amorfas. A forma externa dos minerais é conseqüência (sic) de sua estrutura interna, não sendo a forma cristalina que regula a sua estrutura interna, mas sim esta estrutura interna é que regula a sua forma cristalina (UNESP, 2020, s/p).

A partir deste trecho, podemos fazer o paralelo entre a disposição anteriormente mencionada e a definição da forma constitutiva do mineral de estrutura cristalina. Ainda considerando a disposição formal do cristal, vale lembrar, corroborando o paralelo ora mencionado, que as formas das estruturas cristalinas são sempre bastante diversas, não estando em jogo, portanto, uma forma fixa. Nesse sentido, a perfeição apontada por Breton não está na forma a partir de atributos clássicos, como a simetria e o equilíbrio, por exemplo. Trata-se, como descrito no trecho acima, de um dado princípio gerador que relaciona a forma externa com a interna. Abaixo, um conjunto de imagens a partir das quais podemos observar a unidade que se desdobra na constituição cristalina do diamante (Fig. 18):

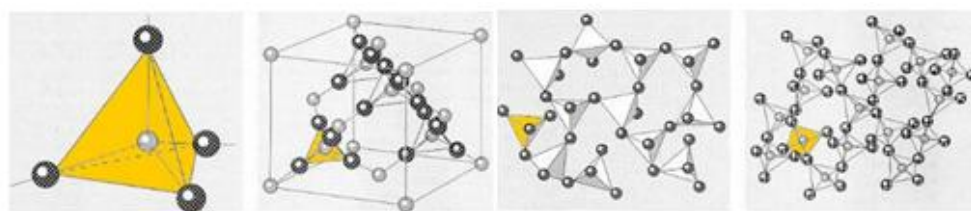


Fig. 18 Vanessa T. da Silva, **Princípio básico da estrutura molecular de uma forma cristalina e suas variações**, montagem digital, 2021

A primeira imagem é o princípio básico e as demais são os exemplos de rearranjo desse princípio em suas várias possibilidades formais. Utilizamos, no primeiro capítulo da segunda parte desta tese, a primeira imagem da Fig. 18 como representativa da arquitetura empreendida por Breton em OAL, atestando seu foco na direção das questões que lhe são tão caras, sendo possível, também, do ponto de vista da experiência com a leitura, enredarmo-nos nos sentidos que ele explicita, reconhecendo,

entretanto, assim como mostram as três imagens seguintes da Fig. 18, que as possibilidades de desdobramento da leitura de OAL, como apontado na introdução desta parte, pode assumir formas bastante diversas.

Pensando ainda na relação entre a constituição da narrativa e aquilo que ela aborda, retomaremos alguns aspectos de **Nadja** e de **Arcano 17**, constatando o modo como a tônica do vivido repercute na forma da narrativa. Iniciamos por um comentário de Blanchot, segundo o qual: “Nadja foi tal como se oferece na surpresa da narrativa: uma vida de acaso, nascida do acaso e encontrada por acaso; fiel a esse acaso a ponto de obrigar aquele que segue a entrar nos desvios mais perigosos – mais poluidores – de uma vida fortuita” (BLANCHOT, 2005, p. 271). E, segundo Annie Le Brunn (2007, p. 151), tal narrativa se dá: “[...] com uma evidência que chega a ser dilacerante, este livro nasce sob os passos de dois personagens à deriva, presos na atmosfera opressora de um labirinto do qual tanto um como o outro tentam escapar, se encontrando e se perdendo”. Este sentido derradeiro observa-se nas palavras do próprio Breton em uma das passagens de **Arcano 17**:

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. Seu triunfo é, a cada instante, perturbador e cândido como as flores que, no inverno passado, nascem sobre os escombros (BRETON, 1986, p. 24-25).

Breton apresenta algo de incontrolável e ao mesmo tempo perturbador, o fluxo da própria vida e sua totalidade irradiante, prene de uma força intensa e simultaneamente singela, observável no florescer em meio a condições aparentemente adversas. O tom e a forma da vida são, simultaneamente, o tom e a forma da própria narrativa. Mas deparamo-nos também, neste excerto de **Arcano 17**, com mais uma questão: a ambiguidade na imagem da flor que, no inverno, nasce sobre os escombros. Segundo Paz: “A ambiguidade da imagem não é diferente da ambiguidade da realidade, tal como a captamos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, dona de um sentido recôndito” (PAZ, 2012, p. 115). A ambiguidade, portanto, não se restringe a um sistema simples de causas e condições – daí sua intransponibilidade, condizente com o estado de abertura. Em **Arcano 17**, Breton faz referência a uma atitude de abertura não responsiva e a relacionará com o: “[...] pensamento poético [que] tem, obviamente, uma grande afinidade com essa forma de agir” (BRETON, 1986, p. 9). Temos em conta que os acontecimentos perpassam as narrativas, constituindo-as, ao mesmo tempo em que a própria vida é atravessada e

constituída pelos mistérios suscitados pela linguagem, “Pois o homem é inseparável das palavras. Sem elas é inatingível. O homem é um ser de palavras” (PAZ, 2012, p. 38).

Em **Nadja**, a estrutura, também não usual, aponta para o trânsito entre aspectos díspares. Destes aspectos destacaremos o que Breton conceituou como *acaso objetivo* e que, no momento da escrita de **Nadja**, nomeou como “fatos-escorregões” e “fatos-precipícios” (BRETON, 2007, p. 28). Tais fatos têm, segundo Breton: “[...] um valor intrínseco, pouco verificável [...] trata-se de fatos que, ainda que sejam simplesmente constatados, a cada vez apresentam todas as aparências de um sinal [...] que me convencem de minha ilusão toda vez que penso estar sozinho ao leme do navio” (BRETON, 2007, p. 27). Os acasos objetivos são de fundamental importância na narrativa. Eles dão o contorno com a qual é possível que alcemos da realidade para a surrealidade, ou seja, da experiência causal para a experiência do aspecto mágico presente no próprio cotidiano. Nos diversos acasos contados por Breton em **Nadja**, alguns mais longos, outros bem breves, têm-se vários aspectos a serem elencados, advindos de ordens distintas: encontros com distanciamentos temporais, ocorrências e recorrências pelas ruas de cidades francesas, situações que envolvem outros companheiros, escritores surrealistas, artistas, o enredo de uma peça de teatro, experiência com cinema, encontros fortuitos, para citar apenas alguns.

Cada um desses acasos pode ser lido aleatoriamente; em princípio, eles não guardam entre si qualquer relação, a não ser a de um estado desperto do qual decorre a apreensão de detalhes mínimos ou corriqueiros que se dão a todo momento. Seria como uma espécie de atravessamento das camadas da realidade e de seu deslindamento a partir de uma atitude não condicionada, pois a narrativa convoca uma experiência não somente intelectual. A mera inteligência – e nesse sentido estamos considerando as três narrativas: **Nadja**, **OAL** e **Arcano 17** – embota a possibilidade de experiência, lançando-nos para fora dela. Aos poucos, em cada uma das narrativas, vamos adentrando camadas e a permanência com cada uma delas nos enreda em seus jogos. Abre-se a *temporalidade*, que nos envolve nos pequenos enigmas e paradoxos.

Retomando seu caminho em **OAL**, Breton segue por aspectos da natureza e passa, cuidadosamente, do reino mineral para o animal, a fim de evidenciar, novamente, um tipo de movimento que nos constitui e que, portanto, a nós está disponível, mas que, por motivos óbvios, não o reconhecemos. Toma, para tanto, o exemplo dos corais, animais que vivem em colônia e que mais se parecem com minerais, traçando o paralelo com cristal:

Se é, por excelência, no cristal, que a «figura» – no sentido hegeliano de mecanismo material da individualidade – adquire, para lá do magnetismo, a sua realidade, onde ela perde, idealmente, essa mesma realidade, é, a meu ver, nos corais, por pouco que eu os reintegre, como é mister fazer com tudo o que é vivo, na resplandecente reverberação do mar. Onde a vida, no seu incessante processo de formação e de destruição, me parece estar, aos olhos do homem, concretamente bem mais defendida, é entre as sebes de chapins azuis da aragonite e a ponte de tesouros da “Grande Barreira” australiana (BRETON, 2006, p. 17).

Assim, o sentido mais profundo da passividade vai sendo descortinado, somando-se a ele o da integridade, ao nos dar a ver o processo incessante da vida a partir de uma estrutura cuja aparência não nos revela o movimento, mas em que, de maneira misteriosa, o movimento se apresenta. Ao falar sobre o cristal e sobre os corais, Breton chama atenção para estruturas elementares, mínimas e, com elas, nos dá a ver as correspondências com a condição humana. Entretanto, observa ainda que tais estruturas só se apresentam aos olhos do homem, quando muito, em contextos excepcionais, como é o caso da Grande Barreira Australiana.

A estas duas primeiras condições, às quais toda a beleza convulsiva deve, na mais profunda acepção do termo, responder, acho necessário e suficiente juntar-se uma terceira, que virá suprimir qualquer possível lacuna. Uma beleza como essa só pode desprender-se da pungente sensação da coisa revelada, da certeza integral que confere o aparecimento brusco de uma solução à qual, dada a sua própria natureza, não poderíamos aceder pelas vias lógicas habituais. Trata-se realmente, neste caso, de uma solução excedente, de uma solução que, embora rigorosamente adaptada, vai, todavia, além das necessidades (BRETON, 2006, p. 19).

Às duas condições anteriormente explicitadas, a que chamamos de *passividade*, que se dá, “ao expirar do movimento” (2006, p. 14), e a *integridade*, que revela serem as mesmas as qualidades interiores e exteriores, comparável ao cristal (2006, p. 15), ele acresce a terceira, que diz respeito ao escapar da certeza, a um *acontecimento*, em suas palavras, um “aparecimento brusco” daquilo que foge à compreensão habitual, e descreve o aspecto metodológico correspondente: “A imagem, tal como ela nos é dada através da escrita automática, sempre disso foi, a meu ver, um exemplo perfeito” (2006, p. 19). Sobre este aparecimento brusco, prossegue:

O certo é que o prazer é, neste caso, função da própria dissemelhança que existe entre o objecto desejado e o objecto *achado*. Artístico, científico, filosófico ou de tão mediana utilidade quanto se queira, esse achado consegue, a meu ver, roubar a beleza a tudo quanto se não lhe relacione. Só nele se patenteia o maravilhoso precipitado do desejo. Só ele tem o poder de engrandecer o universo, de o fazer

renunciar em parte à sua opacidade, de nos desvendar as suas extraordinárias qualidades receptivas, proporcionais às inúmeras exigências do nosso espírito. A vida quotidiana é, de resto, fértil em pequenos achados deste género, achados onde frequentemente predomina um elemento aparentemente gratuito, fruto, se calhar, da nossa provisória incompreensão, o qual, como é óbvio, considero das coisas mais dignas de crédito (BRETON, 2006, p. 19-20, grifo do autor).

Na dissemelhança entre o que se deseja e o que se encontra, há o que podemos chamar, em acordo com o próprio pensamento bretoniano, de um espaço paradoxal, um espaço dado ao acontecimento onde vige a porção do desejo em seu sentido mais denso, de onde emerge o maravilhoso e a beleza, que, para Breton, têm um sentido irrevogável: “A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosiva-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza” (2006, p. 25). Para Heidegger:

A simultaneidade de atração e arrebatamento é, contudo, a essência do belo. A beleza deixa que os contrários sejam contrários, deixa que as relações recíprocas encontrem sua unidade, e assim deixa que tudo esteja presente em tudo a partir da pureza [*Gediegenheit*] do completamente diverso<sup>94</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 66).

Breton refere-se à beleza convulsiva no mais profundo do cadinho humano, àquele espaço em que habitam dois seres que se buscam mutuamente e no qual vigora também a solidão. Nesse sentido, o espaço não diz respeito a uma extensão, mas sim a uma qualidade (PAZ, 2012, p. 133). Eis então que, neste excerto, nos deparamos com as qualidades concernentes ao estado propiciado pelo encontro amoroso, sendo elas as mesmas que poderíamos atribuir a um encontro que despertasse a beleza convulsiva a partir da arte, da ciência, da filosofia e de objetos de toda sorte, dos quais a vida cotidiana é fértil. Dito um pouco sobre a repercussão do *achado*, ele retoma o aspecto metodológico de sua busca e suas nuances:

Estou intimamente persuadido de que as percepções registradas da maneira mais involuntária, como, por exemplo, as palavras proferidas em aparte, escondem a solução, simbólica ou não, das dificuldades que cada qual encontra perante si. A questão está, mais uma vez, em sabermos orientarmo-nos no labirinto. Apenas existe delírio de interpretação quando o indivíduo mal preparado se assusta no meio de toda esta *floresta de indícios*. Pois eu assevero que a atenção preferia que lhe quebrassem os pulsos a prestar-se, um segundo que fosse, a servir um ser naquilo a que o desejo desse mesmo ser se mantivesse alheio (BRETON, 2006, p. 20, grifos do autor).

---

<sup>94</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em “*Assim como em dia santo...*” p. 61-92

Explícita, pois, a dificuldade em lidar com o método da escrita automática, visto que tal não segue o que, de modo usual, está na “ordem do dia” de cada um, ou seja, não se presta a seguir a trilha do que se lhe aponta como desejo de modo mais óbvio, superficial, e, outrossim, que a trilha a ser seguida se dá pelos indícios menos prováveis, “as palavras proferidas em aparte”, ou seja, uma porção de nós mesmos que se apresenta de modo pouco óbvia, como explícita ao tomar como exemplo o “labirinto” e a “floresta de indícios”.

Em sua busca pela beleza convulsiva, Breton admite ter se descuidado em relação ao seu método. Relata suas tentativas a fim de encontrar alguma pista sobre o aparecimento ou não de tal mulher: utilizando um livro como uma espécie de oráculo, alterando a disposição dos objetos de modo que pudesse aparecer alguma resposta... E segue descrevendo como se deu a passagem dos dias a partir de tais tentativas. Octavio Paz descreve esses instantes de espera do ser amado:

Na espera, todo o nosso ser se inclina para frente. É um ansiar, um mover-se em direção a algo que ainda não está presente e é uma possibilidade que pode não se concretizar: a aparição da mulher. A espera nos deixa em suspensão, quer dizer, suspensos no ar, fora de nós. Um minuto antes estávamos instalados no nosso mundo e nos movíamos com tal naturalidade e facilidade entre coisas e seres que não percebíamos sua distância. Agora, à medida que crescem a impaciência e o ansiar, a paisagem se afasta, o muro e as coisas à nossa frente se retiram e se recolhem em si mesmos, o relógio anda mais devagar. Tudo começa a viver uma vida à parte, impenetrável. O mundo se torna alheio (PAZ, 2012, p. 159).

Diante da ausência de resposta, continuava a buscar por algum vestígio que indicasse algo a respeito de sua amada. Recorreu também às cartas, relatando em detalhes como procedera com elas, incluindo o modo como usava dispô-las, mas nada parecia resolver. E prossegue:

A minha impaciência fez com que, perante demasiadas respostas evasivas, não tardasse a recorrer à interposição, no seio dessa figura, de um objecto central bastante personalizado, tal como uma carta ou uma fotografia, o qual me pareceu produzir melhores resultados, e mais tarde, electiva e alternadamente, duas pequenas personagens assaz inquietantes, que eu convidei a virem residir comigo: uma raiz de mandrágora de contornos vagos, à imagem, segundo me parecia, de Eneias com o pai às costas, e a estatueta, feita de borracha em bruto, de um jovem e bizarro ser à escuta, sangrando, como me foi dado a verificá-lo, ao mínimo arranhão, e dotado de um sangue inexaurível de escura seiva, ser esse que a mim me toca muito especialmente, na medida exacta em que lhe ignoro a origem e os fins e que, acertada ou desacertadamente, tomei o partido de considerar um objecto de feitiço (BRETON, 2006, p. 22-24).

Ao final das contas, o encontro com este dado objeto foi aquele que sempre o reconduziu ao ponto fulcral de sua vida (2006, p. 24), trazendo à tona o desconhecimento das origens e os fins como constituintes do influxo decisivo para que algo se torne significativo. Retomando a operatividade paradoxal em mais este exemplo, Breton recupera aquilo que evidencia a não causalidade, pondo em questão a coisa revelada. Assim, finaliza o relato de sua jornada de dias no labirinto.

Chegamos ao fim da primeira parte de OAL, segundo Breton, “[...] um texto essencialmente teórico” (BRETON, 2006, p. 88). Entretanto, ele nos surpreende com a inserção de um relato com o qual quer chamar a atenção para os aspectos irracionais do diálogo de 10 de abril (2006, p. 88). Trata-se de um almoço, numa certa manhã de 1934, dia em que ocorrera um eclipse do qual resultava a ocultação de Vênus pela lua, “[...] num pequeno restaurante, situado, bastante desagradavelmente, junto à entrada de um cemitério [...]. Nada mais tendo a fazer, pus-me no entanto a observar a aprazível vida daqueles sítios” (2006, p. 24), e as peculiaridades do pequeno estabelecimento, assim como a movimentação dos que ali trabalhavam, o modo como se relacionavam – o patrão, os operários, o homem que lavava a louça.

A criada é muito bonita: ou melhor, poética. Nessa manhã de 10 de Abril, trazia ela, sobre uma gola branca salpicada de bolas vermelhas, muito a condizer com o vestido preto, um finíssimo cordão donde estavam suspensas três límpidas gotas de água como que feitas de pedra lunar, gotas redondas sobre as quais se destacava, na parte de baixo, um crescente da mesma matéria, engastado do mesmo modo. Pude apreciar, uma vez mais, e com infinito prazer, a coincidência existente entre a jóia e o eclipse (BRETON, 2006, p. 24-25).

De repente, Breton ouve o lavador de louça dizer, chamando pela moça: “«Ici l’Ondine!», e a resposta estranha, infantil, quase ciciada, perfeita: «Ah, oui, on le fait ici, l’On dîne!». Que cena poderá haver mais comovente? (BRETON, 2006, p. 25). Na nota da tradução, a explicitação do jogo com as palavras: “O homem chama-a “Ici, l’Ondine” (Vem cá, Ondina) e o que ela lhe responde é: “Ah, oui, on le fait ici, l’On dîne!” (Pois, é o que aqui se faz, janta-se!). Há assim um jogo com os sons que tanto podem formar o seu nome, (Ondine) ou a expressão composta pelo pronome indefinido *on* e a forma verbal *dîne* (janta-se)” (N. 1 da T., 2006, p. 25).

Seguindo um dos princípios apontados por ele próprio, o do excedente entre aquilo que se busca e o que se encontra, Breton traz para a primeira parte de OAL, considerada por ele mesmo como teórica, um relato de natureza diversa. Ao nos colocar em contato com tais aspectos irracionais, desvela o sentido de disponibilidade e abertura, pois, naquela manhã, de modo desprezioso, deparou-se com indícios que,

conforme a sequência de OAL, farão todo sentido, pois estava diante dos elementos constituintes de seu mundo interno.

Os fatos ocorridos atestam, ainda, o modo como *vida, criação e linguagem* se dão enquanto *acontecimento*, dado o jogo de sentidos percebidos por ele no referido diálogo. Nesse jogo de palavras residem os indícios a partir dos quais Breton chega à palavra *Ondina*, que, por sua vez, diz respeito a um ser mítico, metade mulher, metade peixe, que apresenta, para Breton, a expressão do feminino na plenitude e esplendor de seu mistério. Aparece, pela primeira vez em **Nadja**, nos desenhos feitos por ela, cujo encontro inspirou a narrativa, e na segunda metade de **Arcano 17**, inteiramente dedicada à Ondina como apresentação do feminino em seu potencial revolucionário.

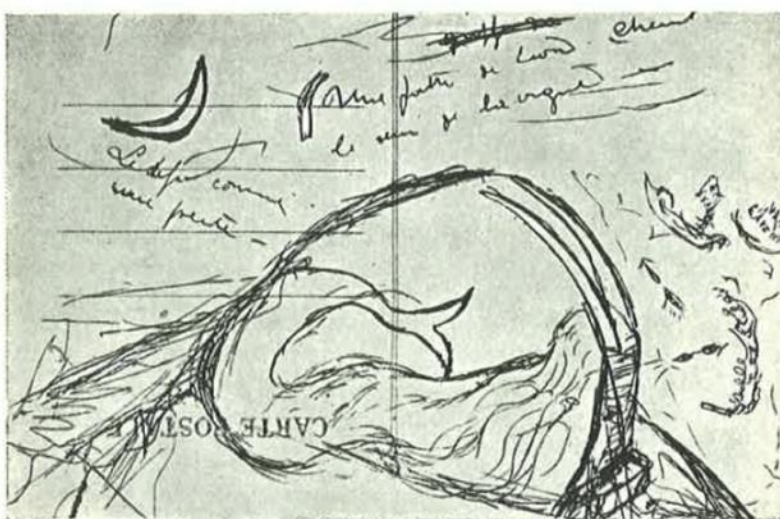


Fig. 19 Um dos desenhos feitos por Nadja

### **Um ponto sete: Encontro e acaso**

Neste item apresentaremos a segunda parte de OAL, na qual Breton apresenta uma experiência tida com Paul Eluard. Ambos fizeram um questionário cujos resultados foram publicados na revista *Minotaure*. A segunda parte de OAL consiste nas reflexões proporcionadas pelas respostas, que giravam em torno do acaso e do encontro. As perguntas são as seguintes: “«É capaz de dizer qual foi o encontro capital da sua vida? – Até que ponto esse encontro lhe deu, e lhe dá, a impressão de ser fortuito? ou necessário?»” (BRETON, 2006, p. 27).

Tal questionário permitiria a eles uma sondagem do pensamento contemporâneo acerca do encontro e do acaso. É notória a satisfação de Breton em termos quantitativos. Entretanto, qualitativamente, a falta se dá a partir da insuficiência em relação ao próprio conceito de encontro. Contudo, a limitação encontrada em grande

parte das respostas revela “[...] a perturbação actual, paroxística, do pensamento lógico” (BRETON, 2006, p. 28), que consistia na possibilidade da subjetivação extrema do desejo, sendo esta uma armadilha contida no próprio inquérito da qual poucos escaparam. Entretanto, tanto o conceito de encontro quanto o próprio questionário, segundo Breton, são mais simples do que se apresentam; em relação às perguntas, tratava-se apenas de um “[...] apelo brusco e imotivado à recordação que mais prezava” (BRETON, 2006, p. 29). Mas Breton admite que, na formulação das duas questões, havia uma lacuna que poderia trazer algum nível de complicação nas respostas, pois, a partir dela, uma questão automaticamente excluiria a outra:

A nossa primeira pergunta tendia, essencialmente, a mobilizar, no plano afectivo, um certo número de espíritos para os quais a segunda pergunta seria de natureza a fazer regressar ao plano da total objectividade e do mais completo desinteresse: daí o nítido laconismo das duas frases (BRETON, 2006, p. 29).

Ou seja, se a primeira questão tratava de uma lembrança significativa, a segunda, provavelmente, seria vista a partir da avaliação sobre a primeira, o que acabaria por encaminhar o pensamento para aspectos mais objetivos, evidenciando, assim, a lacuna entre ambas no plano dos sentidos. O carácter de imediaticidade da primeira (acontecimento, nos termos já apontados por Breton) seria inevitavelmente confrontado pelo aspecto avaliativo contido nela, implicando o salto apontado:

Esperávamos uma reacção que está longe de nos ter decepcionado: uma das perguntas mostrou-se de facto capaz, em certo número de casos, de excluir a outra, ora sobrepondo-se a sensibilidade ao rigor, ora cedendo-lhe a vez, adquirindo já esta ou aquela abstenção um valor muito especial (BRETON, 2006, p. 29).

E o valor muito especial consiste numa distinção entre as respostas que cederam ao colapso da própria pergunta, reconhecida como “[...] fugazes clarões”, e o grande número das respostas de carácter “[...] mais ou menos reticente” (BRETON, 2006, p. 28). Contudo, era o propósito de Breton e Eluard: “[...] situar o debate a um nível sensivelmente mais elevado, em suma, no ponto fulcral daquela hesitação que nos assalta o espírito ao pretendermos definir o que será o «acaso»” (2006, p. 30).

Ambos fazem uma reflexão que inclui suas pesquisas em relação ao acaso, passando por Aristóteles, Cournot, Poincaré, até chegarem aos materialistas modernos, salientando a tentativa de conciliar Engels e Freud (2006, p. 30), o que ainda não os encaminha ao pano de fundo que intencionavam, a fim de esclarecer suas intenções em

relação às questões. O nível sensivelmente mais elevado esperado por Breton e Eluard supõe aquilo que foge ao pensamento comum. Nesse sentido, segundo Blanchot:

[...] nada é mais estrangeiro à realidade em que vivemos, na certeza do mundo comum, do que o acaso [...] e nada pode ser mais diferente da constatação cotidiana do que o encaminhamento inquieto, sem rota e sem limites, que torna necessária a perseguição do que aconteceu, mas que, pelo fato de ter acontecido, rasga o tecido dos acontecimentos. Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra “verdadeiramente” uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua (BLANCHOT, 2005, p. 271-272).

Eles esperavam por respostas que, de modo espontâneo e não racional, revelassem encontros significativos que depreendessem do plano afetivo. Retomando as bases que fundamentaram as questões, Breton e Eluard demonstram o que as conecta, desfazendo o que, a partir de um pensamento usual, pode ser tomado como uma lacuna.

Em suma, os clarões, as revelações, aparecem a partir da assunção da conexão entre ambas as determinações – complementarmente, de modo a “[...] realçarmos os elos de dependência que unem as duas séries causais, [...] elos que, na actual fase do conhecimento, nos parecem subtis, fugidios, inquietantes, mas que, sob os mais titubeantes passos do homem, ateiam, por vezes, vivíssimos clarões (BRETON, 2006, p. 31). A realidade se apresenta embotada quando tomamos a totalidade apenas por uma delas.

## Um ponto oito: Encontro e diferença ou passividade

*Os estados passivos não são apenas experiências do silêncio e do vazio, mas também momentos positivos e plenos [...] A passividade de uma área provoca atividade em na outra e permite a vitória da imaginação diante das tendências analíticas, discursivas ou arrazoadoras. Em nenhuma hipótese desaparece a vontade criadora. Sem ela as portas da identificação com a realidade permanecem inexoravelmente fechadas.*

Octavio Paz

A terceira parte de OAL se dá a partir do encontro com um de seus amigos, o artista e escultor suíço Alberto Giacometti (1901-1966). Breton relata que saíram num belo dia de primavera de 1934 e que seus passos os encaminharam para o *mercado de pulgas* – um espaço, inclusive, já mencionado em **Nadja**, razão pela qual ele se desculpa. Nas duas noites que antecederam o passeio, ele e Giacometti haviam conversado sobre a espera sem objetivo, da qual resultou a conclusão: “Independentemente do que possa ou não acontecer, a espera é que é, na realidade, magnífica<sup>95</sup>” (BRETON, 2006, p. 34).

No contexto do encontro entre ambos, Giacometti trabalhava na escultura de uma figura feminina e tal processo criativo foi também um dos temas dessas conversas entre eles. O escultor relatara ao amigo seus procedimentos, a partir das relações entre o ponto em que o trabalho se encontrava (conforme se vê na figura), retrocedendo ao seu aparecimento e às etapas consecutivas a ele, do desenho ao molde de gesso, dando a ver o lampejo e o mistério do qual o processo é portador. Na primeira parte de OAL, Breton preconizara tal “aparente” disjunção, colocando-a em perspectiva: “Voltarei ainda a focar este assunto. O certo é que o prazer é, neste caso, função da própria dissemelhança que existe entre o objecto desejado e o objecto *achado*<sup>96</sup>” (BRETON, 2006, p. 19-20). O fundamento do termo *diferença* que desponta da reflexão de Breton, a partir das idas e vindas processuais de Giacometti em sua escultura, pode ser encontrado no pensamento de Heidegger, quando o filósofo busca pelo sentido de *ser* a partir do estranho; segundo ele a estranheza: “[...] é, na verdade, o modo fundamental, mas encoberto, de ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2015, p. 356).

É possível observarmos, ainda a partir do jogo empreendido no processo de criação de tal escultura, as afirmações de Breton acerca dela: “Sempre me interessara pelo progresso daquela estátua, que logo à primeira vista se me afigurara a própria

<sup>95</sup> Excerto completo p. 106 desta tese.

<sup>96</sup> Excerto completo p. 163-164 desta tese.

emanação do *desejo de amar e de ser amado*, em busca do seu verdadeiro objecto humano, imersa na sua dolorosa ignorância” (BRETON, 2006, p. 35-36, grifos do autor). Lembrando que este relato tem por base o diálogo entre Breton e Giacometti nas noites que antecederam o passeio de ambos, temos em conta a “[...] misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união” (2006, p. 34), ou seja, a perspectiva dada por Giacometti acerca de sua produção, atravessando e, simultaneamente, sendo atravessada pela perspectiva do próprio Breton, atestada pelo relato processual e pelos fatos que estavam por vir na caminhada de ambos pelo *mercado de pulgas*.



Fig. 20 A escultura na qual Alberto Giacometti vinha trabalhando

No *mercado de pulgas*, eles caminharam por algum tempo sem que nada lhes chamasse atenção, mas não tardou até que o primeiro objeto exercesse: “[...] sobre nós a atracção do *jamais visto*, foi uma semi-máscara de metal, impressionante de rigidez e, ao mesmo tempo, de poder de adaptação a uma exigência que desconhecíamos qual fosse” (BRETON, 2006, p. 37, grifos do autor).

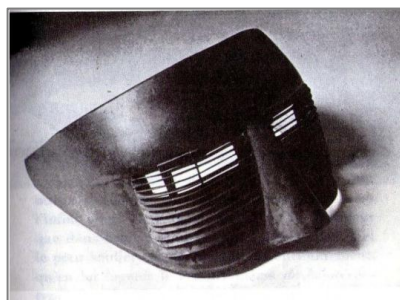


Fig. 21 A máscara, objeto de Giacometti

A descrição atenta de Breton sugere em princípio que, no entusiasmo do encontro com o dado objeto, buscaram em suas formas os sentidos que supostamente fizeram com que lhes fosse convidativo e que os arrebatara a primeira vista. Mas, apesar disso, a aquisição não foi imediata: “Giacometti, em geral bastante alheio a qualquer ideia de posse sobre tais objectos, poisou-o muito a custo, deu alguns passos, pareceu mostrar certo receio pelo seu futuro e destino e, finalmente, voltou atrás para o adquirir” (BRETON, 2006, p. 39).

Algumas lojas adiante, Breton conta que, de sua parte, houve uma escolha quase tão eletiva quanto à da máscara. Desta vez, o objeto em questão era uma grande colher de madeira, segundo ele: “[...] bastante bela, bastante audaciosa de forma – colher cujo cabo, quando poisada sobre a parte convexa, ganhava a altura de um pequeno sapato nela incorporado. Trouxe-a imediatamente comigo” (BRETON, 2006, p. 39).

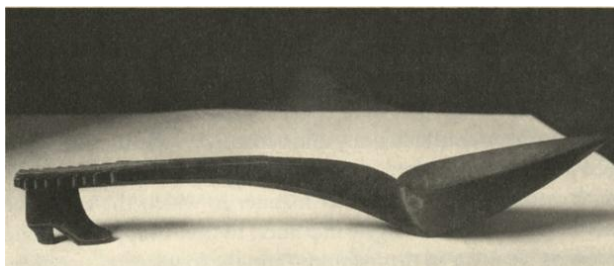


Fig. 22 A colher, objeto de Breton

De posse dos objetos, discutiram sobre seus significados, por mais irrelevantes que pudessem parecer. Tais objetos, cuja existência era ignorada por ambos, passava, a partir daquele momento, a ser uma espécie de convite à sua “[...] existência concreta e, ao mesmo tempo, desvendavam-nos certas facetas, assaz, inesperadas, da sua vida” (BRETON, 2006, p. 39).

Em relação à máscara, Breton conclui que ela viria a ocupar, precisamente, o espaço de incerteza que seu amigo acalentava até então em relação à escultura na qual vinha trabalhando e que, em princípio: “[...] a intervenção da máscara parecia destinar-se a ajudar Giacometti a vencer sua indecisão a esse respeito” (BRETON, 2006, p. 41). Breton reconhecia nela uma função catalisadora dentro do processo pelo qual seu amigo estava passando. Embora tal certeza tenha ocorrido a Breton um pouco mais tarde, de modo análogo, reconheceu o sentido que a colher viria a desvendar. Para ele, nesse primeiro momento, cada um dos objetos, de modo decisivo, era portador de uma revelação que dizia respeito a ambos, ou melhor, à relação que estabeleciam um com o outro, pois os achados: “[...] são a resposta a um desejo que não se trata de um mero

desejo de qualquer um de nós, mas sim do desejo de um, ao qual o outro, devido a circunstâncias especiais, se encontra associado” (BRETON, 2006, p. 42). Assim, Breton reconhece a unidade entre ambos que, caminhando par a par, constituem uma máquina de dupla influência (2006, p. 42). Nesse sentido, o excerto abaixo esclarece a presença de Giacometti no achado de Breton:

Incitado, meses antes, por um fragmento de uma *frase de despertar*: «le cendrier Cendrillon» [o cinzeiro Cinderela, NR], e pela tentação que há muito se apoderara de mim de pôr a circular objectos oníricos e para-oníricos, pedira eu a Giacometti que, guiado pela sua fantasia, me modelasse um sapatinho que, em princípio, seria o sapatinho perdido da Gata Borralheira (BRETON, 2006, p. 42-43).

Fato é que Giacometti esqueceu-se de cumprir a promessa de fazer tal objeto para o amigo. Breton relata que esta falta rendeu-lhe longos devaneios, nos quais pôde descobrir alguns traços de sua própria infância (2006, p. 43). Isso tudo havia se dado muito tempo antes da caminhada deles pelo mercado e todas as lembranças acima relatadas só lhe ocorreram ao chegar em casa, quando colocou a colher em cima de um móvel e passou a observá-la:

Era evidente que à minha vista ela se transformava. De perfil, e colocado a uma certa altura, o sapatinho de madeira que se realçava no cabo – e para tal contribuía o facto deste ser curvo – afigurava-se-me um salto, adquirindo, assim, todo o conjunto o perfil de uma sapata de ponta revirada, como a de bailarinas [...]. Assim se especificava, concretamente, uma das mais tocantes lições da velha história: o sapatinho maravilhoso que existe, em potência, na pobre colher [...] Assim também se tornava evidente que aquele objecto, que eu, outrora, ansiara por contemplar, acabara por se construir exteriormente a mim, de diversa maneira, *muito para além* do que eu poderia ter imaginado, e isso a despeito de vários dados imediatos enganadores. Só por este preço, e por ele apenas, se tornou possível obter a perfeita unidade orgânica deste objeto (BRETON, 2006, p. 43-44, grifos do autor).

Neste relato é possível observarmos nuances entre o pensamento meditativo e o analógico, pois, ao colocar-se em repouso diante do objeto, numa atitude contemplativa, Breton é alçado ao estado de suspensão, enredado na dança que ocorre entre o que se formula diante de si a partir do encontro com o que passa a emergir de suas profundezas, para além daquilo que se dá no imediato. Foi no estado de repouso que se deu a emergência daquilo que ele sequer poderia imaginar, do indistinto que a ele próprio habita e que configura, a partir da experiência com o dado objeto, o que ele chama de *perfeita unidade orgânica*.

Chegando ao sentido dos objetos, tanto do seu quanto o de Giacometti, Breton segue refletindo sobre a conexão entre dois ou vários seres, concluindo que, a partir desse elo, é possível que se aponte soluções que cada um por si não encontraria e que: “Essa simpatia teria, pelo menos, o poder de incluir no domínio do acaso propício (a antipatia no domínio do acaso adverso)” (BRETON, 2006, p. 45). Ele associa esse domínio ao qual é possível atribuir um caráter mágico à adesão de certas práticas surrealistas, como o “[...] jogo das definições, das suputações, das previsões: «O que é que... Se... Quando...», que, poeticamente, sempre me pareceu a mais fabulosa fonte de imagens *impossíveis de encontrar*” (BRETON, 2006, p. 45, grifos do autor). Nesse sentido, deixa em evidência que a força que temos, tanto individual quanto coletiva, está nos elos que se estabelecem a partir das dores comuns e das reivindicações convergentes, pois: “Espalhada por este mundo afora, a nossa sina é, quem sabe, susceptível de abarcar tudo o que existe, ainda que amarrotada como uma papoila em botão [...]” (BRETON, 2006, p. 45). Sozinhos, por contraste, tal força se perde.

Pouco tempo depois, Breton publicou uma comunicação na revista *Documents* sobre a experiência tida com Giacometti. Assim que terminou de redigi-la, foi tomado pelo desejo de incluir, no mesmo número da revista, uma série de perguntas e respostas. Em OAL, ele faz tal relato no formato de um *Post Scriptum P.S.*, sendo este o primeiro, pois, dois anos depois, em 1936, tais fatos continuaram a repercutir, o que gerou a inclusão do segundo *P.S.*, conforme será visto adiante. A série de perguntas e respostas é a seguinte: “«O que é...? – É...»” (BRETON, 2006, p. 46). Tal série fora motivada por uma experiência entre os dois que vem em nota de rodapé em OAL: “Giacometti: «O que é a violeta?» Breton: «É uma mosca dupla.» Breton: «O que é a arte?» Giacometti: «É uma concha branca dentro de uma bacia com água.» Etc.” (BRETON, 2006, p. 46). Ainda tocado pela experiência com a colher e a amplitude que foi se apresentando a partir dos indícios que lhe ocorreram após o encontro, Breton pensou na proposição, considerando também a dinâmica supracitada ocorrida entre ambos. Note-se que o que está em jogo é muito mais a provocação de algo que porventura ocorra entre a combinação das séries do que as ligações diretas propriamente ditas, já que o que intencionavam não era um sistema de correspondências, sendo secundária tal possibilidade, ou mesmo a intercambialidade entre os dados sistemas. Desse modo, não fossem a colher e a máscara, outros objetos poderiam suscitar os mesmos processos de descobertas empreendidos por eles.

Na sequência do primeiro *P.S.*, Breton cita a conversa que tivera com Giacometti, em que entende ter sido induzido, por razões não válidas, à sua primeira

conclusão sobre a colher, e segue sua investigação acerca do encontro com o dado objeto, encaminhando-se para definições que são para ele, ao mesmo tempo, demasiadamente complicadas e demasiadamente fáceis. Desse modo, deixa de lado as pistas que lhe ocorreram inicialmente, advindas das conexões entre a colher e o cinzeiro no formato de sapatinho da Gata Borralheira, conforme havia pedido para Giacometti. Atém-se então à dimensão sexual, segundo o pensamento freudiano, com o qual vai deslindando os aspectos simbólicos a partir dos quais o objeto passa a ser visto: “Bastava-me conhecer estes elementos para ser levado a pensar que me encontrava perante uma figuração simbólica do aparelho sexual do homem, no qual a colher ocupava o lugar do pénis” (BRETON, 2006, p. 47). Embora, ao adentrar mais esta camada de percepção sobre o objeto, tenha descartado o que havia concluído até aquele momento, reconhece que o novo caminho contempla, de certa maneira, o que lhe ocorrera inicialmente (a história da Cinderella). Assim, constitui um tipo de percepção que conjuga aspectos que decorrem da psicanálise freudiana e do mito de Perrault, finalizando o primeiro *P.S.*:

Acho imprescindível insistir sobre o facto de o sapatinho da Gata Borralheira ser aquilo que por excelência adquiriu, no nosso folclore, o significado de *objecto perdido*, de tal forma que, ao reportar-me a esse momento em que concebi o desejo de sua realização artística e da sua posse, não me custa a perceber que ele, para mim, simbolizasse uma mulher *única, desconhecida*, enaltecida e dramatizada pela consciência da minha solidão e a imperiosa necessidade de abolir no meu íntimo certas recordações. A necessidade de amar, com tudo o que ela comporta de perturbante exigência sob o ponto de vista da unidade (da unidade-limite) do seu objecto, não descobriu aqui nada de melhor para fazer do que repetir as tentativas do filho do rei, no conto, ao mandar experimentar o «mais bonito sapatinho do mundo» a todas as mulheres do reino. O conteúdo latente, sexual, transparece claramente nas seguintes palavras: «Deixa-me ver – disse, rindo, Cendrillon – se me ficará bem»... «Viu ele então que lhe entrava sem custo e lhe ficava tão justo como se fora de cera.» (BRETON, 2006, p. 48-49, grifos do autor).

Interessante notar a amplitude que o encontro com dado objeto pôde suscitar, acompanhando a trajetória empreendida por Breton desde o início, passando pelos momentos consecutivos a ele e a extensão temporal implicada. Se, por um lado, podemos falar sobre o tempo transcorrido, e Breton faz tal menção, por outro, é como se o acontecimento, embora não evidente momento a momento, simplesmente não cessasse. Seguiremos, então, o pensamento de Breton no segundo *P.S.*:

2.º P.S. (1936) – «De Eros e da luta contra Eros!» Na sua forma enigmática, há dias em que esta exclamação de Freud<sup>97</sup> me consegue obcecar, como só o podem fazer certos versos. Ao reler, passados dois anos, o que ficou para trás, sou forçado a reconhecer que se, à primeira vista, consegui apresentar uma interpretação válida ao achado da colher, em contrapartida pareço mostrar-me bastante reticente quanto à descoberta da máscara (BRETON, 2006, p. 49).

É como se a exclamação de Freud enigmaticamente atuasse como algo que cintila e que desperta o acontecimento para mais possibilidades de amplitude. Embora, com isso, Breton se remetesse à época na qual ele e Giacometti haviam, cada qual, encontrado um dado objeto, por parecer-lhe suficiente suas proposições acerca da colher, resta-lhe, então, deparar-se com a insuficiência em relação à máscara, e pontua:

1.º – é de notar que, a despeito da singularidade do objecto, *não cobiço a sua posse*, antes sinto um certo prazer em que Giacometti se aproprie dele, apressando-me a justificar essa sua aquisição; 2.º – a publicação, em Junho de 1934, das precedentes páginas, sob o título: «Equação do objecto achado» na revista belga *Documents*, vale-me, acto contínuo, uma extensa e perturbante carta de Joe Bousquet (BRETON, 2006, p. 49)

Recobrando sua atitude em relação à máscara, Breton lembra que havia uma justificativa para seu contentamento em relação à posse do objeto por parte de Giacometti. No segundo ponto, retoma o fato de que, naquele mesmo ano, a experiência de ambos havia sido publicada na revista *Documents* e, em decorrência de tal publicação, recebera uma carta que atestava o reconhecimento da máscara no contexto de um embate que gerara mortos e feridos. O remetente insistia sobre o caráter trágico e maléfico de tal objeto, dada a ilusão de proteção oferecida por ele num outro tempo. E eis que começava a se abrir uma fenda em relação ao que haviam concluído acerca do encontro com tais objetos, especificamente, em relação à máscara.

No terceiro ponto do *Post Scriptum*, Breton conta ter ouvido de alguém o relato sobre ele e Giacometti terem sido vistos, sem que percebessem, no momento em que lidavam com a máscara. Tal relato foi feito pela própria pessoa que, no dia, estava acompanhada de um amigo; contou ainda que ambos também se interessavam pela máscara e que, assim como Breton, a deixaram no mesmo lugar.

Na parte final do P.S., Breton retoma a frase de Freud que cintilou em seu pensamento inicialmente. Dada sua complexidade, segue a íntegra:

«De Eros e da luta contra Eros!» A minha perturbação, e talvez, antes de mim, também a dela, perante essa máscara – sobre cuja utilização

---

<sup>97</sup> Freud: *Essais de psychanalyse: Le Moi et le Soi* (Payot ed.) (N.R. 1: BRETON, 2006, p. 49).

viriam a ser-me dados, daí a pouco, tão penoso esclarecimento –, a estranha figura (em forma de X, meio claro, meio obscuro) formada por esse encontro, por mim, mas não por ela, ignorado, encontro esse centrado precisamente sobre tal objecto, levam-me a pensar que ele, naquele instante, catalisava o «instinto de morte» (instinto que após a perda de um ser amado durante muito tempo me dominou), por oposição ao instinto sexual que, uns passos mais a frente, iria encontrar satisfação com a descoberta da colher. Assim se confirma, o mais concretamente possível, a proposição de Freud: «Esses dois instintos, tanto o sexual como o da morte, comportam-se como instintos de conservação, no sentido mais estrito da palavra, pois tanto um como o outro tendem a reinstaurar um estado que o aparecimento da vida veio perturbar.» Tratava-se, porém, de ser de novo capaz de amar, e não já só de continuar a viver! Por isso mesmo, nunca esses dois instintos foram mais exaltados do que já vimos, sob o disfarce ultramaterial das páginas 38 e 40 [páginas de **O Amor Louco** onde estão as ilustrações da máscara e da colher, respectivamente], disfarce que, naquele passo, lhes permitiu porem-me à prova e, cada um por seu turno, medirem forças comigo (BRETON, 2006, p. 50-51).

Refazendo o circuito, Breton conecta ambos os objetos a partir do pensamento freudiano com o qual vincula, desde a porção instintual humana, o desejo, o amor e a morte. Deste modo, Breton nos insere numa perspectiva não dual para a abordagem do teor deste capítulo ao falar sobre o *encontro* a partir de uma concepção mágica e misteriosa, o que envolve o teor da conversa inicial com Giacometti<sup>98</sup>, passando pela ida de ambos ao *mercado de pulgas* e todas as circunstâncias que os cercavam, e finaliza a partir da psicanálise, dentro da esfera humana. Nesse sentido, há também aspectos insondáveis e que dependem, para a sua visibilidade, de um olhar absolutamente atento. Eis então que Breton, dois anos depois do ocorrido e das reflexões que remontavam outros tempos, pôde ver o que tais indícios guardavam de mais valioso, ainda que na esfera dual, mas no mais profundo dela: o espaço que guarda as forças correspondentes entre o amor e a morte.

Se, por um lado, Breton encerra a questão acessando a dimensão dual por meio do pensamento freudiano, por outro, é possível, retomando o argumento da tese, seguirmos, do início ao fim da questão ora apresentada, a partir do pensamento fenomenológico de Fink, que dimensiona o amor e a morte como modos fundamentais que caracterizam a existência humana, ou seja, como dois fenômenos da existência que estão ancorados no ser-si-mesmo que, por sua vez, é mais que a estrutura de um sujeito ou de um mero fenômeno de consciência (FINK, 2011, p. 197).

---

<sup>98</sup> Excerto completo p. 106 desta tese.

Nesse sentido, é importante notar que os elementos evidenciados por Breton estão todos mantidos. Para o desvio de rota (da psicanalítica<sup>99</sup> para a fenomenológica) consideramos também o fato de que, até este ponto de OAL, fora assinalado, algumas vezes, pelo próprio Breton o desvio da noção de identidade. Soma-se a este fato o início da próxima parte da narrativa, no qual ele diz temer estar dando um salto para o desconhecido (BRETON, 2006, p. 53), ou seja, anuncia que não seguirá a partir da perspectiva com a qual finalizou a parte anterior. Na sequência, é possível compreender que, metodologicamente, embora o estado emocional do sujeito tenha importância (BRETON, 2006, p. 53), não será decisivo para aquilo que será apresentado.

---

<sup>99</sup> O que não tem por finalidade invalidar as abordagens que sigam esta direção. O caminho escolhido nesta tese é apenas mais um dos modos possíveis de abordagem do tema, por isso o termo desvio.

## CAPÍTULO DOIS: CENTRALIDADE

*A literatura aprende que não pode ultrapassar-se em direção ao seu próprio fim: ela se esquiva e não se trai. Sabe que é esse movimento pelo qual, continuamente, o que desaparece aparece.*

Maurice Blanchot

*[...] é indispensável perdermos o hábito de só ouvir o que já compreendemos.*

Martin Heidegger

*Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e reunião com o Outro são também estados de solidão e comunhão conosco.*

Octavio Paz

## **Dois ponto um: Salto para o desconhecido: o desvio da perspectiva usual**

Dada a familiaridade dos assuntos com os quais Breton finaliza a parte anterior, inicia a quarta parte de OAL oscilando um pouco ao percorrer, neste ponto da narrativa, caminhos ainda não tão explorados; em suas palavras:

Hesito, devo confessá-lo, em dar este salto, temendo cair no ilimitado desconhecido. À minha volta, toda a espécie de vultos se apressam (*sic*) a reter-me, a opor-me altos muros que muita dificuldade tenho em reduzir a nada. Bem gostaria de poder acreditar que a esses vultos não se vem imiscuir algo que algum interesse possa ter em desvendar um episódio singularmente emocionante da minha vida: várias vezes me vi forçado a situar, relativamente a várias circunstâncias íntimas dessa mesma vida, uma série de factos que, em virtude do seu carácter insólito, me pareciam de natureza a chamar a atenção do ponto de vista psicológico (BRETON, 2006, p. 53).

Ele antecipa as dificuldades das quais tratará e esclarece que a complicação não está, necessariamente, ligada ao carácter íntimo/pessoal – trazido à tona várias vezes (**Nadja / Os Vasos Comunicantes**), portanto, com o qual estava habituado. Dada a obscuridade, Breton se viu compelido a localizar determinadas situações íntimas no âmbito ao qual, à primeira vista, elas parecem pertencer, ou seja, o ponto de vista psicológico. Não faz, com isso, porém, uma crítica; pelo contrário, reconhece a importância de tal aspecto, mas como uma base para o salto que ele pretende dar:

Com efeito, só a referência precisa, e absolutamente conscienciosa, ao estado emocional do sujeito, no momento em que tais factos se deram, poderá apresentar uma base real de apreciação. O surrealismo sempre propôs que essa relação fosse encarada segundo o modelo da observação clínica. Não há um acidente susceptível de ser modificado, sem que imediatamente se caia no domínio do arbitrário. Chamar a atenção para a irracionalidade imediata e perturbante de determinados acontecimentos implica a estrita autenticidade do documento humano que os tiver registrado. A hora em que se tornou possível formular tão pungente interrogação é uma hora demasiado bela para que se possa adicionar-lhe ou subtrair-lhe o que quer que seja. O único meio de se prestar justiça é o de pensar, e o de levar a pensar, que essa hora na verdade é já passada (BRETON, 2006, p. 53-54).

Breton apresenta uma espécie de metodologia na relação com os fatos dados na vida, no modo minucioso como a observação deve ser feita, não alterando ou excluindo o que quer que seja; – o aspecto irracional que depreende dessa *investigação clínica* é o que há de belo nesse momento enigmático. Tal empreendimento implica um olhar para si mesmo, mas numa perspectiva de desnudamento dos aspectos identitários, já elencada nas partes anteriores de OAL. Ele segue, no entanto, refletindo sobre as dificuldades que se apresentam nessa perspectiva:

Mas a distinção entre o plausível e o que não é impõe-se-me tanto a mim quanto aos demais. Tal como os outros, também eu não posso furtar-me a considerar o desenrolar da vida exterior como independente do que espiritualmente constitui a minha individualidade própria, e se acedo, em cada minuto que passa, a reflectir, segundo as faculdades que me são inerentes, o espectáculo que decorre exterior a mim, é-me, em contrapartida, singularmente difícil de admitir que esse espectáculo possa de um momento para o outro organizar-se como que para mim só, que, na aparência, tenda a conformar-se unicamente com a imagem anterior que ele me suscitou. Mas esta dificuldade torna-se maior ainda devido ao facto desta imagem me ter parecido totalmente fantasista, e dada a maneira manifestamente caprichosa como se desenvolve, de não haver a mínima probabilidade de alguma vez vir a ser corroborada, para mais, com uma certa continuidade, de modo a haver, entre os acontecimentos que o espírito se aprouve em architectar e os acontecimentos reais, um constante paralelismo. Por muito rara, e talvez electiva, que uma conjunção como esta possa parecer, não deixa de ser perturbadora para que se possa, porventura, passar-lhe por cima (BRETON, 2006, p. 54-55).

Com a distinção entre o que é aceitável/verossímil e o que não é, podemos recobrar a reflexão de Paz sobre o primeiro desenraizamento, sendo este o fundamento do pensamento no Ocidente: “Desde Parmênides o nosso mundo é o da distinção nítida e taxativa entre o que é e o que não é” (PAZ, 2012, p. 107). Esta distinção implica, imediatamente, uma dificuldade que, embora não reconhecida deste modo, está imposta no modo de ser no Ocidente. Breton não só a reconhece como compreende a necessidade de não se isentar da questão, colocando-se numa perspectiva que conjugue o transcurso da vida em sua exterioridade com aquilo que lhe ocorre internamente e, mais ainda, reconhece uma anterioridade dentro desse processo. O que lhe ocorre externamente tem como correspondente um componente interno e simultâneo, mas que não é necessariamente aquilo que se pode acessar de modo a ser compreendida a continuidade entre os dados acontecimentos (internos e externos). Entretanto, como num lampejo, tais conjunções podem aparecer e, por mais perturbadoras, não devem ser desconsideradas.

Em outras palavras, Breton está se referindo às dificuldades inerentes à superação da dualidade, ou seja, a dificuldade de superar, de transcender o que, obviamente, se apresenta a nós como o desenrolar da vida exterior de modo independente daquilo que constitui a nossa individualidade, conjugando ambas as esferas, por mais difícil que possa ser, superando assim a racionalidade: “De facto, nada lucrámos em negar que, uma vez estabelecida, essa conjunção é, por si só, susceptível, até a nova ordem, de infligir uma derrota ao pensamento racionalista” (BRETON, 2006, p. 55).

Trata-se da condição de abertura, do aspecto mais revolucionário, que diz respeito à superação da condição dual, ou seja, a unidade, em sua totalidade. Assim, o homem não se vê separado das coisas, não havendo mais necessidade, portanto, de defender um espaço no mundo a partir de suas várias identidades, seus vários postos territoriais, tampouco de defender aquilo que é para si. A não dualidade confere ao homem a possibilidade de *ser* com o mundo e, nesta condição:

É-lhe realmente impossível [...] não experimentar com isso uma sensação de felicidade e de inquietação das mais extraordinárias, um misto de terror e de alegria *pânicos*. 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, 2006, p. 55).

Tal sentido de unidade subverte todas as possibilidades de condicionamentos. Não há, nesta condição, a supressão da lógica; a diferença é que ela passa a operar num espaço mais amplo. Trata-se de outro modo, de uma outra concepção da relação entre o homem e as coisas, o homem e o mundo que, simultaneamente, altera homem e mundo. Para Heidegger<sup>100</sup>, este posicionamento diz respeito à “[...] interpelação do si-mesmo no impessoalmente si mesmo” que, ainda segundo ele, “[...] não o leva para um interior a fim de se trancar para o ‘mundo exterior’. O apelo passa por cima de tudo isso e desfaz tudo isso para interpelar unicamente o si-mesmo que, por sua vez, não é senão o modo de ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2015, p. 352).

Reafirmando a unidade homem-mundo, recobramos as palavras de Paz, numa clara referência ao pensamento heideggeriano:

[...] desde que somos, somos no mundo e o mundo é um dos constituintes do nosso ser. E outro tanto acontece com as palavras: elas não estão dentro nem fora, são nós mesmos, fazem parte do nosso ser. E por serem parte de nós, são alheias, são dos outros: são uma das formas da nossa “outridade” (PAZ, 2012, p. 185).

Dentro e fora, portanto, não são regiões mensuráveis e localizáveis, tampouco explicáveis segundo uma lógica determinada. Nesse sentido, nós e o mundo *somos*, estando isso claro ou não. Entretanto, podemos viver a partir da assunção disso que é misterioso, ou então, a partir de uma visão de mundo a nós concedida, a de que as coisas são de modos distintos. Isso que nos constitui, retomando as palavras de Paz,

---

<sup>100</sup> A referida passagem é parte dos desdobramentos do §55 de ST: *Os fundamentos ontológico-existenciais da consciência* (HEIDEGGER, 2015, p.348).

mundo, palavras, por nos constituírem, são também alheios a nós, como formas de “outridade”. Assim, como é que passamos a nos posicionar e a nos relacionar com os fenômenos a partir do reconhecimento de que aquilo que se apresenta, por mais desafiador e estranho que possa parecer, diz respeito a uma porção constitutiva de nós mesmos? Nas palavras de Breton, um fenômeno no qual se deve observar o maior número possível de relações seria, propriamente, o:

[...] primeiro esboço de um contacto, do mais fascinante contacto entre o homem e o universo das coisas, sou da opinião que se tente determinar o que de mais característico encerra tal fenómeno e, bem assim, suscitar o maior número possível de correspondências do mesmo teor que irei referir-me (BRETON, 2006, p. 55).

Este primeiro esboço, que se dará a partir de um encontro amoroso, tem em si o potencial revolucionário, se colocado em perspectiva, nas dez direções, desde seu centro, o mais profundo do humano, em sucessivos movimentos de ordenações, ritmos e intensidades diversas, conforme o fluxo revelatório da própria vida, tão cuidadosamente observado por Breton nos cristais, nas alcionárias e nas madréporas, assim como nos demais exemplos que estão por vir. Com elas, ele nos coloca imersos nas múltiplas possibilidades de transcendência de um estado de coisas, impetrado pelo pensamento racional, que nos condiciona. Segundo Octavio Paz:

A experiência poética não é outra coisa senão revelação da condição humana, isto é, do permanente transcender-se em que consiste justamente a sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, transcender-se contínuo do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo. E é assim: é um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a essa lei, como manifestação da temporalidade que é (PAZ, 2012, p. 197).

Em OAL, a experiência poética e a experiência amorosa estão conjugadas. Nesse sentido, podemos parafrasear Paz dizendo que *a experiência amorosa não é outra coisa senão revelação da condição humana*. Dito isto, prosseguiremos observando que: se, como vimos anteriormente, as palavras são constituintes de nós mesmos, a experiência poética consiste em trazer-nos para aquilo que nos concerne como um movimento contínuo e nisso está implicado o próprio sentido de temporalidade, como temos abordado nesta tese. Seguindo com o pensamento de Paz, o sentido de transcendência como movimento deve ter um referente, ou seja, aquilo que é transcendido. Na continuidade do texto, Paz indica a “localização” do dizer poético no tempo histórico e tudo o que nele pode ser nomeado, sendo da ordem das experiências sensoriais, sentimentais, pessoais ou sociais, e que: “[...] ao falar-nos de todos esses

fatos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de *outra coisa*: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós” (PAZ, 2012, p. 197, grifos do autor). Essa outra coisa é sempre o que nos escapa e o que nos ultrapassa – o que está além/aquém do próprio referente, aquilo que pode nos colocar em estado de suspensão, num estado amoroso, poético, meditativo, e que, por sua vez, é capaz de nos trazer revelações. Na apresentação de **Introdução à metafísica** de Heidegger, Emmanuel Carneiro Leão traz uma definição para o termo transcendência:

O termo “transcendência” indica essa excelência do homem de ultrapassar e superar a obscuridade do ente, com o qual constantemente se comunica em sua existência, iluminando-lhe o sentido, tornando-lhe transparente o ser na luz da Verdade. Já o fato de se usar uma mesma palavra, a saber *luz*, para significar tanto um fenômeno externo, a luz do sol, como um fenômeno interno, a *luz da verdade*, mostra de alguma maneira que o sol não se encontra de modo absoluto e exclusivo fora do homem nem que a verdade se acha de modo absoluto e exclusivo dentro do homem, mas que primária e originariamente o homem sempre existe no mundo, enquanto o transcende, e o mundo sempre transcende, enquanto nêle existe (LEÃO, 1999, p. 14, grifos do autor).

Interessa-nos tal concepção pois, ao mesmo tempo em que localiza o termo fora de uma ambiência contrária ao termo imanência, indica também um “dentro” e “fora” não localizáveis que se interpenetram, se atravessam e se correspondem e que diz respeito, portanto, ao caráter de temporalidade indicada anteriormente por Paz, constituinte do ser, assim como o mundo. O caráter transcendente, portanto, diz respeito àquilo que nos ocorre no instante de reconhecimento da não dualidade, no desvendar da *profunda noite da existência humana* e ao *mais fascinante contato entre o homem e o universo das coisas* a partir das correspondências entre os acontecimentos interiores e exteriores. Diz respeito ao que nos ocorre na experiência amorosa, dimensão contundente da “outridade”, como encontro com aquilo que nos é mais próximo, que está implicado na própria expressão do *acontecimento*, que nos concede abertura para o reconhecimento do maravilhoso no que há de mais simples na vida, no próprio cotidiano, sendo esta a dimensão criativa da linguagem como casa do ser, abrigo misterioso cujo caminho encontramos através das palavras de Breton, Paz e Heidegger.

## Dois ponto dois: O encontro

Breton dá início ao momento do encontro com a mulher amada, – o encontro com a *beleza convulsiva* – descrevendo-a:

Tudo perdia a cor, tudo gelava, em presença daquela tez de sonho, perfeita concordância de tons de ferrugem e de verde: O antigo Egipto, um pequeno feto inesquecível, trepador, dentro de um poço antiquíssimo, o mais amplo, profundo, e obscuro de quantos poços a que me debrucei, sito de Villeneuve-les-Avignon, nas ruínas de uma cidade esplêndida do século catorze francês, hoje em dia nas mãos dos ciganos. Era uma tez que, escurecendo gradualmente do rosto até as mãos, jogava com uma combinação de tons fascinante, a qual ia do sol extraordinariamente pálido dos cabelos dispostos em ramo de madressilva (BRETON, 2006, p. 56).

À primeira *não dualidade*, entre sonho e realidade, somam-se todas as outras: entre espaço e tempo, passado e futuro, dentro e fora, doçura e terror, claro e escuro, frio e quente, palidez e resplandescência, ele e ela. A experiência se apresenta a partir do pensamento e da linguagem poética. Assim, Breton empreende um transcurso que implica temporalidade e espacialidade como a própria radicalidade do aspecto amplo e misterioso: a não dualidade. A narrativa do contexto no qual se deu o encontro é apresentada a partir do visível e do invisível:

Já por duas ou três vezes ali a vira entrar: e de todas as vezes sempre ela, antes de se me oferecer à vista me fora anunciada por não sei que frémito ou arrebatamento, que, ondulando, de ombro a ombro, se propagava através da sala do café. O facto dessa agitação, ao perpassar por uma assistência das mais banais, depressa vir a adquirir um carácter hostil – e isto quer no domínio da vida, quer no da arte – é para mim um indício da presença do *belo* (BRETON, 2006, p. 57, grifo do autor).

Reúne, a partir de um fato ocorrido com ele, o maior número possível de relações – das mais às menos evidentes – que nos levam a caracterizar o fenômeno de correspondência a um tipo especial de contato entre o homem e o universo das coisas, como foi explicitado no item anterior. Na sequência, Breton pontua a primeira vez em que viu tal mulher, dia 29 de maio de 1934; comenta sua surpreendente beleza e uma remota intuição que lhe ocorrera de que seus destinos teriam, ainda que levemente, uma conjunção. Depois disso, retoma um aspecto importante, que já havia sido elencado na primeira parte de OAL:

Acabara, dias antes, de escrever o texto de abertura deste livro [OAL]<sup>101</sup>, texto que resume perfeitamente as minhas disposições mentais e afectivas de então: necessidade de conciliar, adentro do actual âmbito social, a ideia do amor único com a sua negação mais ou menos fatal, preocupação de provar que, uma vez rejeitadas as vias lógicas habituais, se poderá sempre deparar com uma solução suficientemente satisfatória e nitidamente excedente dos problemas vitais (BRETON, 2006, p. 57-58).

Uma vez mais, Breton apresenta o amor como a fenda a partir da qual é possível abalar a solidez da disposição convencional, transcendendo-a, e é nisto que reside seu potencial revolucionário, pois: “[...] dentre todos os estados pelos quais o homem é susceptível de passar, é o amor o principal fulcro de soluções deste género, assim como é também o ponto ideal de junção, de fusão dessas mesmas soluções” (BRETON, 2006, p. 58). Segundo Octavio Paz: “A experiência amorosa nos dá de maneira fulgurante a possibilidade de entrever, ainda por um instante, a indissolúvel unidade dos contrários. Essa unidade é o ser”<sup>102</sup> (PAZ, 2012, p. 158). Isso corrobora a nossa tese, por um lado, sobre a questão do amor em Breton e, por outro, sobre a questão do sentido do ser em Heidegger.

Enquanto o amor se apresenta como uma das possibilidades mais tangíveis de superação do estado de opacidade, é necessária uma força excedente, capaz de converter a disposição habitual para a não habitual, sendo esta a condição para lidar com o que surge de *mais ou menos fatal* na conciliação entre *a ideia do amor único com a sua negação*. Sem a possibilidade desse salto, restam ao homem as nuances decorrentes do estado de opacidade.

Breton não escreve a partir de uma *realização*, ele se coloca de dentro do embate. Assim, para além de toda e qualquer dificuldade que ele reconheça ter, conclui: “No entanto, naquela promessa que para cada um de nós toda hora futura encerra, esconde-se o segredo da vida, segredo que um dia poderá, ocasionalmente, vir a revelar-se em qualquer outro ser” (BRETON, 2006, p. 58). O excedente ora mencionado não depende de um esforço (determinação causal, ou seja, busca com finalidade); ele pode simplesmente aparecer e aquilo que em si há de mais profundo será, então, revelado em outro ser.

---

<sup>101</sup> Não são muitas as passagens como esta em OAL, em que Breton fala da própria constituição da narrativa, mas elas ocorrem mais de uma vez. Embora o carácter metalinguístico não esteja no âmbito de discussão desta tese, podemos atentar para outro sentido, também implicado neste dado acontecimento do texto, o de que, ao voltar-se para ele próprio, nos remete para aquilo que nele há de estranho, de misterioso. Corroborando este sentido, voltamo-nos às palavras de Paz, ao dizer que: “Ele [o poeta] nos fala do próprio poema, do ato de criar e nomear. E mais: também nos leva a repetir, recriar seu poema, nomear aquilo que nomeia; e, ao fazê-lo, nos revela o que somos” (PAZ, 2012, p. 197).

<sup>102</sup> Excerto completo na p. 93-94 desta tese.

No bar, Breton observa a mulher de modo atento, ampliando cada um de seus gestos, de suas ações, experienciando sua presença pela via da imaginação: “Aquele mulher que acabava de entrar, escrevia, pois – já na véspera a vira escrever, e até me agradou pensar que era para mim que escrevia [...]” (BRETON, 2006, p. 58). Ele relatou ter ficado à espera de sua carta e comenta que, “*Como é natural, nada se passou*” (2008, p. 58, grifos do autor). Breton reafirma a data: 29 de maio, acrescentando um pouco mais de precisão ao relato: “Às sete e meia [...]” (2006, p. 58); ele relata sua atenção a cada um dos movimentos dela enquanto escreve, e seus olhares, até então, ainda não haviam se cruzado, o que o torna inquieto. Ainda assim, mantivera-se praticamente imóvel ante sua *presença*, que nele resplandecia:

Se bem que eu poucos gestos fizesse, os seus olhos, durante tanto tempo erguidos, nunca ou quase nunca pestanejavam: ali, a poucos metros de mim, dardejavam a sua longa e ausente chama feita de uma fogueira de ervas secas, enquanto o busto, grácil como poucos, voltava a reinar sobre a imobilidade (BRETON, 2006, p. 59).

Tomado pelo misterioso arrebatamento, diz sentir-se aos poucos invadido por uma dúvida torturante, que não se resignava, que o levava para longe dos amigos com os quais conversava. Paz comenta esse estado de estranheza:

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro são também estados de solidão e comunhão conosco. Aquele que está realmente a sós consigo mesmo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está sozinho. A verdadeira solidão consiste em estar separado do seu ser, em ser dois. Todos nós estamos sozinhos, porque todos somos dois. O estranho, o outro, é o nosso duplo. Repetidas vezes ele nos escapa. Não tem rosto, nem nome, mas está sempre ali, escondido. Toda noite, por umas poucas horas, volta a fundir-se conosco. Toda manhã se separa. Seremos o seu vazio, o rastro da sua ausência? É uma imagem? Mas não é o espelho, e sim o tempo que o multiplica. E é inútil fugir, aturdir-se, envolver-se no turbilhão das ocupações, das tarefas, dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um vazio, uma fossa aos nossos pés. O homem vive descontrolado, angustiado, procurando esse outro que é ele mesmo. E nada pode trazê-lo de volta a si, exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a Aparição (PAZ, 2012, p. 141).

A *Aparição*, segundo Paz, nos concede a possibilidade de encontro com aquilo que há de mais profundo e estranho em nós a partir do encontro com o outro, ainda que seja uma experiência solitária pois, se o outro pode enlevar a possibilidade do encontro consigo próprio, não está nele essa garantia, é necessário que o salto mortal em tal direção seja dado. Breton estava preparado para este salto.

## **Dois ponto dois ponto um: O caminho em seus aspectos mágico e maravilhoso**

Sabendo que, em algum momento, ela sairia do bar, Breton foi para a rua: “A rua... A admirável corrente da tarde fazia reverberar como nenhum outro aquele lugar, a mais viva e por momentos a mais confusa zona de Montmartre” (BRETON, 2006, p. 59). A mais confusa zona atestava o estado convulsivo que a ele presidia e seu aguardo se dava:

Contra tudo o que seria de esperar, já me perguntava a mim próprio se me não teriam apercebido, para assim me arrastarem no mais maravilhoso dos caminhos sem fim. Caminho que, apesar de tudo, acabou por me levar a um sítio, a uma qualquer paragem de carros. Mais passo, menos passo, e aí tenho eu, espantadíssimo, aquele rosto que tão desvairadamente temera não mais voltar a encontrar, virado para mim, e tão próximo [...] (BRETON, 2006, p. 59-60).

Foi então que trocaram algumas palavras. Ela mencionou a carta que há pouco escrevia, dizendo ser para ele, mas não a entregou, tampouco ele pensou em pegá-la. Ela precisava voltar para o bar, então, rapidamente se despediu, marcando um encontro com ele à meia noite.

Saíram do *Café aux Oiseaux* perto das duas horas da manhã, em caminhada. Para Breton, estar junto de um ser em quem tantos encantos reconhecia era, de certo modo, assustador: “De que sou eu capaz, no fim das contas, e que farei eu, para não desmerecer tal sorte?” (BRETON, 2006, p. 60). Incauto, ele caminha ao lado de sua amada em *passos mecânicos*, ainda por desvendar o frescor naquela experiência, na qual se revela “[...] a graça daquele primeiro momento em que se amou...” (BRETON, 2006, p. 61-62), pois, naqueles instantes iniciais, ainda desenhavam-se, à sua volta, todas as defesas advindas, provavelmente, de suas experiências amorosas anteriores, que lhe conferiam tal insegurança. Retomando o sentido de Aparição de Paz, mencionado anteriormente, temos que: “Diante da Aparição, porque se trata de uma verdadeira aparição, hesitamos entre atravessar e retroceder. O caráter contraditório das nossas emoções nos paralisa. Esse corpo, esses olhos, essa voz nos fazem mal e ao mesmo tempo nos enfeitiçam” (PAZ, 2012, p. 141).

Dessa insegurança que dele se apoderou surgiram dúvidas sobre o que aconteceria ao seguir o ditado do coração e sobre a liberdade que o acabrunha e, dessa forma, ele descreve seu decorrente estado de fragilidade: “Não me lembro de jamais na vida ter sentido tão grande debilidade. Quase me perco de vista; creio também, por meu lado, me deixei levar, como aqueles figurantes da primeira cena” (BRETON, 2006, p. 61). Tal estado diz respeito ao estremecimento das bases constituintes de uma

identidade, correspondente, portanto, ao *inebriante*, fruto do estado de abertura, dada a referência aos figurantes da primeira cena (como se Breton pudesse ver vários de si, um por um, em colapso), provavelmente referindo-se ao momento em que se encontram enfileirados em frente ao mar e em silêncio<sup>103</sup> (BRETON, 2006, p. 8). Enquanto tudo isso se passa internamente, ambos estão conversando, caminhando lado a lado. No transcorrer dos passos, ele vai chegando ao limite: “É provável que, de repente, se me tivesse tornado impossível dar mais um passo que fosse, se em meu socorro não viera um outro braço unir-se ao meu e chamar-me à realidade, desvendando-me deliciosamente, com a sua pressão, o contorno de um seio” (BRETON, 2006, p. 61), e tal limite se dissipa, enfim, no leve roçar entre seus corpos:

Tocar nesse corpo é perder-se no desconhecido; mas, também, é chegar a terra firme. Nada mais alheio e nada mais nosso. O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos (PAZ, 2012, p. 141).

Caminham por mais de uma hora pelo bairro de Halles e Breton descreve o modo como seus corpos passam a se tocar em função dos acidentes que encontram pelo caminho. Descreve os movimentos da cidade e os ruídos que anunciam a preparação para um novo dia. Desprendem-se desta caminhada que, a um só tempo, se deu externa e internamente, alguns lampejos, pois da clareza que o estado amoroso lhe confere, emerge o pensamento poético:

Vejo o mal e o bem em estado bruto, levando o mal facilmente a sua avante, mercê do sofrimento: a ideia de que ele é o incomparável e talvez o único recriador de bem nem sequer me passa já pela cabeça. A vida é lenta, e o homem ignora-lhe o jogo. As probabilidades que tem de vir a deparar-se-lhe o ser susceptível de o ajudar nesse jogo, de lhe conferir o seu pleno sentido, acabam por perder-se na carta dos astros. Quem me acompanha a mim, nesta noite, quem uma vez mais, me precede? O amanhã continua a ser feito de determinações, aceites, quer se queira quer não, sem se ter levado em conta este delicioso cabelo aos caracóis, estes tornozelos semelhantes a caracóis de cabelo. Ainda estamos a tempo de retroceder (BRETON, 2006, p. 63).

Nesse momento de lucidez, não faz mais sentido o bem ou o mal imperar a partir do mero contraste, pois, em seus estados brutos, ambos *são*. O *maravilhoso* lhe confere a segurança de que ainda estamos em tempo de perceber a temporalidade da vida – que é lenta, muito embora isso esteja ocultado pela frenética dinâmica das ocupações.

---

<sup>103</sup> Esta passagem é mencionada na p. 145 desta tese.

Estando ambos pelas ruas de Paris, conforme passam por determinados caminhos, aspectos da cidade saltam na convergência com as reflexões de Breton, tanto de outrora quanto as que irrompem do momento. Passam pela Torre de Saint Jacques, “[...] o grande monumento erguido pelo mundo ao irrealizado” (2006, p. 65), e, segundo Willer (2008b, p. 329), para Breton, trata-se do “[...] centro irradiador do maravilhoso, assim como no século XIX habitara Nicolas Flamel”, o alquimista que foi chamado a ver o que ninguém seria capaz de ver (BRETON, 2001b, p. 207). O fascínio de Breton pela torre se deve aos mistérios que a circundam, exaltados em sua presença magnífica e misteriosa, para ele, análoga ao girassol (*tournesol*), flor que se ergue isolada, tal como a torre, num espaço mais ou menos agreste. Este fascínio o invade. Breton sente-se, repentinamente, quite com os assombros internos do início do trajeto e celebra: “Abra-se esta cortina de sombras, e deixe-me eu guiar, sem receio, rumo à luz! Gira, sol, e tu, noite imensa, afasta do meu coração tudo quanto não seja a fé na minha nova estrela!” (BRETON, 2006, p. 67).

Caminhando noite adentro, eis que “[...] arribamos, de facto, ao Cais das Flores” (2006, p. 67), o *Mercado das Flores, junto ao Sena*<sup>104</sup>, e Breton dá relevo ao espetáculo das plantas entrando em contato com a calçada. Numa cadência bastante parecida com o movimento silencioso da natureza, descreve com minúcia tanto aqueles que ainda dormem quanto as plantas, desde a sua chegada ao Mercado das Flores, ainda no transporte, até suas nuances, correspondentes à estação. Tudo, naquele momento, a ele convergia como uma fonte capaz de nele revelar: “[...] a vontade de arrastar comigo um outro ser, desejo meu de percorrer a dois – e já que antes ainda me não fora possível fazê-lo – o caminho perdido ao sair da infância [...]” (BRETON, 2006, p. 69). Falando sobre a aparição desse ser a partir do qual se faz possível a revelação do que há de profundo em nós mesmos, Paz faz uma reflexão que corrobora o pensamento de Breton sobre o retorno ao caminho perdido: “Nunca tínhamos visto esse rosto e ele já se confunde com o nosso passado mais remoto. É a estranheza total e a volta a algo que não admite outro qualificativo senão o de visceral” (PAZ, 2012, p. 141).

Cada trecho deste percurso, e cada detalhe nele contido, se abre, de modo visceral, em complexidades que se ampliam, descortinando o maravilhoso, estado que transtorna as circunscrições temporais e espaciais, colocando-o em face ao que há de mais resplandecente nele próprio, retomando, assim, o caminho perdido ao sair da infância, lado a lado com aquela mulher, ainda, de certo modo, desconhecida.

---

<sup>104</sup> Conforme N.R. (BRETON, 2006, p. 67).

Assim, Breton desvenda *a profunda noite da existência humana* e, a partir do maravilhoso, veem-se transtornadas as ordens temporais e espaciais, tendo-se, então, como ponto de partida, “todos os tempos do verbo ser”. É nesse sentido que Breton pretende provar: “[...] que o verdadeiro amor não está sujeito a qualquer alteração apreciável através dos tempos” (BRETON, 2006, p. 70). Tal ponto de partida é o ponto do indiscernível, do estado de abertura a partir do mistério a ele concernente, em que tempo e espaço são ordens difusas e profundas, constituintes do próprio ser, ou seja, constituintes do maravilhoso. A questão é que tal mistério, pode-se dizer, o mistério do amor, não está ligado à:

[...] falta de conhecimento que se tem do ser amado, ou seja: é suposta acabar a partir do momento em que esse ser deixa de se nos ocultar. Acreditar, neste caso, na súbita deserção do espírito no que se refere ao exercício das suas mais raras e exultantes faculdades, só pode, naturalmente, ser encarado como um resquício, na maior parte das vezes atávico, de uma educação religiosa, a qual parece empenhada em que o ser humano se mostre sempre pronto a adiar a posse da verdade e da felicidade, a transferir toda e qualquer veleidade de uma realização integral dos seus desejos para um «além» falacioso que, num âmbito mais lato, tem provado ser, como muito bem se disse, única e simplesmente um «aquém» (BRETON, 2006, p. 70-71).

Ou seja, é no mistério que o amor nos dá a saber que reside a verdade e a felicidade; o ser amado é partícipe deste acontecimento. No sentido não dual, ou seja, da relação homem-mundo de penetrabilidade recíproca, na constituição interna e externa de modo simultâneo, o mistério é o mistério das coisas propriamente dito, o que envolve o ser amado, todos os seres já amados, inclusive, os que (se for o caso) virão a serem amados, a nós mesmos, e a todas as coisas, enfim, o mistério do sentido de *ser* – abrindo-nos ao aspecto não pessoal do amor. E esse mistério, segundo as observações de Breton, a partir de uma educação religiosa, é transferido para um além (concepção que implica, de antemão, a dualidade, ou seja, naquilo que, segundo o surrealismo, devemos superar) – crença que empobrece o homem, contribuindo para seu estado de opacidade ao qual o surrealismo sempre fez frente. Tal empobrecimento não faz outra coisa se não deixar este homem no aquém. Vale ressaltar que o que está em jogo não é a dimensão do divino, com a qual podemos nos conectar em várias passagens de OAL e em tantos outros textos de Breton e do surrealismo, de modo geral, pois, segundo Paz: “A experiência do divino é mais antiga, imediata e original que todas as concepções religiosas” (PAZ, 2012, 274).

É fato que Breton toma a si próprio e, conseqüentemente, à sua própria vida como uma experiência e, com delicado labor, observa as relações e seus modos

constitutivos, abdicando assim de ser simplesmente levado à guisa dos acontecimentos, ou seja, da busca pelo encaixe em fórmulas prontas. Paradoxalmente, colocar-se na perspectiva de análise de acontecimentos cujas premissas são “assaz inexplicáveis” é o que lhe conferirá amplitude em relação ao esquema dual, que serve como base para a compreensão usual do amor. O caminho para tanto reside na observância da intimidade entre os termos real e imaginativo, o que, por sua vez, faria cair por terra a distinção entre objetivo e subjetivo, desmontando a arquitetura causal que sustenta tal distinção.

### **Dois ponto três: Remissão**

Numa das manhãs que seguiram o duradouro passeio noturno de Breton junto de sua amada por Paris, ele relata:

[...] procedia eu à minha «toilette» sem dispensar a esses recentes episódios a mínima atenção consciente. Tenho, aliás, por costume, nesses momentos, não agitar, no meu íntimo, nenhuma das questões que me preocupam. Geralmente, deixo o espírito vaguear, entregue à distração, ao ponto de só se preocupar em reunir algumas palavras de canções [...] (BRETON, 2006, p. 72).

Podemos dizer que a descrição de Breton corresponde a um *completo estado de abandono* em que se dá “o expirar do movimento” (BRETON, 2006, 14), do qual pode emergir o indistinto – uma das condições para o pensamento meditativo. Relata a variedade do que pode se passar com ele em momentos como esses, nos quais lhe ocorrem trechos de músicas ou de poemas, sem conseguir, ao certo, precisar a autoria. Alguns desses trechos lhe despertam simpatia, outros, antipatia e tais sensações, sempre posteriormente, são confirmadas, mas, naquela manhã, algo havia ocorrido de diferente, pois os versos que lhe ocorreram eram de sua autoria. Em vão tentava reconstituí-los mentalmente, pois já haviam sido publicados há certo tempo. Entretanto, lembrava-se de uma particularidade do poema, em suas palavras, que “[...] era o facto de não me agradar, de nunca ter me agradado, ao ponto de, mais tarde, ter evitado inseri-lo em duas antologias” (BRETON, 2006, p. 73).

O poema em questão, segundo o próprio Breton, era “[...] um poema *automático*: escrito à primeira, de um só jacto, ou quase” (2006, p. 73, grifo do autor) e que ele havia incluído numa publicação intitulada *Clair de Terre*.

Intrigado com os versos que lhe ocorreram pela manhã, saiu na tarde daquele mesmo dia a deambular, na tentativa de retomar o sentido que o poema, para ele, tivera. No entanto, notava que aquelas frases desordenadas passavam pelos seus pensamentos, observando que “[...] uma notável falta de coesão se apoderara delas e que não me

dariam tréguas enquanto não tivessem sido restituídas ao todo, orgânico ou não, de que faziam parte” (2006, p. 74). Viu-se, então, forçado a buscar o poema no livro em que sabia que iria encontrá-lo, e: “Esta minha concessão a tudo quanto até aí me recusara a saber, viria a dar azo a uma fulgurante e ininterrupta série de descobertas” (BRETON, 2006, p. 74). A seguir, o poema encontrado:

## GIRASSOL

*A Pierre Reverdy*

A viajante que atravessou os Halles ao cair do Verão  
Caminhava em bicos de pés  
O desespero rolava pelos céus e seus grandes arãos tão belos  
E na mala de mão escondia-se o meu sonho esse frasco de sais  
Que só a madrinha de Deus aspirou  
Os torpores pairavam como vapor de água  
No «Chien qui fume»  
Onde o por e o contra acabavam de entrar  
Difícil lhes era ver a rapariga só de soslaio a viam  
Estaria eu perante a embaixatriz do salitre  
Ou da curva branca sobre fundo negro a que se chama pensamento  
O baile dos inocentes estava no auge  
Nos castanheiros incendiavam-se devagar os lampiões  
A dama sem sombra ajoelhou-se no Pont-au-Change  
Na Rua Gît-le-Coeur outros eram agora os timbres  
As promessas da noite cumpriam-se finalmente  
Os pombos-correio os beijos de socorro  
Vinham juntar-se aos seios da bela desconhecida  
Dardejados sob o crepe dos significados exactos  
Com suas janelas viradas para a Via Láctea  
Mas ninguém lá morava ainda por causa dos que viriam a aparecer  
Dos que mais devotados são que almas do outro mundo  
Alguns como esta mulher mais parecem nadar  
E no amor insinua-se algo da sua matéria  
Ela interioriza-os  
Não sou brinquete de nenhuma força sensorial  
E no entanto o grilo que cantava sobre os cabelos de cinza  
Certa noite junto à estátua de Étienne Marcel  
Lançou-me um olhar cúmplice  
André Breton disse ele vai a passar (BRETON, 2006, p. 74-75).

Tentando situar o poema no tempo, Breton afirma tê-lo escrito em maio ou junho de 1923 em Paris (2006, p. 75). Para ele, seria fundamental, no entanto, encontrar o manuscrito, que certamente estaria datado, mas isso não seria possível. Neste manuscrito também poderia encontrar a forma original em relação a alguns ajustes, os quais ele lembra ter feito (2006, p. 75): “[...] duas ou três coisas, na versão original, no intuito – tão lamentável, afinal – de obter um todo mais homogêneo, de limitar o grau de imediata opacidade, de arbitrariedade aparente, que me pareceu existir no poema” (BRETON, 2006, p. 75-76). Sobre seu esforço em remediar o que, em relação ao

poema, na época, considerava débil e lacunar, Breton admite “hoje”, o seu profundo insucesso.

Embora o poema lhe soasse mal até o início daquela manhã, ao tê-lo em mãos, aquele conjunto de palavras reaparecia como uma revelação pois naqueles versos, escritos onze anos antes, o encontro entre ele e sua amada estava enunciado. Na revisão atenta de tal poema, seu sentido se reconfigurava:

[...] parece-me viável estabelecer um confronto entre a aventura puramente imaginária que tem por quadro o supracitado poema e a tardia, ainda que, pelo seu rigor, impressionante consecução dessa aventura ao nível do quotidiano. Escusado, de facto, será dizer que eu, ao escrever o poema «Girassol», não me socorria de nenhuma anterior representação que pudesse explicar esse caminho tão especial por mim seguido. Não só a «viajante», «a rapariga», «a dama sem sombra» se me apresentava como um ser sem rosto, como eu próprio me encontrava, perante o desenrolar circunstancial do poema, privado de toda e qualquer base de orientação. A injunção final, bastante misteriosa, não podia deixar assim de adquirir necessariamente a meus olhos maior peso ainda, e não restam dúvidas de que é devido a ela, tal como também, de certo modo, ao carácter minucioso da narração de algo *que todavia não aconteceu*, que o poema, por mim considerado, durante largo tempo, muito pouco satisfatório, não foi, à semelhança de outros, imediatamente destruído (BRETON, 2006, p. 77, grifos do autor).

E Breton faz um paralelo entre os versos e os fatos ocorridos: “*A viajante que caminhava em bicos de pés: É impossível não a reconhecer como sendo a caminhante, tão silenciosa, então, desse 29 de maio de 1934*” (BRETON, 2006, p.77, grifos do autor). A partir do verso: “*Alguns como esta mulher mais parecem nadar*” (BRETON, 2006, p. 75), ele comenta:

*O ar de quem nada*: Facto notável é o de eu, muito depois de haver adquirido a certeza de que, sob todos os pontos de vista, «Girassol» deveria ser tomado como um poema *profético*, me ter em vão esforçado por minimizar tão estranha constatação, impossibilitado que estava de lhe atribuir o mínimo valor de indício. [...] se a mim me parecia admirável associar o andar de uma mulher à dança, já muito menos feliz me parecia associá-lo à natação (BRETON, 2006, p. 83, grifos do autor).

Diante dos últimos fatos ocorridos, os versos faziam todo sentido, pois a mulher com quem encontrara na noite anterior era ninguém mais, ninguém menos do que a bailarina aquática do bar em questão.



Fig. 23 Jacqueline Lamba, a bailarina aquática com quem Breton encontrara naquele 29 de maio

Nos comentários de Breton sobre os versos do poema, encontram-se paralelos com a caminhada noturna que fizeram pelas ruas de Paris e com trechos em que ele a descreve. O próprio acontecimento da noite em questão corresponde ao acontecimento que o poema enuncia. Nessas correspondências, é possível reconhecermos a força operante<sup>105</sup> em ambos: poema e fato, o que é diferente de reconhecer um como causa do outro. Se, em princípio, tais forças não eram perceptíveis – tendo em vista o incômodo de Breton em relação aos versos –, em um dado momento isso se altera e, como num salto, ele passa a reconhecer o poema como dado premonitório.

Finalizando a quarta parte de OAL, Breton faz menção ao diálogo irracional apresentado ao final da primeira parte<sup>106</sup> que resulta num jogo com as palavras do qual a *Ondina* emerge. Recobrando mais um dos versos de *Girassol*: “Estaria eu perante a embaixatriz do salitre” (BRETON, 2006, p. 75), ou seja, a Ondina, ela própria indício e acontecimento.

Por último, Breton enuncia que, três meses após o encontro com a mulher que tanto buscava, se casaram.

---

<sup>105</sup> Tendo em vista o conjunto de reflexões apresentadas em **O Amor Louco**, tais forças correspondem ao que chamamos na introdução de “força criadora por excelência”, sendo ela reconhecível a partir do movimento empreendido por Breton em relação ao amor, à poesia/arte e à natureza. Logo na primeira parte do livro, ele lança tais bases e já nessas reflexões iniciais apresenta o encontro como acontecimento. Ao longo de OAL, fica evidente que o exame atento disto que podemos chamar de acontecimento é portador de um dado que o antecede, mas que não esclarece ou determina/esgota o acontecimento, caso contrário, ele o deixaria de ser, o que não dispensa seu exame, pois, através dele, é que também as coisas vão assumindo sua amplitude. Assim, tal aspecto evidenciado por Breton se pronuncia como o “mágico circunstancial”. Ou seja, é como se o poema, nesse caso, assumisse uma dupla posição por ser portador de tal força ao mesmo tempo em que ocupa esse espaço de anterioridade a um dado acontecimento.

<sup>106</sup> Pgs. 121 e 122 desta tese.

## CAPÍTULO TRÊS: DESDOBRAMENTOS

*O homem sabe que não deixou a história, mas a história é agora o vazio, é o vazio que se realiza, é a liberdade absoluta que se tornou acontecimento.*

Maurice Blanchot

*A flora e a fauna do surrealismo são inconfessáveis*

André Breton

*A linguagem é a flor da boca. Nela, a terra floresce em direção ao rebento do céu.*

Martin Heidegger

*E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando se torna outro.*

Octavio Paz

## Três ponto zero: nota final

*[...] qualquer objeto, inclusive os evidentes, parece ocultar de nós primeiro sua autêntica realidade, que só se revela a nossa inquieta atenção.*

Ferdinand Alquié

*Qual pode ser o sentido da imagem, se em seu interior vários e díspares significados lutam entre si?*

Octavio Paz

Neste, que é o último capítulo da tese, serão apresentadas as partes cinco, seis e sete de OAL. Nele, veremos como Breton apresenta a perspectiva da não dualidade, cuja potência é o amor, sobretudo, a partir da indiscernibilidade entre o humano e a natureza. Como força transformadora, de modo algum reduzida a algum âmbito, perpassará as sendas do desejo, da poesia e da arte, em face das condições sociais e seus entraves que limitam a vida.

Faz-se necessário um breve comentário introdutório, retomando uma noção apresentada na primeira parte da tese, a noção de imagem como acontecimento, complementando-a em alguns aspectos, já que nessas partes de OAL, sobretudo, na cinco e na seis, temos uma grande profusão delas.

Ao afirmarmos que não estamos considerando imagem a partir da relação (A : B), temos em conta o caráter representativo da imagem como espelhamento e seu consecutivo contingenciamento. No entanto, a expressão A está para B não é totalmente negada. Como nesta tese nossa perspectiva é de abertura, temos então que A está para NADA, no sentido de que as coisas não possuem uma realidade intrínseca, ao mesmo tempo em que A está para TUDO, à medida que o NADA ora mencionado indica, em sua vaziez<sup>107</sup>, o amplo espaço de possibilidades, incluindo, nesse sentido, aquilo que A está para B pode expressar<sup>108</sup>, uma vez que, estabelecendo o caminho ora proposto, há

---

<sup>107</sup> Trata-se de um dos assuntos centrais da tradição Mahayana do budismo tibetano, a vacuidade, examinada a partir de uma classe de ensinamentos pertencentes à literatura *Prajna Paramita*, ou, Perfeição da Sabedoria. O trecho em questão é de um dos sutras desse conjunto: “Forma é vazio, essa vaziez é forma; vaziez não é outra coisa senão forma, forma também não é outra coisa senão vaziez” (DOKHAMPA, 2016, p. 29).

<sup>108</sup> “Já no primeiro curso, em 1919, se encontra um aspecto muito característico do ensino de Heidegger, proveniente da fenomenologia ainda incipiente de Husserl, mas radicalizada no sentido da concepção de linguagem e da significação e da centralidade das mesmas em um pensar genuinamente filosófico. [...] Heidegger, procurando devolver a estranheza à vivência [Erlebnis] do que é mais próximo, pede aos alunos que prestem atenção em suas vivências [...] contemplando a percepção propositadamente, mas de sua experiência cotidiana impensada, o ato trivial de ir e vir [...]” (CARDOSO, 2012, p. 10). Ainda, segundo Cardoso, a lição vertiginosa que se tem a partir da “simples inspeção” é que aquilo que se vê, na experiência imediata não é mediado “[...] pela reflexão na factualidade da experiência vital”, ou seja, usualmente, vemos as coisas em um só golpe e nisso estão implicadas instâncias que, de certo modo, desconsideram aquilo que é visto. Em linhas gerais, ao ver, não *se vê as coisas, sobretudo*. Cardoso conclui, a partir do pensamento do filósofo que “O ser se mostra de diversas maneiras, as coisas se

um certo transtorno diante de tal certeza (sobre a relação entre A e B), conferindo-lhe menos solidez.

Como imagem, temos que (A) seria, então, utilizando uma expressão bretoniana, um *explodente fixo*. A imagem de uma cadeira, por exemplo, diz respeito a uma cadeira, no entanto, supera tal esfera. Além do aspecto estrito da representação ora apresentado, complementamos esta noção com o pensamento de Paz, incluindo o âmbito dos sentidos a partir da superação da esfera comum da utilização:

A cadeira é muitas coisas ao mesmo tempo: serve para sentar-se, mas também pode ter tantos outros usos. [...] Quando reconquistam a sua plenitude, elas voltam a adquirir os seus significados e valores perdidos. A ambiguidade da imagem não é diferente da ambiguidade da realidade, tal como a captamos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, dona de um sentido recôndito (PAZ, 2012, p. 115).

Nesse sentido, a imagem assume uma dimensão mais decisiva. Como acontecimento, estão contidas nela as dimensões vida, criação e linguagem, ao mesmo tempo em que ela as reúne, em pleno movimento, numa espécie de pulsação, de ritmo.

Sendo no aberto: (A está para NADA) ao mesmo tempo em que (A está para TUDO), as imagens evidenciam o mistério e, conseqüentemente, a parte constitutiva de nós mesmos e das coisas: *vida*. Sendo no aberto, elas revelam o amplo espaço de possibilidades da qual são constituídas e que, ao mesmo tempo, propiciam sua constituição: *criação*. Sendo no aberto, elas evidenciam aquilo mesmo que as faz emergir em suas mais variadas possibilidades de ser: *linguagem*.

O caminho encontrado para o sentido de imagem que ora apresentamos tem como pano de fundo as reflexões de Octavio Paz (2012), nas quais ele amplifica e aprofunda a noção de imagem a partir de seus mais diversos significados em âmbitos diversos, passando pela compreensão da imagem poética desde o âmbito da poesia, de onde se dá o salto, a partir do qual podemos compreendê-la em seu modo mais fundamental, chegando à possibilidade de, com ela, definir o próprio homem: “O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro” (PAZ, 2012, p. 119).

Nesse transcurso, Paz utiliza um exemplo de aproximação para falar sobre a formulação da imagem no poema: o das penas e das pedras. Resumidamente, trata-se de um exemplo contrastante. Em princípio, sabemos que, poeticamente, as diferenças habitam espaços de modo singular numa perspectiva de ampliação de sentidos e da

---

mostram segundo modos distintos de apreensão” (2012, p. 11). Na busca de Heidegger por devolver a estranheza à vivência está a restituição do mistério como porção constituinte e geradora das coisas, da própria vida.

própria criação de mundos. Interessa-nos um momento específico de sua reflexão a partir do dado exemplo:

Apesar da sentença adversa, os poetas se obstinam em afirmar que a imagem revela o que é e não o que poderia ser. E mais: dizem que a imagem recria o ser. Desejosos de restaurar a dignidade filosófica da imagem, alguns não vacilam em buscar um amparo na lógica dialética. De fato, muitas imagens se ajustam aos três tempos do processo: a pedra é um momento da realidade; a pena outro; e do seu choque surge a imagem, a nova realidade. Não é necessário recorrer a uma impossível enumeração das imagens para perceber que a dialética não abrange todas. Algumas vezes o primeiro termo devora o segundo. Outras, o segundo neutraliza o primeiro. Ou então não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irreduzíveis, hostis. [...] No processo dialético pedras e penas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que não é mais pedra nem pena, e sim outra coisa. Mas em algumas imagens – precisamente as mais elevadas – as pedras e as penas continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e, ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são penas sem deixar de ser pedras. O pesado é o leve. Não se dá a transmutação qualitativa que a lógica de Hegel pede [...] em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. A razão dessa insuficiência – porque é uma insuficiência não poder explicar algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade – talvez consista em que a dialética é uma tentativa de salvar os princípios lógicos – especialmente o da contradição – ameaçados por sua incapacidade cada vez mais visível de digerir o caráter contraditório da realidade (PAZ, 2012, p. 105-106).

Paz ainda segue na demonstração de algumas saídas elaboradas por Edmund Husserl e por filósofos que partiram de princípios da lógica, mas sempre nota alguma insuficiência nas abordagens. Sua conclusão é uma espécie de resumo sobre a história do pensamento ocidental, desde Parmênides até Heidegger, para o qual o sentido do ser não tem a univocidade como princípio<sup>109</sup> e sua diferença com o pensamento oriental, que “[...] não padeceu desse horror ao ‘outro’” (PAZ, 2012, p. 108). Entretanto, interessa-nos um ponto desta reflexão: se, para a dialética, a imagem constitui um escândalo e uma impossibilidade, *as três formas de pensamento*, conforme enunciadas na primeira parte desta tese, constituem o caminho que nos possibilitará, junto do conjunto complexo de imagens, constituintes de OAL, antevermos o mistério a elas concernente. Poéticas, analógicas, topológicas, míticas, topográficas, aéreas, oníricas, literárias, literais, fotográficas, premonitórias, factuais, simbólicas, memoriais, fabulares, cartográficas, místicas, pictóricas, imaginárias; é amplo o universo de

---

<sup>109</sup> Excerto completo na p. 126 desta tese.

imagens acionado por Breton. Não trataremos especificamente de cada uma dessas formas de imagens, restando-nos percorrê-las.

**Percorrer**, v. *pron. o.* Correr por; passar através de; andar por; observar; esquadrihar.

**Percurso**, s. *m.* Ato ou efeito de percorrer; espaço percorrido; decurso; andada (MACHADO, 1945, p. 824).

Nos sentidos trazidos pelo dicionário, encontramos com rapidez, lentidão, espaço, observação cuidadosa e todas as implicações que se desdobram desses predicados. Percorrer foi o verbo escolhido, também por encontrarmos com seus correlatos, de modo recorrente, nos escritos de Breton e de Heidegger, de modo que, seguindo *seus passos*, intentamos a possibilidade de *abrir campos*.

### **Três ponto um: Amor, desejo, experiência e o sentido de unidade**

A quarta parte de OAL tem início a partir de uma vista aérea do Pico de Teide, um vulcão que fica na ilha de Tenerife, Espanha, e que, segundo Breton, é feito dos: “[...] lampejos do pequeno punhal de prazer que as formosas mulheres de Toledo conservam dia e noite junto ao seio” (BRETON, 2006, p. 89). Com esta imagem misteriosa, nos dá uma pista daquilo que se observará do alto e de alguma correspondência com o continente.

Breton descreve o que vai ficando abaixo, conforme sobe ao pico do vulcão num elevador que demora horas para completar o trajeto e, em seu transcurso, vai “[...] virando insensivelmente o nosso coração ao rubro, e revirando os olhos até completa oclusão, à medida que sucedem os andares” (2006, p. 89). Lá de cima, observam-se os “[...] pequenos lagos lunares” (2006, p. 89), a brancura da reunião dos cisnes, formando, ao longe, uma espuma, num recorte que se assemelha a “[...] uma peça de faiança azul, enfeitada com florões brancos” (2006, p. 89). Dada a acuidade de seu olhar e a correspondente precisão de suas palavras, seguiremos o trecho seguinte na íntegra:

É aí, no fundo dessa malga, cujo rebordo apenas é pela manhã a florado, para lhe extrair alguns acordes, pelo voo livre do canário originário da ilha, é aí que, à medida que a noite cai, se intensifica a gama de cores do salto do sapato da adolescente, esse salto que começa a ganhar altura de um segredo. Penso naquela que, há trinta anos, Picasso pintou, e nas suas várias réplicas que se cruzam de um passeio para o outro, todas elas vestidas de escuro, e nesse seu ardente olhar que se esquiva para mais adiante se atear, como um fogo que desliza pela neve (BRETON, 2006, p. 89-91).

Breton transtorna o sentido de grandeza pois é como se, só do alto, fosse possível ter a dimensão de algo, dada a sua proporção, mas sua descrição atende aos delicados detalhes de um objeto – no caso a malga – que, rapidamente, se converte no despertar de uma adolescente para o amor e seus mistérios, fazendo a ponte, já antevista inicialmente, entre a ilha e o continente a partir das pinturas de Picasso. Ao contrário daquelas que figuravam na cena da primeira parte de OAL “[...] vestidas de claro<sup>110</sup>” (2006, p. 9), elas agora estão “[...] vestidas de escuro” (2006, p. 91), e Breton prossegue:

A pedra incandescente do inconsciente sexual, o mais possível despersonalizada e isenta de qualquer ideia imediata de posse, reconstitui-se, a essa profundidade, mais do que a qualquer outra, acabando por se perder tudo nas últimas e ao mesmo tempo primeiras modulações daquela inaudita fênix. Ultrapassados são já os cumes flamejantes, onde a sua púrpura asa transparece, e cujas mil e uma rosáceas encadeadas impossibilitam por mais tempo a distinção entre folha, flor e flama (BRETON, 2006, p. 91).

A partir do pensamento poético, ele demonstra o amor em sua completude no espaço paradoxal, abarcando, inclusive, o fulgor sexual, mas desde seu ponto último: despersonalizado – o que já indica a isenção da necessidade de posse – conjugando espacialidade e temporalidade, ou seja, sem início ou fim. O amor, nesse sentido, confere àquele que ama a possibilidade de perder-se no próprio amor, que é, simultaneamente, último e primeiro. Trata-se, em seu mais simples e profundo sentido, de um fogo: “Assemelham-se eles a outros tantos incêndios que se tivessem tomado de amores pelas casas e contentado em viver à sua beira, sem as estreitarem” (BRETON, 2006, p. 91).

Referindo-se ainda ao fogo e, a partir dele, olhando para o amor, Breton traça paralelos que expressam sua simplicidade, simultânea ao seu fulgor e intensidade, ao seu mistério, retomando, ainda, as paisagens percorridas na já citada noite de maio, quando se deu o encontro entre ele e Ondina.

Na sequência de OAL, nos deparamos com o aspecto não dual do amor, pois Breton refere-se a ele do seguinte modo: “[...] [amor] *único* e, por *consequente*, de *todo e qualquer amor*” (BRETON, 2006, p. 91, grifo nosso), passagem em que se indica o sentido místico do amor único, com o qual é possível estabelecer o paralelo com a questão do sentido do *ser*. Assim, o amor é a condição em que se pode operar com todas as conversões ao espaço em que nada se distingue, pois tudo converge, conforme Breton

---

<sup>110</sup> Passagem mencionada na p. 145 desta tese.

descreve, na já retomada passagem (2006, p. 55), onde “[...] todas as coisas adquirissem uma total transparência, tudo se ligasse entre si como uma cadeia de vidro a que não faltasse um só anel”, pois o amor único, podemos dizer, é, propriamente, esse espaço ao qual acede “todo e qualquer amor”, ou seja, o amor em seu sentido último, que não tem começo nem fim e que não é, portanto, pessoal, mas que diz respeito ao *ser* e que se relaciona, por isso, a um estado ao qual é possível aceder. Segundo Paz (2012, p. 149): “[...] todo amor é uma revelação, um tremor que abala os alicerces do eu”.

Tendo como base a inextrincabilidade entre homem e natureza, Breton descreve a sexualidade em seu florescer a partir de sua experiência na ilha com uma sequência de imagens paradoxais, que vão da infância ao início da vida adulta, formuladas com aquilo que ali encontra, ampliando o mundo em sucessivas convergências que ampliam a visão sobre uma das determinações já mencionadas por Breton, à qual, na tese, nomeamos dual ou realidade manifesta:

Ultrapassados foram os altos flamejantes e já, ao virar a cabeça, se vê, neste recanto de eterna fábula, vacilar a rósea rampa. Desdobra-se agora, por sua vez, a arena, seguindo a voluta dos poeirentos carreiros por onde ascenderam, no passado domingo, as aclamações da multidão, no preciso momento em que, para concentrar em si toda a soberba dos homens, todo o desejo das mulheres, o homem apenas terá de sustentar, na ponta da espada, a massa de bronze com o seu luminoso crescente que, na realidade, de repente sapateia, esse toiro admirável, com o seu olhar de espanto (BRETON, 2006, p. 91-92).

Com a sucessão de imagens, Breton nos encaminha para um reduto de intimidade no qual se encerrará um ato sexual. Pode se chegar a essa conclusão, pois não de ser deixados para trás os “altos flamejantes”, ou seja, aquilo que se localiza no campo das ideias, simbolicamente situado na parte superior do corpo, o que pode ser corroborado pela sequência do período. Encaminha-nos, então, para o espaço erógeno, campo onde eclodem as forças sexuais, masculinas e femininas, no momento da cópula. Com esse primeiro trecho, enuncia o florescimento da sexualidade e segue descrevendo tal momento em seu aspecto mais profundo, não como mera satisfação: “Havia então sangue, e não esta água virada de hoje, sangue que corria em cascata até o mar” (BRETON, 2006, p. 92). Finalizada esta etapa de introdução ao tema, remete-se às crianças desde esse espaço mais amplo:

As crianças, no terreiro, só para o sangue tinham olhos; deviam tê-las levado ali na esperança de que se acostumassem a derramá-lo, e não só o seu, como o de qualquer monstro familiar, por entre o tumulto e o fulgor que tudo desculpa. À falta de sangue, derramavam leite. Por entre o mártir florescer dos cactos, dos quais o rapazio, de parceria com a cabra e a cochonilha, se esforçava por não deixar, à beira dos

caminhos, a mínima superfície intacta – não há como estas plantas expostas a todas as afrontas e dispendo de tão tremendo poder de cicatrização, para alimentarem a ideia de miséria –, ergue-se o candelabro de cem braços de um eufórbio, com o seu caule da grossura de um braço, mas três vezes mais comprido, o qual, com uma pedrada que lhe atirem, sangra, abundantemente branco, maculando-se (BRETON, 2006, p. 92).

Neste excerto, tendo em vista a correspondência entre “terreiro” e “arena”, podemos vislumbrar que, ao apontar para o florescimento da sexualidade, Breton o faz desde um espaço mais amplo e significativo, já que, ao faltar o sangue, um tecido vital, derramaria leite, um alimento, situado no âmbito da manutenção da vida. Na sequência deslinda os sacrifícios e as dificuldades de tal florescimento como momento de passagem e transformação. Finaliza retomando o ponto de vista das crianças, inseridas nesse processo mais amplo de vislumbre daquilo que a elas é concernente:

As crianças, delicadas, visam de longe a planta, e devemos confessar que não há mais perturbante maravilha do que essa secreção assim produzida. É impossível não se lhe associar não só já a ideia do leite materno, como também a da ejaculação. A pérola impossível desponta e rola inexplicavelmente sobre a face virada para nós deste ou daquele prisma hexagonal de veludo verde. Não tarda porém a sensação de culpa. Invulnerável na sua essência, o tufo atacado viceja de novo, a perder de vista, entre os pedregulhos do terreno. Não foi ele quem mais sofreu com a mácula (BRETON, 2006, p. 91-93).

As crianças, delicadamente, brotam e se nutrem da brancura. A distância diz respeito ao imediatamente anterior e posterior, ao que elas são, propriamente, sendo crianças. Nelas reside a pérola impossível, cuja constituição diz respeito à dor, temporalidade, encontro – entre as causas e condições necessárias – e brilho, e que se desdobrará, sendo a criança homem ou mulher, no pacto do qual, novamente, a secreção será produzida. E não tarda, a partir deste desdobramento, a sensação de culpa. Entretanto, exaltando o feminino, embora as condições possam lhe ser desfavoráveis, essencialmente, a mulher está em constante renovação e, em seu sentido mais profundo, não é quem mais padece com a mácula.

A sequência do texto consiste numa laboriosa descrição, na qual Breton entrecruza tempos e espaço, formas e sentidos, o mar e as sombras, a fauna, literal e figurativamente, as construções, – suas cores e paralelos com o que lhe é mais familiar – e seus habitantes. Conectando tal descrição a uma memória de adolescência, chega-se ao momento de OAL em que Breton é mais explícito sobre o fato de estar na ilha com a sua amada, mais precisamente na praia de Puerto-Cruz:

Areia negra, areia negra da noite, que te escoas mil vezes mais rápida do que a areia branca, não pude deixar de estremecer ao ser-me delegado o misterioso poder de te escorrer por entre os dedos. Contrariamente àquilo que, aos quinze anos, representava para mim a sua ambição – caminhar ao crepúsculo, por uma estrada branca, rumo ao desconhecido, ao lado de uma mulher –, é-me possível, hoje em dia, sentir toda essa emoção que o objetivo físico já atingido nos pode proporcionar, só com isto de ter a meus pés e aos pés daquela a quem amo toda esta imensidão, este magnífico canteiro cor do tempo em que a tuberosa se me afigurava negra (BRETON, 2006, p. 93-95).

No contraste entre a areia negra e a branca, Breton evidencia a face mais externa e a mais interna do amor, sendo a primeira, correspondente ao desejo sexual. Em sua maturidade, é capaz de reconhecer a correspondência entre as duas faces, ao dizer que a ele é delegado o mistério, revelado no paradoxo do poder, não de reter algo – no caso o desejo sexual – mas de deixar com que ele escorra por entre os dedos. O modo como desejo físico um dia lhe moveu, acionando sua imaginação, fora, então, redimensionado e Breton salienta como seu desejo, no instante da experiência de caminhar lado a lado com a mulher amada, lhe proporcionava tão significativa emoção. No excerto seguinte, ele demonstra o modo como se dá a correspondência entre a porção mais instintual e a mais profunda, não sendo necessária a negação da primeira:

Derradeiro adeus à areia negra? De modo algum, pois quanto mais nos elevarmos, melhor assistiremos à diminuição gradual desses caules-mestres, grandes rios de lava que se vão perder no seio do vulcão. Caules que se flectem ao sabor das florestas cobertas pela multicolor variedade das orquídeas, florestas que, de um momento para o outro, se transformam em selva. A este primeiro contacto com a frescura, permitimo-nos uma paragem, para daí, desse sítio onde tudo rudemente começa a faltar-nos, visionarmos, como que por encanto, o ponto da ilha mais loucamente favorecido e, num relance, até lá nos transportarmos (BRETON, 2006, p. 95).

Depois do paralelo entre a areia negra e o desejo físico, do questionamento sobre abandonar tal sentido e de sua resposta: *de modo algum*, Breton elabora uma sequência delicada e, ao mesmo tempo, vertiginosa, para um sentido de ampliação do espaço de percepção, que pode ser visualizada na seguinte formulação:

caule < floresta < selva

que, por sua vez, pode-se compreender como correlata à formulação:

desejo < amor < abertura

No excerto abaixo, ele parte do exame minucioso da libido humana, percorrendo as sombras jurássicas, graças às forças, mantidas intactas, do jogo de fustes

da imensa árvore, cujas raízes mergulhavam na pré-história, *o maior dragoeiro do mundo*, no vale da Orotava, aos pés do vulcão:

No sopé do Teide e à guarda do maior dragoeiro do mundo, o vale da Orotava reflecte, sob um céu de pérola, todo o tesouro da vida vegetal, esparso de maneira diversa pela região. A imensa árvore, cujas raízes mergulhavam na pré-história, lança à luz do dia, que o aparecimento do homem ainda não conseguiu conspurcar, o seu impecável fuste, que bruscamente explode noutros fustes oblíquos, segundo uma irradiação extremamente regular. Com toda a sua intacta força, ela protege essas sombras dos reis da fauna jurássica, de que ainda se encontram vestígios ao perscrutar-se a libido humana (BRETON, 2006, p. 96).

Pode-se vislumbrar, desde as imagens que deflagram sentidos díspares, numa perfeita conjugação, a transparência do cristal a partir da qual é possível acessar o sentido de unidade entre as coisas. Breton ilumina sua experiência, retomando o que no início de OAL lançou como base para tal compreensão e, a partir da aparente imobilidade da árvore, que penetrou o mais profundo da terra, atravessando os séculos, invoca o lento e silencioso movimento da natureza, o ritmo que sustém o brilho dos contos, sendo este o pano de fundo para uma espécie de jogo de provocações entre ele próprio, o dragoeiro e Ondina, invocando seus gênios infantis:

Realmente, de uma minúscula flor transformável, não desdenha o Sr. Bolinaga, que preside a todo este incessante fausto, fazer com que salte à nossa vista o coelho de *Alice in Wonderland*; assim como a própria mesa onde Alice comia se estendeu a perder de vista perante nós, quando levámos à boca o liliputiano tomate da *pitanga*, com o seu estranho gosto de veneno. Cá temos a comprida e ponteaguda folha, barbada de seda, que ela utilizava nas suas mensagens: é impossível escrever-se mais legivelmente a tinta do que nesta lâmina prateada de papel japonês (BRETON, 2006, p. 96-97, grifos do autor).

A exuberância da Orotava aparece num ziguezaguear, através das palavras que seguem em seus sentidos aparentemente inconciliáveis e irremediavelmente vívidos, acedendo a outras dimensões, como Alice, desde a minúscula flor, o pequeno tomate *pitanga*, até a folha comprida, pontiaguda e prateada, comparável a um papel de nobre qualidade. Para escrever nesta folha não é necessário, sequer, arrancá-la da planta rasteira à qual pertence, não precisando sacrificá-la. Breton imagina qual não seria a proeza receber uma carta de amor escrita desta maneira. “Depois dessa folha viva, à qual acabamos de ver Alice confiar os seus projetos, impossível nos é perder tempo a erguer contra o sol uma outra folha, esta seca [...]: deve tratar-se agora das suas recordações” (BRETON, 2006, p. 97), e assim ele passa a referir-se à *sempervivum*, uma espécie de planta que:

[...] goza da temível propriedade de continuar a desenvolver-se sejam quais forem as condições que se lhe deparem e a partir quer de um fragmento de folha, quer de uma folha inteira: amachucada, espicaçada, rasgada, queimada, comprimida entre as páginas de um livro fechado para todo o sempre, nunca essa escama glauca, que, no fim das contas não sabemos se apertar de encontro ao peito, se insultar, nunca ela deixará de se apresentar em perfeito estado de conservação. Sucessivamente, e quiçá à custa de quão revoltantes esforços, tenta recompor-se mediante as reduzidas probabilidades de que dispõe (BRETON, 2006, p. 97).

As duas espécies vegetais apresentam condições amplamente distintas e complementarmente antagônicas: enquanto a primeira é dotada de nobres atributos que lhe garantem a vida, a segunda, cuja vida já está garantida, parece não ter escolha em relação a tantos infortúnios, o que a coloca diante de tantos esforços.

Ao falar sobre a condição da *sempervivum*, conclui: “É bela e embaraçante como a subjetividade humana, tal como esta ressalta, mais ou menos desvairada, das revoluções de tipo igualitário” (BRETON, 2006, p. 97). Com os exemplos, Breton sugere justamente o ponto de conciliação entre ambos:

Não é menos bela, nem menos inextirpável do que esse desejo desesperado que hoje se manifesta e que pode ser qualificado de surrealista, tanto no domínio das ciências especializadas como no da poesia e das artes, o desejo de operar a cada passo a síntese do racional e do real, sem receio de incluir na palavra «real» tudo quanto *até nova ordem de coisas*, nesta possa existir de irracional. Mais bela não é, nem mais desprovida de razões de ser e mais rica de devir do que a separação, ainda que breve, no amor, do que essa deliciosa chaga que se abre e se fecha sobre uma secular e fosforescente sequência de perigos e tentações (BRETON, 2006, p. 97-98, grifos do autor).

Faz-se necessário, para alçar grandes voos – ou, simplesmente, voos, expressão que tanto nos leva à compreensão do sentido de liberdade (questão central quando se trata de revolução) –, um tipo de olhar para as coisas que não as prive do mistério que a cada uma delas corresponde, na lentidão ou na rapidez de seus movimentos, que mostram e, simultaneamente, escondem.

Breton deu dois exemplos: o primeiro, pode-se crer, ficcional, com a planta em que Alice escrevera seus planos, e o segundo, não ficcional, com uma espécie cuja característica é a resistência às condições adversas, de onde se origina seu nome. Com isso, nada mais fez do que confrontar o imaginário com o que se diz real, assim como um tipo de planta menos resistente com outra mais. E o ponto não é, necessariamente, o confronto, mas a possibilidade de correspondência entre o apresentado a partir de princípios postos em relevo, como a atenção a determinados movimentos: atentos, sutis,

delicados e imaginativos, o que nem sempre acontece pois, como observa o próprio Breton: “Esquecia-me de dizer, para pôr cobro a toda e qualquer veleidade do *sempervivum* invadir a terra, nada de melhor – ou para dizer a verdade, nenhuma outra coisa – descobriu o homem a não ser cozinhá-la” (2006, p. 98).

### **Três ponto dois: Condição de possibilidade, o espaço que antecede**

*Como sonâmbulos, as pessoas marcham em direção aos seus pesadelos, com os grandes olhos abertos.*

Werner Herzog

Em nosso passado recente, sabemos no que resultaram longas viagens marítimas e, a partir do excerto abaixo, poderíamos nos perguntar: será que Breton está se referindo a elas? Podemos nos arriscar com uma resposta antecipada, no entanto, pouco esclarecedora: sim e não. Ao longo deste e do tópico seguinte, encontraremos as diferenças entre o sentido de exploração, encontro e conquista.

Tal como, ao cabo de uma longa viagem marítima, os passageiros prestes a desembarcar interrogam as surpreendentes moedas de ouro e prata de que irão servir-se, assim também há uma terra – a Orotava – na qual podereis entrar depois de vos terem metido na mão todas essas folhas, impressionante moeda do sentimento. É que aí, desse lado do mar, dentro dos limites de um parque, num vaso por assim dizer fechado se o considerarmos do exterior, mas, a partir do momento em que contigo lá entrei, situado na encosta de uma infinita esperança – como se acabasse de me transportar ao seio do próprio mundo – não só o natural e o artificial conseguiram encontrar o seu justo equilíbrio, como electivamente se acham reunidas todas as condições de livre desenvolvimento e de mútua tolerância que tornam possível a reunião harmónica dos indivíduos de um reino inteiro (BRETON, 2006, p. 98).

Breton converte as duas espécies de folhas – aquelas em que Alice escrevera suas mensagens e as *sempervivum*, resistentes às mais diversas intempéries – em moedas de ouro e de prata, das quais podem se valer aqueles que desembarcarem. Entretanto, são moedas de sentimento.

De posse das duas espécies, é possível o equilíbrio entre o natural e o artificial, e a conseqüente condição de liberdade se dá em todas as direções – o que nesta tese chamamos de abertura, ou seja, a liberdade frente aos condicionamentos – correlata ao amor. Ao descrever esse estado, Breton o chama de “[...] frondescências da era de ouro” (2006, p. 99), evoca Orfeu e os que o seguem<sup>111</sup> e as “Pesadas serpentes se enroscam e

---

<sup>111</sup> Em suas frondescências da era de ouro, nada se exclui, o estado de abertura diz respeito justamente a isso. Nesse sentido, evoca Orfeu e os que o seguem, atestando que, nesse *estado*, incluem-se os aspectos da renúncia em detrimento daquilo que há de mais profundo em nós, a possibilidade do encantamento e

vêm cair em volta do banco circular no qual nos sentámos para saborear o profundo crepúsculo que, ao meio dia, consegue partilhar o jardim com a luz do sol” (2006, p. 99). Breton chama a este banco de “banco das febres”; descreve o perfume que depreende das cobras se entrelaçando nas árvores, seguindo para o solo, que irrompem, adiante “[...] como terríveis arcos”; descreve ainda a natureza incomum da luz, revelando que “A natureza especial dessa luz ainda a torna menos suportável do que o seria, neste caso, a sua ausência” (2006, p. 99). Para uma visão usual, pode parecer uma descrição fantasiosa, pois as relações não são causais. O que Breton faz é apresentar, a partir do pensamento poético e, por consequência, da linguagem poética, a própria experiência tida no estado amoroso, que, segundo ele, advém da “[...] impressionante moeda do sentimento” (2006, p. 98), conforme indicou. Encontram-se, afirma, no mais profundo do dia ou da noite, não importando tal certeza, novamente aludindo às correspondências entre as duas determinações e, com isso, localizam-se:

[...] em algo comparável ao amplo vestíbulo do amor físico, tal como desejaríamos fazê-lo sem nunca descansar. Cortinas corridas, barras de ferro torcidas, acariciantes olhos de felinos, os únicos a pontuarem de relâmpagos o céu. O delírio da presença absoluta (BRETON, 2006, p. 99).

Com o termo *vestíbulo*, localizamos o espaço que antecede o amor físico em toda sua profundidade e complexidade e Breton indica seu desvelamento, sua força, sua ternura e seu mistério como qualidades que pontuam o resplendor, ou seja, o delírio da presença absoluta, e prossegue:

Como é possível não ficar surpreso ao tentar amar desta maneira, em plena natureza reconciliada? E, no entanto, também aqui existem interditos, campainhas de alarme prestes a retinirem – os níveos sinos da *datura*, caso resolvêssemos erguer entre nós e os outros essa barreira intransponível. Amor, único amor que existe, amor carnal, adoro, sempre adorei a tua sombra venenosa, a tua sombra mortal. Um dia virá em que o homem saberá reconhecer-te como seu único senhor e prestar-te honras até mesmo nas misteriosas perversões que o envolve (BRETON, 2006, p. 99-100, grifo do autor).

Com *natureza reconciliada*, Breton refere-se à perspectiva de indiscernibilidade entre homem e natureza, a não dualidade que repercute em todas as esferas, o que pode soar como uma concepção que implique um ideal de amor e a recusa

---

do encontro mais significativo da/na vida – o amor – e nossa ida ao sombrio, se preciso for, em seu nome. No estudo de Eliane C. Prado dos Santos, temos que: “Segundo Brandão (1997:114), a descida aos infernos configura o supremo rito iniciático: a catábese, a morte simbólica, é a condição para uma anábase, uma escalada definitiva na busca da anagnórisis, do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo” (BRANDÃO, 1997, p. 114 apud SANTOS, 2021, p. 495).

de seu âmbito carnal. No entanto, no excerto acima, além de retirar tal concepção do plano ideal, pois reconhece que nela não há isenção de reveses, esclarece ainda sua relação com o amor carnal. O fato é que esta condição de completude se dá àquele que se abre à indiscernibilidade entre humanidade e natureza. Desde esta condição que é incomensurável, o amor carnal é uma faceta de assenhramento, distante de uma satisfação, cuja duração é de alguns instantes. Breton segue a narrativa destacando questões que nos privam de tal condição. Fazendo uma espécie de confissão, recobra aspectos da condição humana a serem superados:

Aqui, neste banco de escola do patelúvio, tenho a nítida consciência da minha simples condição de homem-criança: ainda não consegui que o génio da beleza se me apresentasse sempre igual, quer em formas brancas, quer negras as suas asas, e que, em tudo quanto amo, ele me aparece fulgurante sob esses dois aspectos simultâneos. A criança que ainda sou, em comparação com a que desejaria ser, não foi capaz de esquecer ainda a dualidade do bem e do mal. Quase ia jurar que todos estes caules meio-aéreos, meio-subterrâneos, estas lianas, estas indiscerníveis serpentes, todo este misto de medo e de fascínio, tem muito a ver, para essa criança, com a barba do Barba-Azul. Mas a ti, a ti que me acompanhas, Ondina, a ti cujos olhos de *alburno* eu intuí, sem jamais ter encontrado algo que lhes assemelhasse, a ti amote, pela barba do Barba-Azul e o ar adamantino das Canárias, que reúne num só ramo tudo quanto invejosamente cresce só, neste ou naquele ponto da superfície terrestre. A tal ponto te amo, que chego a perder-me com a ilusão de que uma janela se abriu numa pétala demasiado opaca ou demasiado transparente de *datura*, que me encontro aqui sozinho, debaixo desta árvore, e que a um sinal, o qual, por maravilha, tarda a aparecer, irei juntar-me a ti no seio da flor fascinante e fatal (BRETON, 2006, p. 99-100, grifos do autor).

Breton parte da infância e isso implica recobrar uma faceta das profundidades de uma das determinações (ou de ambas), o que é bastante relevante “[...] ao modelo de observação clínica<sup>112</sup>” (2006, p. 54), conforme ele próprio sugere. E tal importância se dá, pois o aspecto infantil pode tanto despontar para um condicionamento (a areia negra, conforme mencionado) – quando estritamente ligado à dimensão do desejo –, quanto para o aspecto que nos libera, no sentido da presença absoluta, estando nisso implicada a não negação do desejo em face ao movimento de amplitude. No primeiro caso, há uma relação de subordinação causal do tipo sujeito-objeto e, no segundo caso, a comunhão entre dois seres em suas dadas correspondências com o amor, ou seja, com a liberdade e a abertura – todos eles termos correspondentes.

---

<sup>112</sup> Excerto completo na p. 180 desta tese.

### Três ponto dois ponto um: O que a troca de títulos revela

*A sociedade revolucionária é inseparável da sociedade baseada na palavra poética.*

Octavio Paz

Neste trecho de OAL, Breton retoma o que havia anunciado inicialmente, a tomada indevida, exercida no âmbito social, da questão do amor único<sup>113</sup>. A partir da ‘suficiência total’ naturalmente reinante entre dois seres, tida por Breton como a finalidade própria da atividade humana, é que tal questão é subvertida:

A suficiência total que naturalmente reina entre dois seres que se amam deixa de enfrentar, neste momento, o único obstáculo que seja. Com isto deverá talvez acautelar-se o sociólogo que, sob os céus da Europa, se limite a passear um olhar embaciado da fumarenta e atroadora bocarra das fábricas à temível e renitente paz dos campos. Sempre assim aconteceu, e talvez seja, mais do que nunca, tempo de recordarmos que tal suficiência é um dos fins da atividade humana; que tanto a especulação económica como a especulação psicológica, por muito inimigas uma da outra que hoje em dia se apresentem, sempre acabam por se conciliar e girar à sua volta (BRETON, 2006, p. 100-101).

Ele cita a *Origem da Família*, obra de Engels, em que a monogamia é tida como “[...] o maior progresso moral conseguido pelos homens nos tempos modernos” (2006, p. 101, grifos do autor) e vê nesta concepção uma das distorções feitas do *Manifesto Comunista*, cujos autores “[...] nunca deixaram de se opor às esperanças de um retorno às relações sexuais «desordenadas» que marcaram o dealbar da história humana” (2006, p. 101). Aparentemente contraditório, o fato é que a questão do amor, ou do amor único, não conflita com o número de experiências amorosas; trata-se de uma atitude mística, segundo o próprio Breton (2006, p. 10), o que nos direciona a um aspecto experiencial e insondável e não a uma compreensão mensurável, classificatória ou intelectual.

“Ide agora, dir-me-ão alguns, falar da suficiência do amor àqueles a quem a implacável necessidade feriu, deixando-lhes tão-somente tempo para dormir e respirar!” (BRETON, 2006, p. 102). Para o mundo destes que assim pensam, a determinação não dual é incabível, pois tudo o que para eles é de primeira ordem implica ações responsivas às determinações causais mais evidentes, ou seja, habitam um mundo opaco, conforme evidenciado no início do MS e, para os seres cuja determinação é somente esta, conforme vai tomando distância do período da infância, no qual alguma magia se guardava, o potencial de ver a vida a partir de sua multiplicidade vai se

---

<sup>113</sup> Abordado no item dois ponto dois: *Amor e o sentido de desidentificação*, a partir da p. 147 desta tese.

diluindo; conseqüentemente, a capacidade de amar vai, também, sendo comprometida, pois:

Àquela imaginação que não reconhecia limites, agora só lhe permite funcionar de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária; e ela, incapaz de sujeitar-se por muito tempo a esse papel subalterno, por volta dos vinte anos prefere, em geral, abandonar o homem a seu destino opaco (BRETON, 2001a, p. 16).

Essas pessoas vão buscando um lugar *no mundo*<sup>114</sup>; a essa altura já estão cegas pois, ao buscarem este lugar, sequer têm em conta de onde partem para sua “grande” jornada de infundados esforços, que, por seu turno, lhes roubam o brilho, o tempo, em suma, a própria vida. Não lhes resta, portanto, vigor para ouvir sobre a suficiência do amor, pois suas necessidades implacáveis somente lhes concedem o suficiente para subsistirem.

E é sobre a influência destes que sucumbem ao mistério que Breton relata uma das passagens que tanto o decepcionou, a troca de título do filme que o arrebatara:

*A era de ouro*<sup>115</sup>, essas palavras que me atravessaram o espírito quando principiava a entregar-me às sombras inebriantes de Orotava continuam associadas a certas imagens inesquecíveis de Buñuel e de Dalí, aparecido há anos com esse mesmo título, filme que eu e Benjamin Péret teríamos precisamente dado a conhecer, em Maio de 1935, ao público das Canárias, se não fosse a censura espanhola ter feito gala em mais rapidamente mostrar-se intolerante que a francesa. (BRETON, 2006, p. 102-103, grifos do autor).

Breton comenta que sempre aprovou o contexto empregado no filme por Dalí e Buñuel, apresentando determinada forma de amor em meio ao turbilhão provocado pelas desventuras sociais, econômicas e políticas; entretanto, revela seu desgosto pela mudança do título de *L'Âge d'or* para “Nas gélidas águas do cálculo egoísta”, troca feita por Buñuel a pedido de “[...] alguns revolucionários de pacotilha” (2006, p. 103). A esse respeito, Breton comenta:

Não serei cruel ao ponto de insistir no que, para alguns, pode haver de puerilmente tranquilizador em rotular-se com essa frase truncada da autoria de Marx, extraída das primeiras páginas do *Manifesto*, uma produção tão pouco redutível como o é *L'Âge d'or*, à escala das *actuais* reivindicações do homem. Insurjo-me, em contrapartida, e o mais violentamente que me é possível, contra o equívoco criado por esse título, equívoco que deve ter escapado a Buñuel, mas graças ao qual os mais acérrimos detractores do seu e do meu pensamento se sentiam apaziguados. «Nas gélidas águas do cálculo egoísta»: tornava-

---

<sup>114</sup> Referência ao SMS (2001b, p. 154), trecho citado na p. 82 desta tese.

<sup>115</sup> Os créditos do filme foram apresentados na p. 97 desta tese.

se, é claro, extremamente fácil de entender, com isso – sem consideração pelo contexto de Marx, mas que importância tinha! –, que o que tende a mergulhar-nos nessas águas é precisamente o amor; que é necessário, pois então, acabar muito em especial com essa espécie de amor, desafio declarado ao cinismo cada vez mais generalizado, inexplicável injúria à impotência moral e física dos nossos dias (BRETON, 2006, p. 103-104, grifo do autor).

O equívoco apontado por Breton, além de ter em conta a descontextualização da frase de Marx, desconsidera o amor como potência transformadora, perspectiva estranha aos olhos utilitários, privados que são do mistério e que seguem a vida sendo pouco avisados. Os *revolucionários de pacotilha* estão longe de compreender que:

O problema da ação social não é (faço questão de voltar a esse ponto e nele insistir) senão uma das formas de um problema mais geral, que o surrealismo tomou a si suscitar e que vem a ser *o problema da expressão humana em todas as suas formas*. Quem diz expressão diz linguagem, para começar. Ninguém haverá, pois, de se admirar com ver o surrealismo situar-se, antes de tudo, quase unicamente no plano da linguagem, nem tampouco, de que na volta de qualquer incursão, a ele retorne como que pelo prazer de ali sentir-se em terra conquistada (BRETON, 2001b, p. 182, grifos do autor).

A troca de título revela a profunda incompreensão sobre o problema mais geral apresentado por Breton no SMS e, por sua vez, essa incompreensão, que é de ordem mais fundamental, explica também a atualidade dos problemas apontados por ele. É na expressão humana em todas as suas formas que o amor opera em seu sentido transfigurador e é possível ver-se o quanto tais instâncias – amor e linguagem – se abrigam.

Sempre defenderei, custe o que custar, que, mergulhados «nas gélidas águas do cálculo egoísta», sempre e em qualquer parte podemos nós estar, salvo onde exista *esse* amor [...]. Quem se atreve a falar aqui de cálculo, ou, admitindo que se continue a empregar a palavra «egoísta», quem se recusa a aplicá-la ao amor na sua acepção filosófica, e só nessa, que já nada tem de pejorativo? A recriação, a recoloração perpétua do mundo num só e único ser, isso que só o amor é capaz de conseguir, ilumina, com os seus mil e um raios, o avanço do mundo. Sempre que um homem ama, nada o pode impedir de empenhar, juntamente com a sua, a sensibilidade de todos os outros homens. Para não desmerecer deles, é sua obrigação empenhá-la a sério (BRETON, 2006, p. 104, grifos do autor).

Sempre que um amor como *esse*, profundo e transformador, for vivenciado, é como se se tocasse na região mais indelével, de modo transformador e irrevogável, não só daqueles que o vivenciam, mas do humano propriamente dito. Amar, no sentido

empregado por Breton, é mais do que um compromisso consigo próprio e nisso reside a seriedade do compromisso com a vida e com o avanço do mundo.

### **Três ponto três: disponibilidade no jogo com a linguagem e a infância**

O excerto abaixo retoma o problema abordado no item anterior, o da sobreposição das necessidades materiais ao amor e à poesia, e coloca em perspectiva o modo como é possível o acesso ao aspecto da disponibilidade.

A análise reflexiva sobre as necessidades materiais, que, a um nível muito geral, se sobrepõe ao amor e também à poesia, concentrando, nessa questão da subsistência, toda a atenção humana que deveria conservar-se disponível, essa análise que, com o andar dos tempos, se revelou assaz acabrunhante, acabando por não deixar lugar para mais coisa alguma no espírito de alguns amigos meus, aqui, na Orotava, acaba por ceder, até desvanecer-se por completo, perante a mais bela de todas as miragens da infância (BRETON, 2006, p. 104).

Breton faz essa análise e conclui que aquilo que nos impele a uma atitude de mera subsistência sucumbe ao acessarmos a infância, apontada por ele no MS como o ponto onde: “[...] a ausência de todo rigor conhecido facultava-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente” (BRETON, 2001a, p. 15). O que ora se chama de estado de disponibilidade no jogo com a linguagem diz respeito à escrita automática<sup>116</sup>, à qual Breton se detém em OAL:

Quando principiámos a praticar a escrita automática, muito me espantou a frequência com que, nos nossos textos, tinham tendência a aparecer expressões tais como *árvore do pão da manteiga*, etc. Mais recentemente, perguntei a mim mesmo se não estaria aí, no estranho prestígio que tais palavras exercem sobre a criança, o segredo da descoberta técnica que parece ter levado Raymond Roussel à posse das próprias chaves da imaginação: «Escolhia uma palavra e ligava-a depois a outra, mediante a preposição *de*.» Realmente, a preposição em questão parece ser, de longe, o veículo poético mais rápido e mais seguro da imagem. E eu acrescento que bastará ligar segundo o mesmo processo um *qualquer* substantivo a *qualquer outro* para logo surgir todo um mundo de novas representações [...]. Aquilo que faz com que, na infância, tanto prazer se sinta com essa espécie de referências é, pelos vistos, o facto de nelas se conciliarem, por

---

<sup>116</sup> Embora a questão da escrita automática, na perspectiva desta tese, esteja mais voltada a pôr em relevo um dos paradoxos a que o pensamento bretoniano nos conduz, ou seja, o acesso a uma região e a um tempo que excedem as dimensões espaço-temporais, é importante salientar um dos pontos elencados por Claudio Willer num texto fundamental sobre o tema, *A escrita automática: uma falsa questão?* Segundo Willer: “Não há escrita automática pura, conforme reconheceu Breton ao designá-la, em ‘Le message automatique’, de 1933” (WILLER, 2008, p. 710, grifo nosso) e continua, segundo as próprias palavras do surrealista: “Seria, afirma, [Breton] ‘quase supérfluo nos embarçarmos com uma divisão da escrita dita de modo corrente ‘inspirada’, que pretendemos opor à literatura de cálculo, em escrita ‘mecânica’, ‘semi-mecânica’ ou ‘intuitiva’, esses três qualificativos não visando senão a dar conta de diferença de graus” (BRETON, *apud* WILLER, 2008c, p. 710).

excelência, o princípio do prazer e o princípio da realidade (BRETON, 2006, p. 104-105, grifos do autor).

A referência feita à infância no MS pode ser esclarecida, neste excerto, a partir da temporalidade como constituinte do *ser*<sup>117</sup> que abriga, portanto, o dual e o não dual, pois Breton verifica na infância a simultaneidade do princípio do prazer e princípio da realidade, ou seja, ela pode ser vista como uma “região” acessível em qualquer tempo, isenta de mecanismos que regulam a liberdade imaginativa. Para chegarmos à noção de temporalidade, faremos um caminho junto do pensamento de Heidegger sobre o que é próprio do tempo, que é temporalizar. Segundo ele:

O tempo temporaliza. Temporalizar significa: amadurecer, deixar surgir. Temporalizado é o que surge de um surgimento. O que o tempo temporaliza? Resposta: o simultâneo, ou seja, o que surge com o tempo nesse seu modo. E o que é isso? O que de há muito conhecemos, sem no entanto pensá-lo desde a temporalização. O simultâneo do tempo são o vigor de já ser, o fazer-se vigor e o aguardar, esse que nos resguarda e que costumamos chamar de porvir. Temporalizando, o tempo nos arranca para essa tríplice simultaneidade, nos contrai em nos trazendo para o abrir-se do simultâneo, a unicidade do já ser, do vigorar e do aguardar. Nesse arrancar e trazer, o tempo en-caminha o que a simultaneidade entreabre: o tempo-espço. No todo de sua essência, o tempo não se move. O tempo repousa quieto (HEIDEGGER, 2008d, p. 169).

Faz parte do mundo dos mecanismos que regulam a liberdade imaginativa o tempo quantificável e linear. Uma noção de tempo aparentemente sólida, justamente por isso perigosa, na qual é possível ganhá-lo ou perdê-lo. A partir desta noção, que considera o tempo como sucessão, a infância é um mero retrocesso. Considerando a temporalidade, ou seja, o tempo que temporaliza, a infância constitui uma possibilidade de acesso: todo potencial da árvore está resguardado na semente; simultaneamente, a árvore pulsa e vigora no resguardo de seu potencial. A linguagem assim como a temporalidade são constituintes do ser. Nesse sentido, a escrita automática torna flagrante o aspecto da simultaneidade.

Entretanto, o acesso ao aspecto da simultaneidade – embora esteja disponível – é menos evidente aos que se dedicam sobremaneira às ocupações. Segundo Octavio Paz, somente quando for “Quebrada a casca do eu, destruídos os tabiques da consciência, possuído pela outra voz que vem do fundo como uma água que emerge, o homem retorna àquilo de que foi separado quando a consciência nasceu” (PAZ, 2012, p. 252-253). Esse nascimento, ao qual Paz se refere, diz respeito ao nascimento do ser para as

---

<sup>117</sup> Conforme o item *Maravilhoso, temporalidade e espacialidade*, p. 128-134 desta tese.

ocupações, esquecido daquilo que mais lhe é próprio: o mistério, resguardado em seus modos de ser, como a temporalidade e a infância. Este ser que aposta nessa *casca do eu* está entregue aos múltiplos esforços na manutenção de tal fragilidade, sem se dar conta de que esta não passa de uma atitude que visa à mera subsistência.

A atitude de mera subsistência implica tornar “[...] periclitantes as grandes construções, tanto as morais quanto as outras, do homem adulto, assentes na glorificação do esforço e do trabalho” (BRETON, 2006, p. 105) e obtém-se, com isso, o sentido de desolação correspondente, uma sensação de perda, agravada pelo esquecimento de si. Para Paz: “Ao reduzir o mundo aos dados da consciência, e todas as obras ao valor trabalho – mercadoria, automaticamente se expulsam o poeta e suas obras da esfera da realidade” (PAZ, 2012, p. 250). Mas, ao recobrar o estado de disponibilidade:

Tudo quanto uma tal vida possa mais duramente exigir de nós, perde o seu valor à passagem destas enormes árvores oníricas, cada uma das quais declina, em prol do homem, uma inapreciável qualidade contida nas próprias sílabas do seu nome. A árvore do pão, a árvore da manteiga trouxeram consigo a árvore do sal, a árvore da pimenta: assim se improvisa um almoço frugal. Que fome! A árvore do viandante e a árvore do sabão vão permitir-nos sentar à mesa de mãos limpas (BRETON, 2006, p. 105-106).

Considerando a vasta sorte de predicados concernentes à infância – acessíveis por toda a vida – decorrentes da conciliação entre as duas determinações, Breton retoma a questão amorosa, destacando que:

O insólito é inseparável do amor, preside à sua revelação, tanto no que esta apresenta de individual como de colectivo. O sexo do homem e o sexo da mulher atraem-se um ao outro como um ímã a partir do momento em que entre eles se insinua toda uma trama de incertezas que a passo e passo se renovam, verdadeira largada de colibris que tivessem ido ao inferno alisar as penas. Supostamente solucionado, assim, o problema da vida material do homem, e fingindo eu também admiti-la, neste ponto, solucionada, novamente se me deparam essas retumbantes incertezas, e outra coisa não desejo, neste momento, do que ser todo olhos para elas (BRETON, 2006, p. 106-107).

Partir do sentido de disponibilidade, ou ainda, acessar essa região, não implica a negação da vida material, implica, ao mesmo tempo em que surgem as condições materiais, conservar-se a atenção humana disponível, reservando assim espaço para o indiscernível, apresentando-se, portanto, a intensidade das coisas, a vida em sua transparência como força que tudo permeia e não como um projeto a ser executado, com questões a serem solucionadas, a partir de métodos previamente estabelecidos. Por isso,

o insólito é inseparável do amor que, por sua vez, está na esfera da expressão humana, que diz respeito à linguagem. Em tal estado de disponibilidade, o amor e a arte são como catalisadores, reunindo aspectos que estão por toda parte, aproximando-nos do mistério das coisas, renovável a cada instante. Ao seguir o caminho do insólito no amor, Breton evidencia a incerteza e, na perspectiva ora apresentada, a incerteza é justamente aquilo para o qual a atenção se volta, e não o contrário, pois é a partir dela que o amor se amplia. Ele prossegue:

O meu amor por ti tem vindo a avolumar-se desde o primeiro dia: aqui, debaixo desta figueira imperial, estremece e ri o meu amor, no meio das chispas de todas as suas quotidianas forjas. Por seres única, nunca poderás deixar de ser, para mim, uma outra, uma outra que és tu mesma. Através dessas tão variegadas e inconcebíveis flores que lá ao longe visiono, é a ti, instável, que amo, em camisa vermelha, a ti, nua, em camisa parda (BRETON, 2006, p. 107).

Um dos aspectos da superação da dualidade reside na experiência de multiplicidade na unidade, o que implica diretamente o seu sentido inverso – eis o aspecto místico do amor único, o que corresponde à sua inseparatividade do insólito. Ao apresentar um *tipo* de amor na experiência fílmica de Dali e Buñuel, Breton nos coloca diante da radicalidade do sentido do amor pois ultrapassa as individualidades em questão, apontando para o que as antecede e que vigora no espaço do indeterminável.

### **Três ponto quatro: Intimidade, amor e morte**

As reflexões apresentadas por Breton se dão a partir daquilo que ele experienciava que, por sua vez, o leva a descobertas em seu íntimo, sendo a intimidade uma porção que parece seguir em amplitude. Este sentido de amplitude pode ser tido como a reverberação do encontro amoroso, que corrobora o sentido de indissociabilidade entre ele e a Orotava, uma das “[...] zonas supra-sensíveis da terra” (BRETON, 2006, p. 96).

Se eu, desta apaixonante paisagem que um dia destes será arrastada pela maré, além de ti, conseguir subtrair às fantasmagorias da verde espuma, ao menos hei-de saber reproduzir esta música sobreposta aos nossos passos. Passos que contornam, a perder de vista, o prado que no regresso teremos de atravessar, a mágica planície que delimita o império da figueira. Não descubro, no meu íntimo, outro tesoiro além da chave que, desde a hora em que te conheci, me tem aberto esta planície infinda, este prado feito da repetição de uma única planta, sempre mais alta, cujo pêndulo, de amplitude cada vez maior, há-de acompanhar-me até a morte (BRETON, 2006, p. 107).

Esse reduto de intimidade não implica a caracterização de um espaço particular, ao contrário e, paradoxalmente – levando em conta um modo habitual de pensar – ao aprofundar-se e ao permanecer nesse espaço que se amplia e onde figura o indistinto, segue ao encontro daquilo que mais o aproxima do sentido de *ser*. Tendo a morte como rasgo fundamental do ser, na correspondência com o amor (FINK, 2011), retomaremos também uma passagem do pensamento de Paz em que enfatiza a relação entre amor e morte:

O amor desemboca na morte, mas dessa morte saímos ao nascer. É um morrer e um nascer [...] Assim, o amor é uma revelação simultânea do ser e do nada. Não é uma revelação passiva, algo que fazemos a nós mesmos: o amor é criação do ser. E esse ser é nosso. Nós mesmos nos aniquilamos ao criar-nos e nos criamos ao aniquilar-nos (PAZ, 2012, p. 160).

Nessa relação, a morte não é tida como um ponto de cisão, mas, ao contrário, aparece como marco distintivo; dá a ver, a partir de sua extensividade, aquilo que somente ela põe em relevo:

A morte, cujo relógio feito de flores campestres, relógio belo como a minha pedra sepulcral erguida ao alto, voltará a andar, na ponta dos pés, para cantar as horas que não passam. Porque é a vez de uma mulher e de um homem, que até o fim dos séculos serão, fatalmente, tu e eu, perpassarem, sem uma única vez se virarem para trás, no seio da oblíqua claridade, até perder de vista, até os confins da vida e do esquecimento da vida, por entre a erva fina que à nossa frente corre para a arborescência. E essa erva denteada é feita de dois mil e um elos invisíveis que na profunda noite do esquecimento calharam ligar ao meu o teu sistema nervoso. Aparelhado por mãos de criança, esgota este barco todo o carretel da sorte (BRETON, 2006, p. 107-108).

Ao contar *as horas que não passam*, é como se a morte, ou o sentido de morte, apontasse para uma outra direção, diferente da apontada quando, a respeito do tempo, ele pergunta: “Mas que defesa existe contra ele?”<sup>118</sup> (BRETON, 2006, p. 9). No modo como a questão é feita, não há defesa. Numa relação dual com o tempo, é ele quem vence. Nesse sentido, recordando a frase com a qual Breton encerra o MS: “Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias”<sup>119</sup> (BRETON, 2001a, p. 64), vê-se que está implícita a relação dual com o tempo e a vida, nesse sentido limitado, está circunscrita no espaço entre o nascimento e a morte.

Ao contar *as horas que não passam*, o que está em questão é a concepção de tempo e de espaço desde uma outra porção, a temporalidade; nesse sentido, segundo

---

<sup>118</sup> Excerto completo p. 146 desta tese.

<sup>119</sup> Excerto completo p. 80 desta tese.

Heidegger, o espaço: “[...] entreabre, libera e concede localidades e lugares, assumindo o simultâneo como espaço-tempo (HEIDEGGER, 2008d, p. 169). Decorre dessa concepção de espaço o caráter de intimidade (apontado no início deste item da tese) que, por sua vez, guarda estreita relação com a ideia de amor que suplanta as individualidades por ser o ímpeto transformador do mundo, o que traz de volta, a cada um de nós, a responsabilidade por amar:

Há-de também a mesma erva, após a minha morte, continuar a ferrar as paredes daquele humilde quarto onde se fecham dois amantes, alheios a tudo quanto lhes possa vir a acontecer, indiferentes a que se precipite o termo da sua própria vida. Não haverá rocha a prumo, rochedo prestes a desprender-se que possa impedir esta erva em redor do leito se tornar tão espessa que esconda, perante dois olhares que se procuram e se perdem, todo o resto do mundo. As manchas de cal, as falhas do lavatório, as peças de roupa usada, a cadeira pobre, nada disso que o oceano sem margens da minha erva rolou nas suas águas, será inferior ao mais impecável cenário ou à mais rica indumentária. De nada vale que tudo isso mude e, a mudar, já nada, também, teria valor. O mais que se pode esperar – acrescento: aquilo em que se resumem todas as esperanças – é que este estado de coisas venha a dominar toda a gente e para todos seja duradouro. Que a dádiva total de um ser a outro ser, o qual sem o seu recíproco, não poderá existir, seja aos olhos de toda a gente, a única ponte natural e sobrenatural lançada sobre a vida. Mas que vem a ser, afinal, essa erva de enigma, erva ora de arborização, ora de desarborização, ora de desarborização total, essa folhagem de mimosa que existe nos teus olhos? Mais célere do que uma onda sobre si própria, corre por aí o boato que se trata da *sensitiva* (BRETON, 2006, p. 108, grifo do autor).

Guiando-nos a partir da luminescência do amor que transfigura os mais diversos códigos: biológicos, morais, sociais, é como se Breton nos levasse a caminhar por dentro daquilo que há de mais significativo, intenso e pulsante e que não tem, propriamente, início ou fim. No pensamento de Heidegger isso está indicado a partir do que chama de quadratura:

No todo de sua essência o espaço não se move. O espaço repousa quieto. Tanto o arrancar e trazer do tempo como o entreabrir, permitir e conceder do espaço pertencem ao mesmo, pertencem ao jogo da quietude [...] A mesmidade, que mantém reunidos espaço e tempo em sua essência vigorosa, pode ser chamada de jogo de tempo-espaço. Temporalizando e entreabrindo, a mesmidade do jogo de tempo-espaço en-caminha o encontro face a face dos quatro campos de mundo: terra e céu, deus e homens – jogo de mundo (HEIDEGGER, 2008d, p. 169).

O aquietar do espaço diz respeito à temporalidade como constituinte do ser. No repouso se dá a proximidade com o mais próprio. A mesmidade, no sentido ora empregado, diz respeito à simultaneidade que entreabre tempo-espaço. Nesse entreabrir,

considerando a morte como um dos rasgos fundamentais, cujos mistérios são correspondentes aos mistérios do amor (FINK, 2011), nos aproximamos do espaço de intimidade, o espaço concernente ao ser. Nesse sentido, podemos dizer que terra e céu, deus e homens é mais uma possibilidade de dizer maravilhoso.

A planta que se repete nas descobertas de Breton sobre esse espaço íntimo que, a cada vez, se amplia é a mesma com a qual ele nos guiou por entre as sendas ora apresentadas, popularmente chamada de *sensitiva*, uma espécie que, quando tocada, exerce um delicado movimento de retração das suas folhas.

Desde a conexão entre Breton e a ilha de Orotava, segundo ele, uma das *zonas suprassensíveis da terra*, o que dela emerge é a revelação dele próprio pois:

Que todos os lugares sagrados da Terra tenham convergido para um lugar [...] é agora a minha alegria. Mediante o lugar que o poeta habita agora, a terra se torna novamente terra. Como edifício dos Celestiais, ela abriga e carrega o Sagrado, isto é, a esfera do deus. A terra só é terra enquanto terra do céu e só enquanto age para baixo, na direção da terra, é que o céu é. Sua aparição a partir do altíssimo, do relâmpago, até as “demais formas” [...] Relâmpago [*Blitz*] é a mesma coisa que olhar [*Blick*]. No olhar está a existência. [...] A terra e o céu, e os deuses ocultos do sagrado, tudo está presente para o afinamento [*Stimmung*] tranqüilo e alegre do poeta na totalidade da natureza originalmente rebentante. Ela lhe aparece sob luz nova<sup>120</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 180-181).

Referindo-se ao poema de Hölderlin, Heidegger revela a convergência e a simultaneidade entre o poeta e as forças da natureza, sendo as mesmas a perpassar um e outro, poeta e natureza, poeta e poema, natureza e poema. Como zona suprassensível, é como se Breton reconhecesse em si mesmo os lampejos dessas forças que lhe conferem a plenitude da unidade e sua força frente aos sistemas previamente construídos:

Nunca se conseguirá acabar com a sensação. Não há sistema racionalista que não venha um dia a provar-se indefensável, na medida em que pretender, se não reduzi-la ao mínimo, pelo menos a não encarar-la nos seus pretensos excessos. Ora devemos confessar que são precisamente esses excessos que acima de tudo interessam ao poeta. A luta travada entre os adeptos do método de «resolução», como em linguagem científica se diz, e os do método de «invenção» nunca, como hoje, se mostrou tão encarniçada, se bem que tudo leve a crer que continuará por solucionar (BRETON, 2006, p. 109).

Será que, ao tratar do sistema racionalista logo após afirmar que não se conseguirá acabar com a sensação e tendo, por sua vez, logo anteriormente, mencionado

---

<sup>120</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em: *A terra e o céu de Hölderlin*, p. 175-202.

a *sensitiva*, Breton está se referindo a um modo de operar que sucumbe aos movimentos de abertura e fechamento? Possivelmente.

Depois do contraponto inicial entre o campo da ordem resolutive, estritamente causal, e o mais amplo, da ordem inventiva, reconhece que, inclusive a ciência, não como regra, reivindica também aspectos de amplitude. Segundo Breton:

Não fui eu, mas sim M. Juvet quem, em 1933, escreveu, na sua *Structure des nouvelles théories physiques*: «A surpresa provocada por uma imagem nova ou por uma nova associação de imagens deve ser encarada como elemento primordial do progresso das ciências físicas, pois só o espanto consegue excitar a lógica, sempre tão fria, e obrigá-la a estabelecer novas associações» (BRETON, 2006, p. 109, grifos do autor).

Neste excerto, vemos Breton reportando-se à surpresa como um fator de ampliação pois, a partir dela, é possível empreender novas descobertas, ou seja, podemos ver nisso o movimento de abertura – o que pressupõe também o movimento de fechamento, circuito empreendido pela *sensitiva*. Atendo-se mais pormenorizadamente ao que seria a surpresa, ele conclui:

A surpresa mais não é do que a fusão do natural e do sobrenatural no seio de um mesmo objecto, na emoção de agarrar e, ao mesmo tempo, de sentir escapar-se-nos o menuro-lira. O facto de se admitir a necessidade natural como o oposto da humana ou lógica necessidade, o facto de se renunciar à louca tentativa de reconciliar, de se negar a persistência do amor à primeira vista e, na vida, a perfeita continuidade entre o possível e o impossível, é a prova de se haver perdido aquilo que eu considero ser o único e verdadeiro estado de graça (BRETON, 2006, p. 110).

A partir da surpresa como fusão entre estados opostos, conciliados num mesmo objeto, associado ao leve movimento da *sensitiva* de abertura e fechamento, é possível voltar-se à questão inicial, a da sensação, vislumbrando-a como pulsação. O pulsar implica a contração, que tem como termo a expansão e, consecutivamente, na expansão, que tem como termo a contração. São movimentos involuntários com os quais não se pode acabar. De modo correlato ao da espécie botânica, há nos seres a mesma disposição que pode ser estendida a outros domínios, a ponto de esse movimento sutil que nos preside reverberar para a compreensão da perfeita continuidade entre o possível e o impossível pois: “O contacto, que para nós nem sequer chegou a sê-lo, o contacto involuntário com um só ramo da sensitiva, é o bastante para agitar, tanto fora como dentro de nós, o prado inteiro” (BRETON, 2006, p. 110).

Ao afirmar que “**Nada, ou muito pouco, temos nós a ver com isso** e, no entanto, toda a erva se deita por terra” (2006, p. 110, grifos nossos), Breton recobra o fato de que não depende de uma ação deliberada, voluntária, a reverberação do pulsar em todas as direções e sentidos; essa ação se dá de modo independente e, dessa forma, o muito a que nos cabe é a *não ação* – o repouso, a espera sem objetivo – o que fará, então, aparecer aquilo que já é. Breton prossegue:

Mas, por pouco que nos detenhamos, a erva reverdecerá, voltará a brotar, posto que os meus novos passos outro fim não terão do que reinventar-te. Hei-de reinventar-te para mim mesmo, pelo desejo que tenho de ver perpetuamente recriadas a poesia e a vida (BRETON, 2006, p. 111).

Ele coloca seus passos na direção do pulsar, reinventando o que considera como único e verdadeiro, o estado de graça, que se revela através da surpresa – um tipo de estado de suspensão –, ou seja, o encaminhamento do humano para uma disposição não dual, ou seja, do ser-com-as coisas.

### **Três ponto cinco: Informe, destinação e espacialidade**

*A proximidade de uma vizinhança não se sustenta na referência espaço-temporal.*

Martin Heidegger

Esse é o ponto de OAL no qual Breton e sua esposa começam a despedir-se da Orotava. Progressivamente, a narrativa passa a ter um tom mais grave e consideramos o ponto de culminância desse caminho de volta: o momento em que ambos chegam à cidade natal de Breton, conforme verificaremos no item *Três ponto sete* deste capítulo. Antes, porém, há ainda muitas nuances sobre o que, no pensamento comum, concebemos como *declínio*, no âmbito de uma relação amorosa. Como enunciado por ele mesmo, trata-se de uma observação cirúrgica e pormenorizada daquilo que aparece:

A Orotava desapareceu, foi-se perdendo a pouco e pouco por sobre a nossa cabeça, até acabar por ser tragada, ou então fomos nós que, a estes mil e quinhentos metros de altitude, fomos de repente sorvidos por alguma nuvem. Eis-nos no seio do puro informe, dominados pela ideia sumária, e inexplicavelmente satisfatória, para o ser humano, de algo «que se corta à faca». Esta nuvem cega-me, só consegue criar mais nuvens no meu espírito. Baudelaire, no fim do primeiro poema do *Spleen de Paris*, parece ter multiplicado as reticências: «Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá longe... além... as maravilhosas nuvens!» (BRETON, 2006, p. 111, grifos do autor).

Breton está se despedindo de Orotava. Na experiência aérea, de dentro do informe, a cegueira promovida pela nuvem lhe confere a espacialidade dos versos da poesia de Baudelaire, com os quais ele chama a atenção para a potência do informe, ou seja, do indeterminado, como uma fonte que nos remete a um estado de suspensão. Mas suspensão de quê? De um modo de perceber mais superficial e utilitário, materialista.

Tendo como mote algum tipo de relação com o aspecto informe das nuvens, Breton segue com alguns exemplos, como o da relação entre duas personagens de Hamlet, a descoberta de Oscar Pfister a partir de uma pintura do Louvre e um belíssimo ensaio de Freud (BRETON, 2006, p. 112). Dinâmicas parecidas com a que Leonardo da Vinci sugeria aos seus alunos:

A lição de Leonardo, ao incitar os seus alunos a copiar os quadros segundo o que vissem desenhar-se (o mais conforme e certo com a maneira de ser de cada um) numa parede já velha que demoradamente fixariam, ainda está longe de ser compreendida (BRETON, 2006, p. 112-113).

O que está em questão na dinâmica adotada por da Vinci pode ser colocado em paralelo com a interpretação precedente do *quem* apela a partir do caráter fenomenal do apelo (HEIDEGGER, 2015, p. 357). Para Breton, a dinâmica de da Vinci põe em relevo a questão da “[...] *passagem* da subjetividade à objetividade” (BRETON, 2006, p. 113, grifo nosso). Mas, de que modo? Trata-se de uma das possibilidades compreendermos tal *passagem* a partir do proposto por Heidegger, segundo o qual: “A “objetividade” da interpelação só se legitima enquanto a interpretação permite que se conserve sua “subjetividade”, a qual certamente recusa o predomínio do impessoalmente-si-mesmo<sup>121</sup>” (HEIDEGGER, 2015, p. 358), ou seja, sob tais condições, aquele que pergunta por si não embota o que há de estranho em seu *ser*, isto é, o informe. Entretanto, tal inferência não diz respeito a uma escolha interpretativa pois na sequência do excerto mencionado, Breton afirma que tal *passagem* está “[...] implicitamente solucionada, sendo o alcance desta solução muito superior, em qualidade humana, ao de qualquer técnica, seja esta, muito embora, a da própria inspiração” (BRETON, 2006, p. 113). Vê-se que o sentido da compreensão de Breton acerca da proposição de da Vinci corrobora o paralelo feito com o pensamento de Heidegger sobre a interpretação precedente do *quem* apela. Ao finalizar, trazendo à tona a questão da inspiração, tal

---

<sup>121</sup> Para Heidegger (2015), o *impessoal* e o *impessoalmente-si-mesmo* coincidem com o modo como “pessoalmente” nos identificamos, ou seja, desde as características a partir das quais nos reconhecemos que, por sua vez, decorrem dos papéis que nos são concedidos, daqueles que surgem e dos que assumimos. Tudo o que consideramos em nós como marcas distintivas são, nesse sentido, justo o que não nos distingue, ou seja, constituem nosso aspecto impessoal.

paralelo ganha mais contorno. Retomamos, para tanto, o excerto do SMS, no qual Breton dedica-se à questão da inspiração como algo que nos acomete a partir do estado a que temos chamado de abertura:

[...] todos sabem suficientemente o que se entende por inspiração. Não há como equivocar-se: foi ela que veio em socorro das supremas necessidades de expressão em todos os tempos e lugares. Diz-se, de ordinário, que ela *está* ou não está *presente*; e, se ela não está presente, nada do que sugerem, comparados a ela, a habilidade humana, que obliteram o interesse e a inteligência discursiva, e o talento que se adquire pelo trabalho, nada disso pode remediar-lhe a ausência. Reconhecêmo-la sem dificuldade por essa tomada de posse total do nosso espírito que, de longe em longe, impede que, para cada problema colocado, estejamos a mercê de uma solução racional de preferência a outra solução racional; por essa espécie de curto-circuito que ela provoca entre uma idéia e a manifestação que lhe corresponde (escrita, por exemplo). Assim como no mundo físico, o curto-circuito ocorre quando dois “pólos” da máquina são reunidos por um condutor de resistência nula ou demasiado fraca (BRETON, 2001b, p. 193, grifos do autor).

O curto circuito é a manifestação capaz de alterar uma rota preestabelecida, de criar conexões inusitadas, de ver no *informe* a vastidão de possibilidades formais. A inspiração, nos termos em que Breton a coloca, diz respeito ao espaço paradoxal, vasto por sua própria natureza. Ele reitera, na sequência de OAL, a atenção dada pelo surrealismo à inspiração, não a encarando como ponto de partida, mas se deparando com ela e com as possibilidades dela apreendidas, estendendo-as “[...] a todos os domínios, que não apenas os da pintura” (BRETON, 2006, p. 113), o que atesta o caráter filosófico do surrealismo, já mencionado. Octavio Paz aprofunda a questão da inspiração mencionada por Breton no SMS, segundo ele: “Com a inspiração, imaginamos. E, ao imaginar, dissolvemos sujeito e objeto, dissolvemo-nos nós mesmos e suprimimos a contradição” (PAZ, 2012, p. 178-179). Nesse aprofundamento, Paz destaca a insistência de Breton em relação ao tema. Com isso, o surrealista superou o enfoque ordinário do termo, considerando-o para além de uma explicação que vise à mera circunstancialidade do sujeito, a uma visão de mundo, pondo em questão a insuficiência da explicação psicológica: “O surrealismo não só aclimou a inspiração entre nós como ideia de mundo, mas, pela própria e confessa insuficiência da explicação psicológica adotada, deixou visível o cerne do problema: a ‘outridade’” (PAZ, 2012, p. 183). Como uma dinâmica que nos atravessa, disponível e não circunstancial, que nos coloca suscetíveis, ou seja, em abertura aos curtos-circuitos anteriormente mencionados, e isso diz respeito à disponibilidade para o inesperado, para a surpresa.

O que o aparecimento da *surpresa*, derivada das novas associações de imagens, seja na poesia, na ciência ou na pintura, segundo Breton, tem em comum para que se concretize, é a necessidade “[...] de um *écran*, de uma textura especial que, mais concretamente, poderá ser a de uma parede escalavrada, a de uma nuvem ou a de qualquer outra coisa” (BRETON, 2006, p. 113); em outras palavras, *espaço*, voltando a utilizar as dele: “puro informe” (2006, p. 111). Sobre tal atividade, Breton comenta que:

O mais impressionante é que uma actividade como esta que, para existir, necessita da **aceitação incondicional de uma passividade** mais ou menos duradoira, em lugar de se limitar ao mundo sensível, tenha conseguido conquistar tão profundamente o mundo moral (BRETON, 2006, p. 113, grifos nossos).

Cabe uma distinção entre o que se explicitou no item anterior como sensibilidade – e aquilo ao qual Breton se refere no excerto acima como mundo sensível. Se, no item anterior, desviamos do sentido usual do termo a partir do paralelo com a *sensitiva*, chegando ao termo da pulsação – como um aspecto involuntário –, neste excerto, Breton retoma seu sentido comum, ligado à capacidade de sentir – como um aspecto voluntário – e, portanto, pessoal, ou seja, condicionado. Assim, a atividade à qual Breton se refere, na qual a combinação de imagens variadas resulta na surpresa, necessita do estado de passividade, estado esse que evidencia, inclusive, o aspecto da pulsação, ou seja, o movimento de abertura e fechamento. No SMS, Breton afirma como pretensão do movimento: “[...] provocar, do ponto de vista intelectual e moral, uma *crise de consciência* da modalidade mais geral e mais grave” (BRETON, 2001, p. 153, grifos do autor). A partir de sua experiência, ele verifica a tangibilidade daquilo que propõe.

### **Três ponto cinco ponto um: diferença e espacialidade: avizinhamento**

A partir do sentido de diferença é possível chegarmos à noção de espacialidade para comentarmos aspectos importantes do excerto no qual Breton fala sobre o *acaso objetivo*. Tendo como pano de fundo o pensamento heideggeriano, temos que o sentido de diferença é posto em evidência a partir da unidade: “Como meio, a diferença é mediadora para entregar [os termos da diferença] para os seus modos de ser, ou seja, para o seu ser em relação ao outro, em cuja unidade ela é o suporte” (HEIDEGGER, 2008a, p. 19). Assim, o elemento diferencial está dentro do âmbito do campo como totalidade, no qual a diferença é aquilo que reúne.

Com isso, temos que a diferença se dá no aberto. Isso não significa dizer que o elemento diferencial se dilui no todo do campo e que, portanto, nesse âmbito a diferença

não se diferencia. É importante, novamente, lembrarmos que, ao tratarmos do campo como espaço sempre em expansão, não estamos, com isso, voltando-nos a uma configuração espacial dada, quantificável e ou mensurável. Referimo-nos ao espaço constitutivo do ser, ou seja, campo diz respeito à espacialidade, que tem como seu imediato correspondente a temporalidade. Outra observação é que o sentido do pensamento ora empregado não está restrito a determinados tipos de situações. A última observação diz respeito ao sentido de diferença; nele o aparentemente oposto diz respeito a uma questão de grau e isso poderá ser mais bem verificado a partir do exemplo que será exposto mais adiante.

Retomando a noções de campo e de diferença a partir do modo de vigência de ambas (a diferença vige no campo), nos colocaremos a pensar em mais um aspecto trazido por Heidegger, que é o da vizinhança. Apesar de ele trazer esse termo para falar sobre o avizinhamo entre pensamento e poesia, cremos na pertinência do sentido para a nossa exposição. Em suas palavras: “A vizinhança é [...] um envolvimento que se dá quando um se volve para a proximidade do outro. A vizinhança é o resultado, ou seja, a consequência e o efeito de um se instalar frente ao outro” (HEIDEGGER, 2008d, p. 145). E é o próprio pensador quem, mais adiante, dimensiona esse estar *face a face com o outro* a todos os âmbitos, ao dizer que:

A vizinhança mencionada perpassa por toda parte nossa morada e travessia nessa terra. Como no entanto o pensamento de hoje tem se tornado cada vez mais decisiva e exclusivamente cálculo, ele concentra todas as suas forças e “interesses” disponíveis em calcular como o homem pode imediatamente instaurar coisas no espaço cósmico desprovido de mundo. Esse tipo de pensamento está a ponto de abandonar a terra como terra. Enquanto cálculo, o pensamento se empenha com velocidade e obsessão na conquista crescente do espaço cósmico. Esse tipo de pensamento já é ele mesmo a explosão de um poder violento, capaz de tudo perseguir até a aniquilação de tudo. Todo o resto que segue esse tipo de pensamento, o processo técnico de funcionamento de máquinas de destruição, seria a conclusão derradeira e funesta do desvario da insensatez (HEIDEGGER, 2008d, p. 147-148).

Ao contrapor o sentido da vizinhança ao pensamento advindo da técnica, aproveitamos para, brevemente, lembrarmos o ponto de entrelaçamento entre as três formas de pensamento, conforme mencionado na primeira parte desta tese. Referimo-nos ao mistério. Nesse sentido, estar face a face, mantendo o envolvimento que volve o um para o outro indica um modo de relação e, quanto a este modo, o que se requer é muito mais o estado de suspensão do que qualquer atitude que vise ao apaziguamento ou ao extirpar de qualquer diferença. Recorreremos à tristeza como *primeiro exemplo*:

“Tristeza não é abatimento e nem depressão. Em sentido próprio, a tristeza articula-se no *relacionamento* com a máxima alegria; quando a alegria se retrai, torna-se hesitante e se resguarda na retração” (HEIDEGGER, 2008d, p. 130, grifo nosso). Como explicitado, a diferença, ao ser examinada de perto, perde a força do caráter de oposição como mera oposição. Na oposição, o duplo em questão é excludente. No sentido ora explicitado, as partes vigoram na amplitude do campo de possibilidades, constituintes do ser como sendo sua espacialidade, e relacionam-se.

Retomando os passos de Breton em OAL, segue abaixo o excerto no qual ele apresenta o acaso objetivo. Nele, estão postos em questão alguns temas, como o da felicidade, o da liberdade e o do encontro, assim como o modo de se relacionar ao conjunto de fatos, de toda sorte, aos quais cada um de nós está submetido:

A sorte, a felicidade do homem de ciência ou do artista que *encontram* algo, só pode ser encarada como um caso específico da felicidade humana, não se distinguindo dela na sua essência. O homem só poderá ser senhor de seus actos no dia em que, como o pintor, aceitar reproduzir, com a máxima fidelidade, aquilo que um *écran* apropriado lhe tiver sabido mostrar antecipadamente a esses mesmos actos. Ora, esse *écran* existe. Qualquer existência comporta um todo homogêneo de factos aparentemente escalavrados e nebulosos: bastaria encararmo-los mais fixamente para que eles nos desvendassem o futuro. Entremos no turbilhão, sigamos o rastro dos acontecimentos que mais fugidios e obscuros se nos afiguraram, dos próprios factos que nos destruíram. Uma vez vencidos todos os princípios lógicos, virão então ao nosso encontro – se tiver valido a pena interrogá-los – as forças do *acaso objetivo*, que para nada querem saber de verossimilhanças. Tudo quanto o homem pretende saber se encontra escrito nesse *écran* em letras fosforescentes, em letras de *desejo* (BRETON, 2006, p. 114, grifos do autor).

O sentido da liberdade humana, ou seja, o assenhramento de seus atos, se dá a partir da aceitação (passividade) daquilo que lhe é remetido desde o espaço apropriado (*écran*). Por espaço apropriado compreendemos o campo de possibilidades que a todos compõem, livre de condicionamentos, que abriga toda a sorte de acontecimentos, incluindo aqueles que nos afetam de modo mais proeminente, os mais nebulosos, os que nos destroem. Este espaço, livre dos condicionamentos, é o que chamamos, no comentário anterior, de *campo*, a partir do qual mencionamos o sentido de diferença e de vizinhança. Encarar tais fatos fixamente não implica ater-se à dor e ao sofrimento que deles decorrem, e isso está claro, pois o exame sugerido por Breton deve se dar tendo em vista a superação das vias lógicas, que são as mais habituais. Decorrem deste exame as forças do “[...] *acaso objetivo*, que para nada querem saber de verossimilhanças” (BRETON, 2006, p. 114, grifos do autor). Não querer saber de

verossimilhança nos faz retomar o âmbito da diferença e do avizinhamo. Para tanto, voltaremos a mais um exemplo heideggeriano. Neste caso, Heidegger encaminha seu pensamento em relação ao poema *Uma tarde de inverno* de Georg Trakl:

Mas o que é a dor? A dor dilacera. A dor é o rasgo do dilaceramento. A dor não dilacera, porém, espalhando pedaços por todos os lados. A dor dilacera, corta e diferencia, só que ao fazer isso arrasta tudo para si, reunindo tudo em si. Enquanto corte que reúne, o dilacerar da dor é também um arrancar para si que, como riscas ou rasgaduras, traça e articula o que no corte se separa. A dor é a junta articuladora no dilaceramento que corta e reúne. Dor é a articulação do rasgo do dilaceramento. Dor é soleira. Ela dá suporte ao ente, ao meio dos dois que nela se separam. A dor articula e traça o rasgo da di-ferença. A dor é a própria di-ferença.

A dor petrificou a soleira

O verso evoca a diferença, embora não pense o seu próprio nem o nomeie com esse nome a sua essência. O verso evoca o entre, o meio reunidor, em cuja intimidade os gestos das coisas e a doação do mundo se dimensionam entre si.

Seria então a dor a intimidade da di-ferença de mundo e coisa? Certamente. Mas não devemos de modo algum conceber a dor, antropológicamente, como um sentimento que nos aflige e faz sofrer. Tampouco devemos conceber a dor, psicologicamente, como ninho de sentimentalidade (HEIDEGGER, 2008a, p. 21).

A partir dos excertos podemos recobrar aspectos levantados por Breton sobre o acaso objetivo como a dor ao considerarmos o exame que deve ser feito acerca dos fatos de naturezas diversas, sobretudo os mais sombrios: “Entremos no turbilhão, sigamos o rastro dos acontecimentos que mais fugidios e obscuros se nos afiguraram, dos próprios factos que nos destruíram” (BRETON, 2006, p. 114.). Este enfrentamento pode nos colocar diante da dor do rasgo, do dilaceramento que, pelo princípio da vizinhança, nos remeterá ao mais próprio de nós, à porção misteriosa, relativa ao desejo, como uma força imperiosa. É desse enfrentamento (o face a face do avizinhamo) que resulta a força de assenhramento ao qual Breton se refere no início do excerto. Nele Breton fala sobre a felicidade atrelada à liberdade, ao assenhramento humano dos seus atos. O que leva a crer que as forças do acaso objetivo dizem respeito ao desvelar de mecanismos que nos levam a reagir de determinada maneira às situações que, por conseguinte, são classificadas de acordo com tal reação. Tais forças, que habitam esse espaço já nomeado por Breton como espaço paradoxal, não são forças a partir das quais o futuro será dado a ver. Desvendar o futuro, nesse sentido, implica colocar-se em contato com o mistério que há em cada ser como sua porção constituinte e mais própria, ou seja, o contato com o desejo em seu sentido mais profundo. Segundo Octavio Paz:

[...] todo querer e desejar, como mostrou Heidegger, tem raiz e fundamento no próprio ser do homem, que é já e desde que nasce um querer ser, uma avidez permanente de ser, um contínuo pré-ser-se. Assim, não é no inconsciente nem na consciência, entendidos como “partes” ou “componentes” do homem, e tampouco no impulso, na passividade ou no estar alerta que podemos encontrar a fonte da inspiração, porque tudo isso se baseia no ser do homem (PAZ, 2012, p. 182).

Ora, mas o acaso objetivo não diz respeito ao exame sobre o passado e aos fatos nele ocorridos, até o encontro com as pistas que guardam os acontecimentos futuros em relação àquele tempo, revelando, assim, o mistério do desejo em seu sentido mais profundo? Responder de modo completamente positivo a esta questão tem duas implicações: a primeira recai sobre o destino, perspectiva que põe em xeque o sentido de liberdade no modo como Breton a concebe; a segunda pode comprometer o sentido de mistério pois, uma vez revelado, assim deixaria de ser. O que faz com que a resposta não seja completamente negativa é o fato de que o mote para a reunião dos textos que compõem OAL seja o *encontro* entre Breton e sua amada, ‘previsto’ num poema escrito por ele mesmo onze anos antes. Entretanto, o que se evidencia nesta tese, a partir do pensamento de Breton, é o sentido de *temporalidade* em detrimento do sentido de *tempo*. Assim, a simples remissão ao passado como uma entidade que contém o futuro indica um modo dual de apreensão dos fatos, ou seja, foge ao propósito de unidade, conforme já apontado.

Na perspectiva indicada por Breton, desvendar o futuro implica aproximar-se do desejo como quem se aproxima do mistério que preside a vida. Olhar de modo atento aos fatos que nos deixam perplexos não implica, necessariamente, desvendá-los na busca de correspondências lógicas pois não são dados à verossimilhança. É nesse sentido que se encontra a correspondência entre a perspectiva ‘investigativa’ de Breton, ao que, no pensamento heideggeriano, diz respeito à destinação. Segundo Heidegger:

O apelo justamente não é e nunca pode ser algo planejado, preparado ou voluntariamente cumprido *por nós mesmos*. O apelo “se faz” contra a espera e mesmo contra toda vontade. Por outro lado, o apelo, sem dúvida, não provém de um outro que é e está no mundo junto comigo. O apelo provém *de mim* e, no entanto, *por sobre mim* (HEIDEGGER, 2015, p. 354, grifos do autor).

Examinando o dito por Heidegger em face do ocorrido com Breton, temos que o apelo (busca por sentido que encaminha ao sentido de *ser*) não se deu de modo voluntário. Num dado momento, foram lhe ocorrendo algumas palavras, de modo desconexo e nebuloso, o que o intrigou. Naquele momento, entretanto, Breton estava

imerso na experiência do encontro com sua amada, mas, como dito por ele, não estava examinando os fatos ocorridos na noite anterior. Ou seja, o apelo provinha dele próprio, mas não de uma ‘região’ sob a qual ele exercesse qualquer controle; ao contrário, foi justo num momento de distensão (lembrando-nos do movimento delicado das *sensitivas*<sup>122</sup>) que as pistas sobre o mistério que lhe preside apareceram.

Dado o exposto e por simples oposição à aceção de destino, tem-se que o sentido de *destinação* não se dá como restrição da liberdade. Assim fosse, não haveria o que ser feito, nem um modo mais apropriado estaria em jogo em face de um modo usual e empobrecedor da vida, uma vez que tudo o que nos ocorre seria, simplesmente, já previamente dado – saber ou não saber sobre si mesmo e sobre os fatos ocorridos implicaria o quê?

Com o acaso objetivo, Breton encaminha o pensamento para uma experiência de não dualidade. A destinação, nesse caso, consiste num modo não dual de perceber as questões problematizadas por ele. Não à toa, na sequência de OAL, ele retoma a relação com as manchas:

O exercício meramente visual dessa faculdade, já várias vezes apelidada de «paranóica», permitiu constatar que embora seja a mesma mancha, mural ou qualquer outra, seja quase sempre interpretada de maneira diversa por dois indivíduos distintos, dominados por desejos diferentes. Nem se compreende, *a priori*, por que motivo não seria essa primitiva ilusão capaz de dar a volta ao mundo (BRETON, 2006, p. 114, grifos do autor).

A que, propriamente, Breton está se referindo ao empregar o termo ilusão? Seguindo com mais um excerto, encaminhamo-nos para uma possibilidade de resposta:

Os objectos da realidade não existem apenas como tal: a observação dos traços constitutivos do mais banal de todos eles oferece-nos – num abrir e fechar de olhos – uma admirável *imagem-advinha*, a qual, incorporada nesse mesmo objecto, nos fala, com toda a veracidade, do único objeto *real* e actual, do nosso *desejo* (BRETON, 2006, p. 115, grifos do autor).

A partir do primeiro excerto, podemos dizer que a ilusão da dualidade foi o modo operativo que fez a humanidade avançar, de modo inquestionável, vários níveis e nos mais diversos âmbitos, tendo sido ela capaz “de dar a volta ao mundo”. Tal “ilusão primitiva”, no entanto, é a que nos acompanha até os dias de hoje. Considerando o

---

<sup>122</sup> Retomando mais exemplos dados por Breton em OAL, têm-se o *expirar do movimento* (sentido de *passividade*), enunciadas pelo autor como uma das três condições para o encontro com a beleza convulsiva (BRETON, 2006, p. 17). Ao distanciar o *expirar do movimento* da mera imobilidade, é que se dá o encontro com o elemento ativo do sentido de passividade, rompendo a dualidade entre ação e repouso.

segundo, nota-se a possibilidade de existência das coisas não estrita à sua realidade “apenas como tal”. Se, no primeiro fragmento, compreendemos com facilidade que *ver de modos distintos* é algo recorrente, no segundo, somos levados a centrar nossa atenção propriamente nisso, residindo, neste evento, que diz respeito à diferença, em princípio banal, a própria ideia, segundo Breton, de realidade. O desejo, nesse caso, seria como o elã, a plataforma na qual se erige o princípio da não dualidade: o que vê e aquilo que é visto aparecem de modo simultâneo.

Toda essa questão teve início com as imagens das nuvens e dos muros, na proposição feita por da Vinci aos seus alunos e tal princípio se amplia em todas as demais direções:

Escusado será dizer que aquilo que se aplica à imagem gráfica complementar aqui em questão não é menos exacto em relação a uma determinada imagem verbal, imagem essa pela qual toda a poesia digna deste nome jamais deixou de apelar. Essas imagens, cujos mais belos espécimes se nos deparam em Lautréamont, são dotadas de um poder de persuasão rigorosamente proporcional à violência do choque inicial por elas suscitado. E assim é que, a curto prazo, adquirem o carácter de coisas *reveladas* (BRETON, 2006, p. 115, grifo do autor).

Observa-se a relação direta sugerida por Breton entre as imagens poéticas e as imagens que se dão – no caso, nas nuvens –, estendendo-se tal relação para um modo de compreensão não dual da própria vida. E o pensamento de Paz corrobora esse sentido, ao dizer que o poeta faz mais do que dizer a verdade, que ele: “[...] cria realidades possuidoras de uma verdade: as de sua própria existência [...] o poeta afirma que as suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, embora pareça um disparate, nos revela o que somos de verdade” (PAZ, 2012, p. 113). Tal verdade, por sua vez, diz respeito ao próprio mistério, ou seja, ao desejo como mistério que preside a vida, pois a revelação se dá não de um modo direto, mas de um encontro que se dá por sobre as coisas – o poeta, o poetizável ou o poetizante, por exemplo. Retomaremos o dizer heideggeriano sobre as nuvens a partir de seu encontro com os versos de Hölderlin<sup>123</sup>:

A nuvem poematiza. Uma vez que ela olha para aquilo a partir de onde ela mesma é olhada, seu poematizar não é fictício e descoberto de modo fútil. O poematizar é um encontrar. Por isso, é manifesto que a nuvem deve se ultrapassar, até não ser mais o que ela mesma é. O poeticamente dito não se origina da nuvem. Ele vem por sobre ela,

---

<sup>123</sup> No meio dos Alpes é ainda noite clara e a nuvem,/  
poematizando o Alegre, recobre o vale bocejante (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2013, p. 23).

como aquilo contra que a nuvem se demora<sup>124</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 24).

No poematizar que é encontro, o que se efetiva é o deparar-se com o próprio mistério daquilo que se mostra por sobre aquilo que se dá a mostrar. Há dois excertos atrás foi mostrado como Breton se refere aos objetos da realidade enquanto portadores daquilo que está além deles mesmos e que nos revelam, sendo eles *imagens-advinhas* que nos falam do único objeto *real*, o nosso *desejo*.

Entretanto, há o perigo do equívoco entre revelação e decifração. Seguindo o paralelo com a imagem gráfica sugerido pelo próprio Breton, a revelação está para a mancha assim como a decifração está para a linha. Enquanto a mancha, informe e difusa, guarda muitas possibilidades, a linha, definida e incisa, demarca com precisão. Assim, quanto maior o grau da *revelação*, estando ela, a partir do engano, sendo tomada como *decifração*, mais edificado será o assentamento de ações no mundo a partir de uma compreensão das coisas pautada pelo esquecimento, numa dinâmica na qual “[...] para cada problema colocado, estejamos à mercê de uma solução racional” (BRETON, 2001b, p. 193) e a esse esquema é necessário o enfrentamento.

É nesses termos que novamente retomamos a reflexão de Breton no SMS em relação à inspiração a partir do desvio que ele próprio empreende de uma compreensão ordinária acerca do termo, reconhecendo nela uma “[...] espécie de curto circuito que ela provoca entre uma idéia dada e a manifestação que lhe corresponde (escrita, por exemplo)” (BRETON, 2001b, p. 193). As *revelações* vão se dando à medida que o aspecto maquínico, ou seja, o esquecimento, que incita o modo de agir preconcebido, é agitado e desorganizado, criando uma brecha para o que há de mais profundo no *ser*. Segundo Heidegger: “Na tendência de abertura do apelo, insere-se um momento de impacto, de sobressalto brusco. O apelo vem de longe e apela para longe. Só é atingido pelo apelo quem<sup>125</sup> quer recuperar-se” (HEIDEGGER, 2015, p. 350). Estes *de longe e para longe* dizem respeito à dimensão espacial do espaço paradoxal dito por Breton no início de OAL, assim como ao espaço de intimidade, sempre em expansão e não pessoal<sup>126</sup>. No próximo excerto em destaque, Breton põe em relevo um elemento que corrobora o paralelo com o pensamento heideggeriano, conforme estabelecido até então:

Mais uma vez os próprios actos em si, os actos futuros, imperiosamente se irão destacar do bloco constituído pelos actos já

---

<sup>124</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em: *A chegada a casa / Aos parentes*, p. 17-42.

<sup>125</sup> Assim como na NR 120, (p. 222 desta tese) esclarecemos que com o uso deste pronome, o filósofo não faz referência ao aspecto pessoal (o que equivale dizer o *impessoal* em Heidegger).

<sup>126</sup> Conforme apresentado no item *Intimidade, amor e morte*, p. 216-221 desta tese.

realizados, e isso precisamente no dia em que estivermos aptos a encarar esse bloco com a mesma *indiferença* com que se encara, no todo, um muro ou uma nuvem. No dia em que tivermos conseguido libertar-nos, de modo próprio, de todas as preocupações lógicas e morais (BRETON, 2006, p. 115, grifo do autor).

Com o termo *indiferença*, Breton nos posiciona em relação àquilo que nos ocorre e que nos ocorreu de modo não pessoal, ou seja, liberados de preocupações lógicas e morais, sendo esta a maneira mais apropriada de relação com a qual deveria se seguir em todas as direções – no caso, retomando o exemplo do informe que aparece nas paredes e nas nuvens. Paradoxalmente, e num sentido mais amplo, esta seria a atitude que diz respeito a quem de fato se importa com a vida em seu sentido mais profundo, ou seja, que *não* se posiciona de modo indiferente.

Retomando a noção de desejo como mistério que preside a vida, Breton faz a seguinte pergunta: “Onde melhor poderei eu estar do que no seio de uma nuvem, para adorar o desejo, único impulsionador do mundo, o desejo, único rigor que o homem se deve impor?” (BRETON, 2006, p. 115-116). Num golpe irrestrito de não dualidade, assinala o desejo como a plataforma da qual se ergue, no mesmo instante, o que vê e aquilo que é visto, num sentido que implica atenção e cuidado na relação aos acontecimentos, por conseguinte a si, aos outros e às coisas, visto que, deste modo, não existem, sequer, tais divisões, quer do âmbito do espaço ou do tempo: “As formas que, vistas da terra, adquirem as nuvens aos olhos do homem, de modo algum são fortuitas, mas antes, sim, augurais” (BRETON, 2006, p. 116).

Dizendo que uma parte da psicologia moderna se esforça na relação com o tema abordado, Breton reconhece que Baudelaire já o havia pressentido e cita alguns versos de *Le Voyage*: “«As mais ricas cidades, as mais vastas paisagens / Não valem em mistério e em fascínio / As que o acaso com as nuvens tece / E sempre o desejo apreensões nos dá!»” (BAUDELAIRE *apud* BRETON, 2006, p. 116), atestando a riqueza de sentidos e redimensionando, como já vinha fazendo, o sentido usual de desejo.

Ao atestar sua presença numa nuvem que, simultaneamente, ganha a configuração de um espaço arquitetônico, “[...] onde sempre foi meu sonho penetrar” (BRETON, 2006, p. 116), Breton indica sua disponibilidade para o indistinto. Trata-se de um espaço ao mesmo tempo suntuoso e em decrepitude no qual, decerto, segundo ele, há repartições e subdivisões, como armários, caixas e gavetas. Diz ser uma casa de banho, repleta de vapor, cujas torneiras, supondo que elas existam, estão sempre a cuspir vapor (2006, p. 116). Surpreende-se com a hipótese de “eles” terem sido loucos

em colocar um espelho ali no meio – o que corrobora a questão sobre a *indiferença* comentada anteriormente. Dentro desse espaço, Breton prossegue, referindo-se à sua amada:

Procuro-te. O nevoeiro até mesmo da tua voz se apoderou, o frio passa-me pelas unhas uma lima de noventa metros (ao centésimo, acabam-se-me as unhas). Desejo-te. Só a ti desejo. Acaricio os ursos brancos, sem conseguir alcançar-te. Nenhuma outra mulher terá jamais acesso a esta sala **em que tu és mil**, basta decompor todos os gestos que te vi fazer. Onde estás? Brinco aos quatro cantinhos com os fantasmas. Mas o certo é que acabarei por te encontrar e **todo o mundo ficará novamente iluminado, porque nos amamos, porque nos percorre um circuito de iluminações**. Porque ele arrasta uma série infinita de casais que, tal como nós, hão-de saber transformar indefinidamente **a noite em branco num diamante**. Eu sou esse homem de pestanas de ouriço-do-mar que pela primeira vez ergue os olhos para a mulher que, numa rua azul, virá a ser tudo para si. Chega a noite, e esse homem terrivelmente pobre aperta pela primeira vez nos seus braços uma mulher que, sobre uma ponte, não mais poderá separar-se dele. Eu sou, no seio das nuvens, esse homem que, para alcançar aquela que ama, se vê condenado a deslocar uma pirâmide feita da sua roupa (BRETON, 2006, p. 116-117, grifos nossos).

Neste longo excerto, Breton entrecruza as dimensões espaço-temporais, redimensiona a si próprio, a sua amada, assim como o sentido usual de amor, indicando a dimensão de não dualidade. Atestando o sentido de totalidade, vale a retomada do que foi feito por Breton no parágrafo anterior ao último excerto, tendo agora como enfoque a questão da espacialidade. Ele partiu de um espaço simultaneamente externo e interno, ao afirmar estar dentro de uma nuvem para, logo em seguida, reconfigurar a dada espacialidade a partir de atributos arquitetônicos. A retomada de tal observação se dá, pois, na sequência de OAL; ele continuará a percorrer tais espaços, promovendo trânsitos, atravessamentos, entrelaçando mar, rio e nuvens com indícios de ambientes interiores: “[...] banheira cheia de água do mar” ou “Secam ao sol tantos roupões de banho quantas as vezes que tu te multiplicaste nesse enublado quarto” (2006, p. 117). De modo sutil, o que chamamos de trânsito aos poucos se apresenta como integração:

Cá estão os lençóis violentamente perfumados pelas flores de uma giesta branca, a *retama*, o único arbusto que desponta nestas altitudes. Agarra-se à calcinada e friável costa da terra com os seus magníficos bancos cercados de alvas formas que se espriam, em socalcos, lá para o sul da ilha árida e deserta (BRETON, 2006, p. 117-118, grifo do autor).

Voltando-se para o perigo desse espaço, Breton aponta para a habilidade/sabedoria indígena em sustentar a vida por ali com estratégias que tornam

determinada região ainda mais enigmática. Chama a atenção, também, para a resistência de alguns espécimes e sua capacidade de florescimento. E afirma ser: “[...] a primeira vez que, perante o *nunca visto*, me foi dado experimentar tão perfeita sensação de *já ter visto*” (BRETON, 2006, p. 118, grifos do autor), remontando ao já apontado aspecto de não dualidade a partir do dado temporal.

Considerando os excertos em que Breton menciona o espaço em suas mais diversas configurações e acepções, faz-se o paralelo com o pensamento de Heidegger, desta vez considerando *espacialidade* em detrimento da noção de *espaço*, de modo correlato à compreensão de *temporalidade* em detrimento da noção de *tempo*, conforme já apresentado na primeira parte desta tese, e retomado em diversos momentos na proposição de leitura de OAL. Assim como *temporalidade*, o sentido de *espacialidade* também designa a porção constitutiva do *ser*. Desse modo, conclui-se que, nos diferentes ambientes ora apresentados, “A situação não é a moldura simplesmente dada em que a presença ocorre ou apenas se coloca. Longe de um amálgama simplesmente dado de circunstâncias e acasos, a situação *é* somente pela e na decisão” (HEIDEGGER, 2015, § 60, p. 381, grifo do autor).

### **Três ponto seis: Fechamento e abertura**

Depois de despedir-se da Orotava, as reflexões de Breton vão, aos poucos, ganhando outro tom e suas críticas à visão comum e empobrecedora no que diz respeito a tudo o que envolve uma relação amorosa vão ganhando profundidade:

Não há mais temível sofisma do que aquele que se baseia em apresentar a realização do acto sexual fatalmente acompanhada por uma queda de potencial amoroso entre dois seres que se amam, queda essa que, a repetir-se, os levaria, progressivamente, a já não se bastarem um ao outro. O amor correria assim o risco de soçobrar, na medida exacta em que tentasse realizar-se (BRETON, 2006, p. 120).

Breton afirma não haver nada de mais insensível e desolador do que tal concepção e suas implicações, embora se trate de uma das mais recorrentes e “[...] por isso mesmo, mais apta a dar-nos uma ideia da grande miséria que vai pelo mundo” (2006, p. 120). Segundo ele: “Convém destrinçar os dois erros básicos que presidem a esta concepção: um deles de carácter social, o outro de carácter moral” (2006, p. 120). O de carácter social diz respeito ao fato de não ser possível escolher, previamente, a quem se ama, pois o amor se dá numa atmosfera contrária a tal possibilidade “[...] na medida exacta em que ele tende a impor-se como exceção” (2006, p. 120). Nesse caso, ainda segundo Breton, a única solução seria acabar com as bases econômicas, nas quais

se ampara a sociedade. Ainda assim, nada do que seja imposto ao amor tem o poder de perturbá-lo, nem mesmo as piores condições. O erro moral diz respeito à forma decadente com a qual o amor se apresentou através dos tempos, “[...] e que vem a ser fruto da incapacidade inerente à grande maioria dos homens de se libertarem de qualquer preocupação – seja ela temor ou dúvida – alheia a esse amor, da sua incapacidade de se exporem, indefesos, ao olhar fulminante do deus” (BRETON, 2006, p. 121). Em outras palavras, o erro moral está ligado a uma frágil ideia de controle sobre as coisas e sobre si mesmo, o que implica a fuga do mistério e de um modo cindido de viver. Ao contrário, recorrendo novamente ao amor como potência do mistério, Breton prossegue:

O amor recíproco, tal como eu o encaro, é um dispositivo de espelhos que me remetem, dois mil e um ângulos por que se me apresenta o desconhecido, a imagem fiel daquela que amo, imagem cada vez mais surpreendente em adivinhar o meu próprio desejo, cada vez mais doirada de vida (BRETON, 2006, p. 121-122).

Os ‘inumeráveis’ ângulos a partir dos quais o amor se apresenta a Breton indicam um processo de entrega sem contingências, utilizando a linguagem econômica mencionada por ele há pouco: um investimento com recursos a *fundo perdido*, estando no outro a possibilidade surpreendente de adivinhação de seus próprios desejos. Não há garantia, tampouco a necessidade dela. O mistério está posto sem a necessidade dual da ciência sobre se dará certo ou não, se se realizará ou não; o maravilhoso, cujo fundamento reside no modo não dual de ser com a realidade, reside no intervalo entre a pergunta e a resposta, e:

Começa-se agora a não saber se é para entrar, se para sair, que tão amiúde se entreabre a porta do circo das brumas. É maravilhosa esta tenda imensa, com os seus remendos de luz. Não é difícil, assim, que se estabeleça uma perfeita continuidade entre o que está a descoberto e o que existe a desvendar. O mesmo sucede com esse amor em que o desejo, levado ao extremo, parece ter por único fim, ao expandir-se, varrer como um farol as clareiras sempre novas da vida (BRETON, 2006, p. 122).

A finalidade enigmática do amor, a partir do desejo levado às últimas consequências, aparece na correspondência com o movimento de descontinuidade entre aquilo que está aparente e o que está por aparecer, num movimento de abertura e fechamento, de frescor e de descoberta, daquilo que se apresenta sempre novo, sempre como se fosse a primeira vez. Pode-se, novamente, recorrer ao que foi dito sobre o pulsar das *sensitivas*, agora destacando o aspecto da involuntariedade. Nesse sentido, a

entrega sem garantia – no caso, ao amor –, implica entregar-se ao movimento próprio da vida: o fluxo, que transpassa humanidade-arte-natureza. Breton chama atenção para esse movimento de inseparatividade ao longo de todo OAL. E o que pode resultar dessa entrega? Absolutamente tudo. Eis então que Breton recorre à literatura sadiana, especificamente ao episódio da Nouvelle Justine “[...] que tem por quadro o Etna: «Certo dia em que observava o Etna, cujo seio vomitava chamas, senti desejos de ser esse vulcão... »” (SADE *apud* BRETON, 2006, p. 122), pondo em evidência aspectos humanos, dos mais insondáveis:

É certo que o homem, aqui, só acede em unir-se à natureza mediante o crime: resta-nos saber se isso não será outra forma, das mais loucas e indiscutíveis, de a amar. [...] Não conheço palavras mais genialmente conjugadas, palavras susceptíveis, mediante tal conjugação, de provocarem mais intensa e durável emoção do que aquelas que, uma vez chegado a esse ponto de efabulação, Sade lançou aos quatro ventos nos folhetos manuscritos recentemente encontrados que, pelos vistos, constituem o plano da obra: «Segredo para operar um tremor de terra.» (BRETON, 2006, p. 123).

Segundo Eliane Robert de Moraes, a obra sadiana propõe uma identidade entre a maldade humana e as forças destrutivas da natureza e que, com isso: “Breton reafirma a idéia de que cada homem abriga, no seu interior, o mesmo “princípio de devastação” encontrado na natureza” (MORAES, 2008, p. 874). Tal obra cumpre o sentido apontado no SMS, de provocar a “[...] descida vertiginosa ao interior de nós mesmos [...] o passeio perpétuo em plena zona proibida” (BRETON, 2001, p. 166). Uma vez mais, trata-se de um modo de relacionar-se com a natureza a partir da não dualidade e, nesse sentido, Breton põe em questão uma das vias que sustenta a manutenção da dualidade:

Não vale a pena levantar o problema do mal enquanto não nos desquitarmos da idéia de transcendência de um bem qualquer, que por ventura ditasse deveres ao homem. Até lá, a exaltada concepção do «mal» inato terá o mais alto valor revolucionário (BRETON, 2006, p. 124).

É como dizer que, enquanto uma ideia forjada e dada ao controle humano perdurar, ou seja, o “bem transcendental”, aquilo que há de mais profundo no humano – a saber, *o mal*, que assim é tido, vale lembrar, por simples efeito de contraste –, terá o mais alto valor revolucionário. É desse posicionamento dual que decorrem modos inapropriados no trato com a natureza, gerando outras dualidades com relação às quais se guarda a esperança de que “[...] o homem venha a adotar, frente à natureza, uma atitude menos desvairada do que a simples transição da adoração ao horror” (BRETON, 2006, p. 124).

Fechamento e abertura, como se viu nos movimentos da *sensitiva*, são involuntários, constituem o próprio pulsar da vida, visto de modo sutil. Entretanto, tal pulsação deve ser observada em dimensões mais amplas, na correspondência com os fatos que nos tocam de modos mais diversos. Na disposição de entrega, não se sucumbe à variação de tais movimentos. A esse respeito, Breton reflete sobre o fato de que a natureza, em seu pulsar, “Não se acha sujeita [...] a iluminar-se ou a apagar-se, a servir-me ou a desservir-me [...]” (BRETON, 2006, p. 124). Sobre o fato de, em alguns momentos, não lhe acontecer *o amor, o amor único, o amor de um único* ser, admite a opacidade e a devastação que esta qualidade traz junto de si e, nesse sentido, em relação à natureza, questiona: “Trair-me-ia a natureza?” e responde: “Não, pois eu sentia que o princípio dessa devastação em mim residia. Apenas me faltava uma grande íris de fogo por todo o meu ser, que viesse conferir o devido valor àquilo que existe. Como tudo se embeleza à luz das chamas!” (BRETON, 2006, p. 124-125). O momento de fechamento, num sentido amplo, nada mais indica, a partir de uma disposição não dual, do que a própria abertura para o que há de misterioso e insondável em si mesmo. Trata-se de um modo de viver a partir de um fogo que não cessa, pois que não está submetido a condicionamentos.

Breton entrega-se ao furor do Teide sendo ele mesmo o próprio vulcão: “É o meu coração que assim pulsa nas tuas invioláveis profundezas, nesse ofuscante roseiral de uma matemática loucura, onde misteriosamente se incuba o teu poder. [...] guiar-me, por muito tempo ainda, para tudo quanto me falta saber e amar” (BRETON, 2006, p. 125). É dentro dele próprio que está a força que o preside, o mistério que lhe concederá, enfim, o que mais lhe resta saber sobre amar. Ainda da perspectiva de unidade com o vulcão, Breton prossegue: “À súbita passagem dos teus vapores, grandes lagos de luz, [...] se sucedem no meu íntimo. Todas as estradas sem fim, todas as nascentes, todos os raios partem de ti, Deria-i-Noor e Koh-i-Noor, belo e trémulo pico feito de um só brilhante!” (BRETON, 2006, p. 125-126).

Tendo dado a ver, ao longo de todo OAL, o sentido da natureza a partir da fusão entre ela e ele próprio, perpassando pelas mais diversas nuances, chega ao seu furor: uma energia de vida e, simultaneamente, de destruição em sua máxima potência. Trata-se do momento do texto em que Breton vai se despedindo daquele lugar mágico e de tudo o que lá aconteceu. Neste que já pode ser considerado um dos momentos finais de OAL, Breton retoma o cristal, o qual havia apresentado em um dos momentos iniciais, ainda quando estava estabelecendo as condições para o acontecimento do

encontro mais significativo, o encontro com a beleza convulsiva, vendo no mineral qualidades das quais pode-se lançar mão.

### **Três ponto sete: A vida do amor**

Partindo do mito em que a Vênus é ferida por Diómenes, Breton põe em relevo a vulnerabilidade humana a partir de diferentes enfoques, todos eles relacionados ao amor: no exemplo da mãe que intercede pelo filho, no relacionamento entre uma deusa e um “homem menos evoluído” e na expressão da morte em face da vida e da beleza. Questões, segundo ele, de simples entendimento e constantes dentro de um campo de ação, o da existência humana. No âmbito das lutas que se travam neste campo, segundo ele, há uma variação que diz respeito ao quanto os humanos sucumbem em relação ao amor, dada a sua finitude, o que implica a intensidade desse amor com mais, menos ou nenhuma luz, dado o surgimento das trevas que “[...] logo, do exterior se erguem, prontas a detê-la [a força do amor], a **materialidade e a intelectualidade** [...]” (BRETON, 2006, p. 130, grifos nossos). E conclui: “Como é cruel e simultaneamente belo este mito de Vénus! Um amor já morto só pode dar lugar à Primavera de uma anémona. Só à custa de uma ferida imposta pelas potências adversas que dirigem o homem é que triunfará o amor vivo” (BRETON, 2006, p. 130). Ou seja, *o amor vivo* se dá não apesar de seus infortúnios, mas justamente por causa deles. Nesse sentido, finitude e tempo não são impedimentos e sim condição de possibilidade, o próprio elemento constitutivo do amor na feição humana. Os impedimentos, a materialidade e a intelectualidade, entretanto, estão bem claros e localizados como externos, ou seja, partem de uma disposição dual.

Deste ponto em diante de OAL, Breton trata do fim de seu relacionamento com Jacqueline Lamba. Nota-se, entretanto, que, embora possam ser reconhecidas as trevas, a perspectiva não dual adotada até então não se rende à materialidade e à racionalidade como horizonte possível, pois ele se fia, a partir da observação do mito, ao triunfo do amor vivo, que não tem início e que, portanto, não tem fim. Que *é* e, assim, indica em nós mesmos aquilo que de fato *somos*.

Breton encaminha a narrativa para uma etapa na qual aborda a relação amorosa desde seus reveses; ele diz: “De um momento para o outro, a discórdia insinua-se entre os amantes: nada a fazia prever, quando não, seria uma simples brincadeira desarmá-la” (BRETON, 2006, p. 130). Ele considera que a vida a dois suponha alguns tipos de acidentes de tal espécie, e que sempre recebera com “[...] um misto de surpresa e de terror os agravos que tiram partido desse estado de coisas [...]” (2006, p. 131). Mas o

revés pode ser um caso mais sério, do qual despontará o egoísmo e a quebra da atração. Em seu pensamento, ainda assim, existe possibilidade de retorno, quando há: “[...] um sinal de cumplicidade do coração – de uma involuntária atitude de abandono, de qualquer gesto familiar” (2006, p. 131). Sobre tais momentos Breton comenta:

A meu ver, essas horas negras, em que de súbito o amor bate asas e mergulha, sem apelo nem agravo, até ao fundo do abismo para logo ascender em linha recta, devem ser enfrentadas sem receio, precisamente na medida em que o homem, mercê de um comportamento adequado, pode aspirar a reduzi-las no âmbito da sua existência (BRETON, 2006, p. 131).

Para além do infortúnio entre os dois seres, o que importa é saber com o que é que se pode contar e Breton questiona se tal incompatibilidade pressupõe duas situações: “[...] motivos profundos que desde há muito tenham vindo a minar o amor, ou será ela apenas o fruto de uma série de razões de circunstância, que nada tem a ver com esse amor?” (2006, p. 131-132) e responde estar desinteressado por completo pela primeira situação, segundo ele, justamente por estar escrevendo “[...] *O Amor Louco*” (2006, p. 132, grifos do autor). Quanto à segunda situação, na qual se inclui, diz ser necessário o exame de tais razões de circunstância, por mais enigmáticas que sejam.

Breton destaca a violência que se dá no embate entre dois seres, estando um contrário ao outro, sendo que, até aquele momento, viam-se conciliados e que, a partir do embate, são: “[...] incapazes de explicarem a si mesmos esse seu reflexo, fruto da angústia e das **suas gigantescas construções de papelão [...]**” (2006, p. 132, grifos nossos), o que nos leva a crer que à série de razões de circunstâncias é dada uma enorme importância, de modo que se agigantam, “sobrepondo-se a tudo” (2006, p. 132) e que são tão consistentes quanto construções de papelão. Breton não se alonga mais pois “[...] encontramos-nos na presença de um mal já suficientemente diagnosticado [...]

(2006, p. 132) e segue para uma importante contestação:

Vemo-nos, uma vez mais, na necessidade de refutar a tão divulgada opinião de que o amor, tal como o diamante, se desgasta com o seu próprio pó, o qual se conserva em suspensão pela vida fora. Se é verdade que o amor sai indemne de tais desvarios, já o mesmo não acontece com o ser que ama. Esse ser está sujeito a sofrer e, o que é pior, **a equivocar-se sobre as razões desse sofrimento**. Tendo feito dádiva total de si mesmo, é levado a incriminar o amor, quando o defeito reside precisamente na vida (BRETON, 2006, p. 132, grifos nossos).

Definitivamente, não é o amor o responsável pelo seu desgaste. A própria ideia de desgaste do amor é, segundo Breton, um engano e isso ficará mais claro no item

seguinte desta tese. Ainda assim, o ser que ama não está isento dos possíveis reveses. Pode-se inferir que está implicada no equívoco sobre as razões de tal sofrimento a própria disposição dual. Decorrem de tal disposição os enganos dos quais se constituem as certezas dilacerantes e, no entanto, frágeis como o papelão, que conduzem os seres à cisão. Em relação ao defeito que aponta na vida, Breton segue, caracterizando então o que vem a chamar de *falha*, entre aspas:

Observando de perto uma dessas «falhas» da vida, pude, não há muito ainda, constatar que, longe de corresponder à ideia que habitualmente a dá como um perigo da natureza – camada de gelo, fenda aberta na terra – ela apresenta todas as características de uma *armadilha*. Quero com isto dizer que à sua feitura e disposição parece terem presidido um engenho e uma precisão que, de certo modo, e até a nova ordem das coisas, conseguem ultrapassar o meu entendimento, sendo por isso mesmo susceptíveis de tornarem inevitável a minha queda (BRETON, 2006, p. 132-133).

A importância deste excerto está em dois aspectos: Breton retoma a indiscernibilidade entre o humano e a natureza e desvia do sentido comum de *falha*. Este sentido diz respeito também ao que, no excerto de OAL anterior a este, ele destacou como defeito que reside precisamente na vida – o que poderia ser, portanto, uma visão apressada e superficial. O segundo aspecto seria em relação à renúncia ao sentido usual de perigo, por consequência, pondo em questão a abertura em relação à possibilidade de defesa, ou seja: há disponibilidade para aquilo que ultrapassa seu próprio entendimento, admitindo sua (possível) suscetibilidade à queda.

Feitas tais observações, Breton continua a descrever o caminho de regresso dele e de sua amada. Ambos foram deixados em uma pequena praia dos arredores de Lorient, Fort-Bloqué, no dia 20 de julho de 1936 (2006, p. 133). Não escolheram tal destino, foram deixados lá por uma caminhonete, a primeira que encontraram. Segundo Breton: “O tempo continuava a mostrar-se «ameaçador», como desde que chegáramos à Bretanha, só, por assim dizer, dias de temporal e chuva” (BRETON, 2006, p. 133). Fazia mais ou menos uma semana que estavam naquele ponto da costa e concluíra que, dadas as condições climáticas, não haveria de ter mais ninguém ali a não ser eles (2006, p. 133).

Breton começa a lembrar-se de quando estiveram lá pela primeira vez e descreve uma sorte de variados objetos com os quais se depararam naquele local, desde pequenas lâmpadas elétricas até um maravilhosamente intacto esqueleto de caranguejo, observando que todos poderiam “[...] entrar na confecção de um desses objetos-talismã que o surrealismo tanto aprecia” (BRETON, 2006, p. 134). Mas, dessa vez, não era o

caso “[...] tanto mais que a maré, em preia-mar, pouco ou nada deixara atrás de si de insólito [...] A única coisa que havia a fazer era abandonar o mais depressa possível aquele lugar [...]” (2006, p. 134). Assim, o passar dos dias revelava-se de modo acabrunhante e já não dispunham de qualquer meio de comunicação.

Caminhar sem se saber para onde sobre a areia seca não tardou a afigurar-se extremamente desencorajante. Segundo as informações colhidas, o primeiro lugar habitado que se nos depararia seria uma pequena estação balneária, Pouldu, situada a uns dez quilómetros de Fort-Bloqué. À medida que íamos caminhando, a profunda aridez daqueles sítios, sempre idênticos, sem nunca se renovarem, ganhava um certo tom pungente, de que as palavras cada vez mais vagas que trocávamos se ressentiam (BRETON, 2006, p. 134).

Mais uma vez, a tônica do espaço confunde-se com a tônica deles próprios. O deserto, a aridez e a escassez do que se apresenta ao longo do trajeto e deles *são* com a mesma frequência, frequentam-se, estão indissociados. E esse tom segue em amplitude:

Avançávamos, distanciando-nos cada vez mais um do outro, sem que conscientemente o tivéssemos decidido, exceptuando o facto de eu preferir caminhar descalço, contornar a margem mais por terra a dentro. Mas essa sensação de afastamento não era apenas fruto da distância física: nunca, realmente, se dissipou essa impressão, nem mesmo sequer quando uma intransponível barreira de rochas nos forçava a caminhar lado a lado. Não me custa a admitir que, pela minha parte, me sentia cada vez mais mal disposto (BRETON, 2006, p. 134-135).

A solidão total indicava estarem longe de alguma aldeia; Breton estava consternado e o dia dava a sensação de nunca mais passar. “A presença duma casa aparentemente desabitada, à direita, a uns cem metros dali, veio contribuir ainda mais para o carácter absurdo e injustificável dum passeio como aquele, no meio de tal cenário” (BRETON, 2006, p. 135); a casa nada tinha a seu favor que pudesse consolá-los, de tão grande seu isolamento (2006, p. 135). Sua localização e o modo como estava disposta causaram-lhe um péssimo efeito e, do mesmo modo, o ribeiro, tendo ele se visto obrigado a atravessar:

O certo é que, uma vez transposto este acidente do terreno, para lá do qual me iria aparecer, a perder de vista, uma paisagem igual à que ficara para trás, fui assaltado por um desejo *pânico* de arripiar caminho: estava persuadido de que era já muito tarde, de que não nos seria possível chegar antes do anoitecer; e se se recusassem a dar-me ouvidos, estava mesmo disposto a regressar sozinho. Raramente me tenho portado de uma forma tão irracional. Concordei, contudo, em perguntar as horas aos operários ocupados numas obras quaisquer por sobre o ribeiro: não eram ainda quatro e meia. Não dispondo já de

nenhuma desculpa para recuar, prossegui contrariado no meu caminho (BRETON, 2006, p. 136, grifo do autor).

E a distância entre Breton e sua amada era ainda maior do que o rochedo do ribeiro que acabaram de atravessar. O desolamento era tanto que “Já nada servia esperarmos um pelo outro: impossível trocarmos uma palavra que fosse [...]” (2006, p. 136). Tal situação se agravou até que chegaram a um pequeno forte abandonado. Nesse momento, ele conta que seu mal-estar aumentou ao ver dois homens que ceifavam trigo pararem para acompanhá-los com os olhos (2006, p. 136).

Apresso-me a acrescentar que, depois do forte ter ficado para trás, encoberto por uma nova escarpa rochosa, se foi abrindo, dentro e fora de nós, uma progressiva clareira. Uma praia, extraordinariamente extensa e plana, desdobrava, entre o céu e a terra, a sua harmoniosa curva; ao longe, despontavam telhados e copas de árvores. Só o miserável amor-próprio permitiu que, à laia da satisfação, ambos persistíssemos, por mais algum tempo ainda, na nossa atitude. Mas, uma vez isso superado, concordámos de boamente que o tormento por que passáramos não se fundamentava em nada que, na realidade, pusesse em perigo o nosso amor. Só podíamos ter sido vítimas do delírio na medida exacta em que por momentos desesperáramos um do outro (BRETON, 2006, p. 136-137).

Afirmando o sentido de unidade entre eles e o espaço, Breton descreve a superação do estado de desolação que os acometia ao avistarem uma clareira e a extensão de uma praia e que ambos foram vítimas de um delírio à medida que se desesperaram um do outro e daquilo que de mais profundo há em ambos. Dali voltaram para Lorient, na casa dos pais de Breton. Assim que relataram o trajeto nebuloso que haviam feito: “Com grande surpresa minha, a conversa não tardou a animar-se: pois quê, tínhamos passado assim tão perto da «vivenda do Loch», *da casa do Michel Henriot?* (2006, p. 137, grifos do autor) e, dados os detalhes sobre a casa e o caminho, era certo que “[...] não podia deixar de ser aquela que eu entrevira no meio do nevoeiro, no meio das minhas próprias névoas, no meio do mais terrível dos baldios” (2006, p. 137).

Tratava-se de uma casa envolta em crimes, uma história das mais singulares e pitorescas, que acontecera muito tempo atrás; de tão vulgar que lhe parecera a casa, não fosse pela espécie de *aura* que a envolvia, seria impossível, para Breton, lembrar-se dos retratos que, na época, saíram nos jornais (2006, p. 137, grifo do autor).

Retomando o clima suscitado pela casa, primeiro vivenciado por Breton e, depois, a partir da história que a circundava lembrada por seus familiares, ele faz um

parêntese, recobrando uma pintura de Cézanne e, de modo contíguo, sua produção e o pintor:

Abro aqui um parêntesis para declarar que, contrariando a interpretação mais corrente, me parece que Cézanne é acima de tudo não o pintor das maçãs, mas sim o pintor de «La Maison du Pendu<sup>127</sup>». Quero eu dizer com isto que as preocupações técnicas para as quais é de uso chamar a atenção sempre que dele se fala, costumam obliterar, sistematicamente, a sua preocupação, várias vezes demonstrada, em abordar assuntos como este, rodeados de uma certa *aura* [...] «La Maison du Pendu», muito em especial, sempre, nessa tela de 1885, me pareceu singularmente colocada: de modo a dar uma ilusão de algo que nada tem a ver com seu aspecto exterior enquanto casa, ou, quanto mais não seja, de modo a apresentá-la sob o seu ângulo mais suspeito: a mancha preta horizontal por cima da janela, o muro em ruínas, à esquerda e em primeiro plano (BRETON, 2006, p. 137-139).

Embora o pintor francês seja bastante conhecido por suas pinturas de naturezas mortas, em especial, as das maçãs, o destaque que Breton faz é para o modo como certa aura emerge de suas pinturas, conjugando “concepção” e “consecução” (2006, p. 139). No caso da pintura em destaque (Fig. 24), a necessidade é de que ela exprima: “[...] a relação que não pode deixar de existir entre a queda de um corpo humano no abismo, com uma corda passada no pescoço, e o lugar onde se desenrolou o drama [...]” (BRETON, 2006, p. 139). Ainda, segundo Breton, é da consciência dessa relação mútua entre espaço e acontecimento que brotam as decisões pictóricas do artista, o que ele chama de “[...] especial aptidão para captar esse halo que rodeia os objetos” (2006, p. 140), ao que ele relaciona, também, a especial atenção de Cézanne ao considerar tais objetos a partir de suas estruturas mais elementares (2006, p. 140).



Fig. 24 A pintura de Cézanne

---

<sup>127</sup> Conforme N.R. de OAL: “(1) A Casa do Enforcado»” (BRETON, 2006, p. 137).

Não à toa, a relação entre espaço e acontecimento aparece neste momento de OAL logo depois do relato dos fatos ocorridos, atestando o modo como *vida*, *criação* e *linguagem* estão imbricados. Não à toa, acessa a pintura de Cézanne a partir dos aspectos estruturais mais elementares, no modo como sutilmente lida com a luz, pondo em questão um dado fundamental em seu fazer pictórico: a simplicidade e, nesse sentido, podemos tê-la como um fator decisivo em sua pintura. Pondo em questão a simplicidade e o modo de operar a partir dela, no caso da pintura, mais do que uma representação de algo, chega-se à própria experiência de algo. Breton trata o que acabara de descrever acerca da pintura de Cézanne como o *princípio de um fenômeno* e, tamanha a sutileza, faz o seguinte paralelo: “[...] mais vale deixarmo-nos hipnotizar pelo espato da Islândia do que aspirar a dar conta imediata de uma miragem” (2006, p. 140).



Fig. 25 Espato da Islândia

**Miragem** *sf.* 1. Efeito óptico, frequente nos desertos, que faz ver a imagem, de ordinário em posição invertida. 2. Visão fantástica [...] (FERREIRA, 1985, p. 318).

Ao comparar o encantamento por um tipo puro e de rara beleza de um mineral comum, a calcita, com a aspiração a uma miragem, fruto da imaginação e/ou de um efeito óptico, ele afirma que, eventualmente, deixamo-nos levar pelo mais fácil, ou seja, pelo primeiro caso, embora reconheça, nas pinturas de Cézanne, os atributos do segundo caso.

Breton retoma o plano geral da história sobre o assassinato, trazendo indícios de seu desfecho, muito embora este não seja seu foco. Ele nos conta que a cidade de Lorient, em peso, compareceu ao enterro, protestando em favor da vítima, sendo claro para todos ali presentes o que de fato ocorreu. Muitas foram as investigações em torno do caso e Breton relatou alguns dados que descobriu acerca do criminoso, como a neurose herdada da mãe, que cultivava um forte apreço por tiros, sua debilidade intelectual e feição doentia e, ainda, a indiferença e a soberba do pai. O relato abordava desde aspectos da personalidade até os de convenção social, o que vai dando mais contorno ao crime. Ao mesmo tempo, Breton ressalta aspectos da crítica às convenções

sociais e à burguesia, já que o casamento entre o assassino e sua vítima se deu por um anúncio de jornal, a partir do interesse dos pais de equilibrar os bens de ambas as famílias. Conclui: “É, realmente, uma bela página à glória da família burguesa” (2006, p. 142). Feito tal relato e considerações acerca do crime, ele lembra de suas atitudes naquele espaço, encontrando correspondências entre os sentimentos que, estranhamente, o presidiam em seu retorno e o crime de outrora.

A relação de correspondência entre o que sentira e o que naquele dado espaço havia ocorrido seria uma questão que ficaria por solucionar, pois, segundo ele: “[...] o problema, para mim, sempre fora outro: o espelho do amor que une dois seres será susceptível de se embaciar mercê de circunstâncias estranhas ao amor, e de um momento para o outro ficar limpo, uma vez findo esse estado de coisas? É, sim” (BRETON, 2006, p. 144).

Ao refletir sobre tais acontecimentos, Breton afirma ter sido acertado, em seu espírito, por um raio. Nesse momento, ele se deu conta dos instantes anteriores à sua viagem afirmando que, na véspera da partida, sua mulher havia pedido a um amigo deles que emprestasse algum livro para levar na viagem e ele lhe emprestara dois romances ingleses: “*La Renarde*<sup>128</sup>, de Mary Webb, e *La Femme changée en renard*<sup>129</sup>, de David Garnett” (2006, p. 144). O que o impressionou foi:

[...] a analogia existente entre os dois títulos (o nosso amigo, ao escolher à pressa na sua biblioteca, não se devia ter lembrado a qual deles correspondia o trecho que lhe agradava). Conhecia, de há muito, a segunda dessas obras, obra aliás notável, e muito interesse me despertara, dias antes, lê-la pela segunda vez (BRETON, 2006, p. 144, grifos do autor).

O fato é que, no dia em que retornam de sua viagem, os dois livros encontravam-se, precisamente, um em cada mesinha de cabeceira, “[...] *de um e de outro lado* da cama” (2006, p. 144, grifos do autor). Para Breton, há de se reconhecer que os dois livros certamente desempenharam um papel determinante para os instantes sombrios que passaram no caminho de volta, suscitando “[...] em ambos ao mesmo tempo, um estado afectivo *totalmente contraditório* com os nossos sentimentos reais? Porque é que teriam sido precisamente aqueles dois livros os únicos a acompanharem-nos até a Bretanha?” (BRETON, 2006, p. 145, grifos do autor). O que o leva a concluir que ambos teriam sido vítimas de uma maquinação de forças assaz obscuras, mas que o que realmente importa é desmontar tal maquinação para evitar que, por mera confusão

---

<sup>128</sup> Conforme N.R. “(1) «A mulher-raposa»” (BRETON, 2006, p. 144).

<sup>129</sup> Conforme N.R. “(2) «A mulher que virou raposa»” (BRETON, 2006, p. 144).

de planos, sejam geradas graves perturbações no amor, ou ainda que seja, gerar graves dúvidas acerca dele (2006, p. 145).

Finalizando a sexta parte de OAL, Breton descreve sua visita à casa com o intuito de confrontar, depois de suas reflexões acerca das experiências tidas no “maléfico local” (2006, p. 145), tal espaço com suas lembranças acerca dele.

Atentaremos-nos para a dupla possibilidade de compreensão da palavra *pátria* como modo de elaborarmos mais um aspecto da chave de leitura de OAL, proposta por esta tese. Para tanto, recorreremos a algumas passagens de **Arcano 17**. Como já dito na primeira parte desta tese, a narrativa em questão assinala um momento histórico importante, ao mesmo tempo em que guarda em si camadas dos movimentos internos de Breton: marca seu exílio no continente Americano em decorrência da situação política na Europa, “A sombria Europa, tão distante a apenas um momento” (BRETON, 1986, p. 12). O dado aspecto sombrio, conseqüente de um projeto “iluminado” de modernidade, ao qual Breton se opõe.

As camadas dos movimentos internos de Breton são constituídas por uma visão de mundo mais ampla, que considera o pensamento poético, por exemplo, com seriedade o bastante a ponto de vislumbrar nele e dele a força necessária para lidar com determinado estado de coisas:

O pensamento poético [...] 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. 9, grifo do autor).

Esse isolamento, no entanto, se dá (ou pelo menos parte dele) numa região do Canadá que:

[...] vive, com efeito, sob um estatuto particular e, apesar de tudo, um pouco à margem da história, uma vez que, embora incorporada a um domínio inglês, ela conservou da França, não apenas a língua, onde se estabeleceram todos os tipos de anacronismos, mas também a marca profunda dos costumes. Talvez, por mais dramático que ele possa ser, o desembarque atual de numerosos canadenses franceses na costa normanda poderá contribuir para o restabelecimento de um contacto vital, que inexistente há quase dois séculos. Porém, os que ficaram aqui mostram por seus gestos e por seus propósitos que nunca puderam ultrapassar totalmente um estágio em que sua aventura própria, na condição de grupo, se embaralha para se confundir tanto quanto possível com uma outra. Se, da parte deles, qualquer rancor tenha provavelmente desaparecido, sua integração no seio da comunidade inglesa se mostra das mais ilusórias (BRETON, 1986, p. 9-10).

Ou seja, tal isolamento se deu num espaço onde a linguagem abriga um reduto de intimidade gerado no seio da língua materna onde se guarda um extrato mais cândido daquilo do qual ele próprio se resguardava em exílio. E este passa a ser um meio ou um caminho para o reencontro com aquilo que para Breton é ainda mais fundamental:

A liberdade consente em acariciar um pouco a terra apenas por deferência àqueles que não souberam, ou souberam mal, viver, por tê-la amado loucamente... [...] 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).

O duplo sentido de pátria está entre o político e o de origem. Se, no contexto de **Arcano 17**, o primeiro imprimiu o selo do desabrigo, o segundo imprimiu o selo do acolhimento. Entretanto, vale lembrarmos do que já consideramos acerca do avizinhamo. Nesse sentido, o duplo guarda em si a co-pertença, pois, se o contexto da guerra, que “[...] entrega tantos outros ao pavor, ao ódio, à carnificina, à fome” (BRETON, 1986, p. 16), gerava um movimento de desvio, observado por Breton, ao mesmo tempo, implicava também o retorno à poesia:

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 pessoais de sentir encontram para si involuntariamente um refúgio e um trampolim nas expressões mais perfeitas do inatural, isto é, aquelas em que um “atual” totalmente diferente soube fazer brotar, a ponto de se fundir a ele, a distância, o eterno (BRETON, 1986, p. 17, grifos do autor).

Se, por um lado, um âmbito do desvio se dá pela esfera do inatural, mas pelo qual também percorremos o âmbito da essência, por outro, tal desvio também pode se dar através do caminho do que se pode chamar, então, de natural, ou melhor, ambos os caminhos se encontram:

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, grifos do autor).

O que se encontra num âmbito maior, que antecedente às querelas dos homens, está expresso na natureza, indissociada de *quem somos*, na qual cintila a própria vida. Podemos ver nisso o sentido sutil de num caminho de regresso.

No início do item quatro ponto sete, mencionamos a questão do regresso. Dentro do âmbito de OAL, desde este item, temos tratado deste retorno no âmbito geográfico. Acompanhando detidamente a narrativa, é evidente que, para o próprio Breton, o que está em jogo não é um mero deslocamento. Não intentamos, no entanto, abrir mão das conclusões dele próprio, mas tão somente realçá-las, lançando mão, inclusive, de aspectos enunciados por ele no início de OAL. Referimo-nos, nesse sentido, ao momento em que ele declara que, para o encontro com a beleza convulsiva, devemos voltarmos ao mais profundo do cadinho humano, sendo este um espaço paradoxal, de certo modo, de isolamento.

Nesse sentido, vamos juntando algumas pontas: suas reflexões em **Arcano 17**, que implicam esse isolamento e o duplo sentido de pátria, no qual estão em jogo aspectos mais evidentes, como o contextual, o histórico, o do idioma como língua materna e do retorno no sentido geográfico, por exemplo, e aspectos mais sutis, como a questão do retorno como volta àquilo que é o reduto de proximidade com o próprio ser, expressos, tanto em **OAL** como em **Arcano 17**, na indissociabilidade entre homem e natureza: “A natureza repousa. Seu repouso não significa de modo algum o fim do movimento. O repouso é o recolher-se em torno do começo que em todo movimento está presente, e da chegada a tal começo”<sup>130</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 68).

Em OAL nos deparamos com o contexto de regresso à pátria, que se configura com a chegada de ambos à Bretanha e o caminho de regresso à casa da família de Breton, onde tiveram acesso a reminiscências que, em parte, elucidaram o que havia se passado até que lá chegasse: “Coisas e pessoas da pátria dão uma impressão de familiaridade. Mas ainda não são familiares. Elas também escondem o que é próprio no mais alto grau”<sup>131</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 21). Podemos fazer o paralelo entre esta passagem e a passagem em que Breton fala sobre voltar para as profundezas de si mesmo, para o tal espaço paradoxal.

Lendo a poesia de Hölderlin, Heidegger nos fala sobre este retorno para uma volta ao mais originário. Comentando uma de suas cartas, o filósofo esclarece:

---

<sup>130</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em: “*Assim como em dia santo...*” p. 61-92.

<sup>131</sup> Idem em: *A chegada a casa / Aos parentes*, p. 17-42.

Claramente, devemos o discurso de Hölderlin sobre o “pátrio” e o “nacional” em consonância com o sentido de seu pensamento, e isto significa desprendê-lo de nossas representações usuais estreitas. O “pátrio” significa a remissão ao Pai como Deus supremo, significa esta “relação” doadora de vida em que o homem se encontra, conforme um “destino”. Do mesmo modo o “nacional” significa o país de nascença (*nasci, natura*), que, enquanto começo, determina o que permanece<sup>132</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 178, grifos do autor).

Em um dos capítulos, cujo título é: *A chegada a casa/Aos parentes*, justamente o título de um dos poemas comentados por Heidegger, temos a dimensão de um movimento bastante importante em seu pensamento, que é o de abertura e fechamento, em termos bretonianos, do invisível que se dá através do visível, em concomitância. Voltando ao pensamento de Heidegger, temos que:

O que, da pátria, é próprio no mais alto grau já está há muito tempo preparado e atribuído àqueles que habitam o país natal. [...] Do mesmo modo, o que no envio é mais próprio ainda não é transmitido. Ainda está retido. Por isso, também, o enviado ainda não foi encontrado no que apenas é conforme o envio. Assim, o que já foi concedido e ao mesmo tempo interdito é o reservado<sup>133</sup> (HEIDEGGER, 2013, p. 22).

O que se busca já está disponível àquele que busca, no caso a própria linguagem, no dizer heideggeriano, a casa do ser. Todavia, não é por empenho que o buscado se apresenta, conforme já mencionado por Breton ao falar sobre o cristal em sua crítica ao esforço com o fito de algum tipo de melhoramento. Chegar ao ponto mais sombrio da narrativa, e simplesmente nele chegar, implicou o acesso a aspectos profundos de si mesmo, o acesso a regiões insondáveis. Nesse sentido, chegar a este ponto da narrativa com evidências, mas sem conclusão alguma, reforça o sentido de retorno que acabamos de esboçar, como um caminho para o espaço paradoxal bretoniano, não dimensionável nem localizável, mas que diz respeito ao mais profundo de si mesmo.

---

<sup>132</sup> Explicações sobre a poesia de Hölderlin em: *A terra e o céu de Hölderlin*, p. 175-202.

<sup>133</sup> Idem em: *A chegada a casa/Aos parentes*, p. 17-42.

### Três ponto oito: O que não acaba, pois não há começo

*[...] nossa condição original não é só carência nem tampouco abundância, mas possibilidade. A liberdade do homem se funda e consiste em ser só possibilidade.*

Octavio Paz

A sétima parte de OAL consiste numa carta de Breton para sua filha. Ao que tudo indica, no momento em que escrevera, ele e a mãe da menina não estavam mais juntos. No momento de sua escrita, a pequena tinha oito meses e, segundo as intenções de Breton, tais palavras seriam lidas por ela aos dezesseis anos. Em alguns momentos, o texto assume um tom pesaroso, de um pai justificando-se para a filha, a partir daquilo que há de mais luminoso, segundo acredita, capaz de presidir todos os nossos passos, o amor.

Ao mesmo tempo, seu tom é também o do mentor intelectual do surrealismo, o que ela saberia conforme amadurecesse. Nesse sentido, Breton reafirma o amor em sua máxima amplitude, na esteira do que desenvolvera ao longo de todas as partes de OAL, como aquilo que não diz respeito somente a duas individualidades, mas sim àquilo que, uma vez acionado, repercute de modo revolucionário em todas as direções e que diz respeito, imediatamente, a todos os seres. Em relação ao amor, ao longo de sua jornada, ele afirma: “[...] nunca me afastei tanto que o perdesse de vista [...] Já que escolhera ser o guia, limitava-me a não desmerecer aquele dom que me levava a *ver* as coisas em função do amor eterno e me concedera o raríssimo privilégio de o *dar a ver* aos outros” (BRETON, 2006, p. 152, grifos do autor), pois foi nessa direção que seguiu:

Foi pelo menos nisso que sempre se basearam as minhas esperanças, nisso, que não pode desdoirar-se pela incapacidade que por vezes senti de mostrar-me à sua altura. E se essas minhas esperanças se associaram, porventura, a outras, estou certo de que também estas não podem deixar de tocar-vos de menos perto. Como foi meu desejo que a vossa existência fosse imbuída da mesma razão de ser que eu exigiria a quem para mim era, em toda a acepção da palavra, a beleza viva e, ainda em toda a acepção da palavra, o próprio amor [...] Assim como também foi pretensão minha que tudo quanto espero do futuro do homem, tudo aquilo que, a meu ver, nos deve levar a lutar por todos, e não, apenas, por um, deixasse de ser, ainda que a mais nobre fosse, uma maneira formal de pensar, para se confrontar com a realidade num futuro vivo que sois vós (BRETON, 2006, p. 152-153).

Escrevendo para sua filha de oito meses, para quando ela tiver dezesseis anos, multiplicando a forma do infinito, dá-nos a ver o que está em jogo na sentença: *para todo o sempre e por muito tempo*. Da fenda em que as duas sentenças se esbarram, eclode o mote de todas as suas reflexões, ao longo de todas as partes do livro: o amor.

Partindo de suas experiências, mas não de modo pessoal, explicitará o intrincamento no qual se viu:

*Para todo o sempre e por muito tempo*, essas magníficas expressões que se odeiam e afrontam todas as vezes que o amor está em jogo nunca, como hoje, tão ofuscantemente se degladiaram (*sic*) sobre a minha cabeça, com o céu por fundo, igual aos vossos olhos, cujo branco tão azul é ainda. De ambas as expressões, aquela que arvora as minhas cores é – ainda que, neste momento, a sua estrela irradie mui ténue luz, ainda que condenada esteja à derrota – a expressão *para todo o sempre*. *Para todo o sempre*, como sobre a areia branca do tempo, e graças a esse instrumento que se destina a medi-lo, mas que por ora apenas vos fascina e esfomeia, *para todo o sempre*, reduzido a um infinito fio de leite a escorrer de um seio de vidro. Perante e contra tudo, mantereí que o *sempre* é a grande chave. Tudo quanto amei – quer o tenha ou não conservado comigo –, *sempre* haverei de amá-lo (BRETON, 2006, p. 150-152, grifos do autor).

No *sempre* destacado por Breton estão implicadas as questões relativas à noção de temporalidade. No *sempre* está também a qualidade de abertura, sendo o amor um dos seus aspectos de vigência. No *sempre* está a anterioridade, está o repouso. Neste modo de vigência não dual, o amor é aquilo que não começa e que, portanto, não termina. O amor é o caminho e o próprio lugar da disposição não dual.

## Considerações finais

*A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas.*

Maurice Blanchot

*A revelação da nossa condição é, também, criação de nós mesmos.*

Octavio Paz

O final desta tese guarda certa semelhança com o começo, em primeira pessoa, pois diz respeito ao final de uma experiência, também, pessoal. Entretanto, o sentido de pluralidade do “nós” entre a introdução e as considerações finais, além de indicar um ou mais problemas a serem resolvidos, indica o sentido de outridade apontado por Paz, pois faz referência aos “outros” que participaram direta e indiretamente deste caminho. O sentido de outridade ora mencionado diz respeito também àquilo a que pude ter acesso de mais estranho, incerto e obscuro em mim mesma, na interface com todos os tipos de vicissitudes, das mais às menos imagináveis, chegando até mesmo às inimagináveis que este caminho pôde proporcionar. Segundo Paz:

Experiência feita com a tessitura dos nossos atos diários, a “outridade” é acima de tudo percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, o nosso verdadeiro ser está em outro lugar. Somos outro lugar. Outro lugar quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou sozinho e estou com você, em um não sei onde que é sempre aqui. Com você e aqui: quem é você, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui? (PAZ, 2012, p. 272-273).

Como se não bastasse, o estado de estranheza repentinamente se estendeu mundo afora, embora eu saiba, ou talvez tenha aprendido com a tese que, visto mais de perto, tal estado não se deu de modo tão repentino assim.

No processo desta tese, muitas vezes me via conciliando a “estranheza” de associar caminhos aparentemente não associáveis como os de Breton e de Heidegger à simples estranheza cotidiana de estar num meio, também, estranho, reordenando os hábitos, redescobrimo a novidade em cada canto já tão familiar. Ao mesmo tempo, falar sobre amor, liberdade e revolução enquanto o mundo desaba, aninhando-se com a morte anunciada, a evidência da morte cotidiana e a morte sem anúncio, soou como uma espécie de traição. Até que compreendi que a grande traição, o grande revés está na ilusão de familiaridade: a recorrente noção de continuidade, um dos princípios da mecânica clássica, superada pela física quântica, que comprova, entre outras coisas, que

os fenômenos dependem do observador. Fora do âmbito da ciência, ou dentro dela, mas de uma ciência muito antiga, a magia, é [...] *só prestar atenção, os fatos se encadeiam de uma forma estranha* (WILLER<sup>134</sup>, 2021, s/p). Foi então que me vi, finalmente, no coração do trabalho, dentro e, simultaneamente, atravessada pela linguagem, pelo pensamento dos principais autores com os quais estabeleço relação nesta tese, com todas e com cada uma das vicissitudes: tudo fazia sentido; estava estabelecendo uma experiência. Nas palavras de Heidegger:

Fazer a experiência de alguma coisa significa: a caminho, num caminho, alcançar alguma coisa. Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção (HEIDEGGER, 2008d, p. 137).

Se, na introdução, iniciei com um relato pessoal a fim de evidenciar os caminhos por mim percorridos até chegar ao problema da tese, introduzindo o leitor, já a certa altura daquele mesmo texto, aos “nós”, na conclusão será um pouco distinto. Iniciei, de modo semelhante, com um relato, mas desta vez processual, alinhando questões do caminho a partir do modo como o fui percorrendo, desde a perspectiva da própria tese, daquilo que nela foi sendo deslindado. Aos poucos, o tom de relato irá dando espaço às questões da tese propriamente ditas. Entretanto, do início ao fim, ela será apresentada em primeira pessoa, pois não se trata mais de uma preparação para algo. Neste momento, é como se o fim fosse uma espécie de salto.

A questão do relato processual é bastante recorrente na área de onde venho e na qual atuo: artes visuais, especificamente, poéticas visuais. Admito a dificuldade que senti em sair do espaço no qual mais me reconheço, mas ela veio junto com um pouco de liberdade nessa relação. Neste ponto da tese, retomar tais aspectos tem o tom de homenagem a esse espaço que tanto prezo e que, obviamente, já não é, nem será mais o mesmo. Finalizando o tributo, pinço uma fala do Berliner, que compôs as versões iniciais da tese, uma presença ausente em todo o processo. Em uma entrevista, ele disse: “[...] cada vez que migro [para a tela] fico perdido, e isso é essencial para que eu esteja muito presente” (BERLINER, 2014, p. 3). Esta é uma questão fundamental nos processos criativos em artes: nos conduz à compreensão de que, a partir de certo ponto, é o próprio processo que direciona a pesquisa pois, à medida que ele *acontece*, os aspectos pessoais/identitários – que lhe dão início – vão cessando. Nesse sentido, é

---

<sup>134</sup> Na palestra *A materialidade da poesia*, parte das atividades da semana de recepção do PPG-Letras da UEL, o professor Claudio Willer foi perguntado sobre magia “na prática”, na vida cotidiana, e esta foi a sua resposta.

como se fôssemos nos unindo ao que há de mais fundamental e desconhecido em nós mesmos, é o ponto em que seguimos na direção de ser com a linguagem. De certo modo, isso foi se dando em meu processo com a tese, desta vez, não com grafite papel e tinta, mas com as palavras.

O compromisso com um determinado modo de dizer indicou, para filósofos como Heidegger, a atenção para outro tipo de pensamento, sendo o poético e o meditativo, vias por ele trilhadas. Diante do mesmo problema e de uma mesma questão, a de não abrir mão das palavras, dizendo com elas o indizível, Breton seguiu pelo caminho do pensamento poético e do analógico.

Ambos reconhecem na poesia a possibilidade de acesso à verdade tanto sobre o sentido de ser quanto sobre a realidade. Nessas trilhas, verdade não diz respeito a um dado objetivo, mas àquilo que se dá a partir do repouso no mistério com o qual nos deparamos, por exemplo, ao lermos a seguinte frase: “A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a expressa” (PAZ, 2012, p. 117).

Observei no pensamento de Breton e no de Heidegger um ponto comum que diz respeito ao desvio daquilo que o projeto moderno de civilização impetrou e isso diz respeito, de modo direto, à questão da técnica. No pensamento de Heidegger, tal questão figura como um dos temas por ele considerado e tem conexão direta com as questões acerca do sentido de *ser*, da arte e da linguagem. Todos esses pontos estão relacionados de modo direto e indireto.

Vimos que em OAL a questão da técnica está em jogo. Embora não pautada por Breton a partir de uma enunciação direta, em sua tomada minuciosa dos acontecimentos da vida e seus diversos modos de repercussão, ela aparece, pois é decisiva para o estabelecimento das coisas como são/estão e para o sentido de opacidade do mundo. A consequência é o comprometimento da liberdade. A partir do excerto abaixo, temos que a questão da técnica não se apresenta necessariamente como um problema. Segundo Paz:

[...] a técnica não é propriamente uma linguagem, um sistema de significados permanentes baseados em uma visão de mundo. É um repertório de signos com significados temporários e variáveis: um vocabulário universal da atividade, aplicado à transformação da realidade e que se organiza desta ou daquela maneira diante desta ou daquela resistência (PAZ, 2012, p. 269).

E não seria, de fato, um problema, desde que as possibilidades (temporárias e variáveis, conforme Paz) advindas da técnica não fossem tomadas como diretriz e fundamento, ou seja, como constituinte das bases para as nossas ações, de modo sólido.

E a profundidade do tema se dá, pois, dado o nosso enredamento com a questão da técnica, promovido em muitos âmbitos, e a cristalização deste enredamento (hábito), podemos ter a falsa impressão de liberdade. É como se fôssemos nascendo dentro de cativeiros, acreditando que aqueles redutos formam a totalidade. Segundo Paz:

A técnica não é uma resposta. Se fosse, seria negativa: a invenção de armas de aniquilação total põe em questão toda hipótese ou teoria sobre o sentido da história e sobre a suposta razão inerente aos movimentos e lutas dos povos e classes. Mas suponhamos que não se inventaram essas armas ou que as potências que as possuem decidissem destruí-las: o pensamento técnico, único sobrevivente das filosofias do passado, tampouco poderia nos dizer algo sobre o futuro. A técnica pode prever estas ou aquelas mudanças e, até certo ponto, construir realidades futuras. Nesse sentido, a técnica é produtora de futuro. Nenhuma dessas maravilhas responderá à única pergunta formulada pelo homem como ser histórico e, devo dizer, como homem: o porquê e o para quê das mudanças. Essa pergunta já contém, em germe, uma ideia do homem e uma imagem do mundo. É uma pergunta sobre o sentido do existir humano individual e coletivo; fazê-la é afirmar que a resposta, ou a ausência de resposta, pertence a esferas estranhas à técnica. Assim, embora a técnica invente algo novo todos os dias, não pode nos dizer nada sobre o futuro. De fato, na medida em que o futuro que constrói é cada vez menos imaginável e se mostra desprovido de sentido, deixa de ser futuro: é o desconhecido que irrompe sobre nós. Deixamos de reconhecer-nos no futuro. [...] Realmente: tudo o que nos parecia carregado de sentido se oferece agora aos nossos olhos como uma série de esforços e criações que são um não sentido. A perda de significado afeta as duas metades da esfera, a morte e a vida: a morte tem o sentido que lhe dá o nosso viver; e este tem como significado último ser vida diante da morte. A técnica nada pode nos dizer sobre isso (PAZ, 2012, p. 270-271).

Nesse sentido, o simples fato, aparentemente inofensivo, da nossa busca diária por respostas objetivas ao que nos ocorre, desde os acontecimentos mais banais até aqueles que consideramos de maior envergadura, implicam um sentido muito profundo. Tal busca se dá sem sequer nos darmos conta sobre o que, de fato, é mais ou menos significativo, pois o âmbito dessa compreensão é sempre o da personalidade, comprometida com as esferas meramente funcionais. E quando nosso registro é o da funcionalidade – o campo de nossas ocupações – a linguagem, *casa do ser*, de modos distintos, com Heidegger, Paz, Breton e Blanchot, é tomada como objeto. Assim se dá o enredamento na questão da técnica, numa espécie de circularidade negativa pois, à medida que a linguagem é tomada a partir do âmbito da instrumentalização, está em jogo e em xeque a compreensão que temos de nós mesmos, distanciando-nos daquilo que nos é mais próximo.

A saída deste círculo, entretanto, não se dá a partir da negação. Tal seria uma perspectiva extremada, cujos efeitos são, em graus, semelhantes aos da remissão total às

questões da técnica. Basta pensar como seria viver desconsiderando o que nos ocorre cotidianamente: como abrir mão da minha “funcionalidade” ou dos papéis que desempenho? Consequentemente, da funcionalidade das coisas que me cercam, das quais necessito para fins determinados? Do mesmo modo, como é possível que eu mesma abra mão dos papéis que assumem as pessoas com as quais me relaciono?

Lembro-me, novamente, da passagem de Breton no SMS, no qual afirma que: “[...] rejeitamos sem hesitar a idéia de que são possíveis apenas as coisas que ‘existem’ e se, de nossa parte, declaramos que por um caminho que ‘existe’, o qual podemos mostrar e ajudar a seguir, chega-se àquilo que supostamente ‘não existia’”<sup>135</sup> (BRETON, 2001b, p. 157). O que supostamente *não existe* é o que Paz chama de outridade:

Irredutível, elusiva, indefinível, imprevisível e sempre presente em nossas vidas, a “outridade” se confunde com a religião, a poesia, o amor e outras experiências afins. [...] Desde o Paleolítico Inferior até os nossos dias, essa revelação alimentou a magia, a religião, a poesia, a arte e também o imaginar e viver diários de homens e mulheres. As civilizações do passado integraram em sua visão de mundo as imagens e percepções da “outridade”; a sociedade contemporânea as condena em nome da razão, da ciência, da moral e da saúde (PAZ, 2012, p. 273).

Retomando o exemplo do cotidiano e dos papéis que cada um de nós assumimos, podemos perceber, a partir da outridade, segundo Paz, sempre presente, que, além do que somos, podemos ser também, naquele dado instante, outros. Essa simples desconfiança, ou lembrança, repercute simultaneamente em todas as várias direções pois, a cada nova possibilidade de ser, o mundo inteiro se reconfigura. Nisso está implicada uma maior espacialidade, tomando espaço como uma qualidade inerente a todas as possibilidades de ser. Quando dizemos todas as possibilidades de ser, a partir do pensamento heideggeriano, estamos falando sobre presença. Segundo Fernandes:

Falar do humano enquanto presença [...] significa abrir outro horizonte de compreensão, por conseguinte, de poder-ser. É um aceno ao futuro, portanto (Heidegger, 1994b, p. 294). Contudo, não se trata de entender futuro como prolongamento do passado e do presente, mas como porvir a partir donde emerge a possibilidade de uma passagem, que reponha o humano numa relação originária com o ser (FERNANDES, 2011, p. 159).

---

<sup>135</sup> O excerto completo está na pg. 32 desta tese.

Tudo isso se dá no âmbito da cotidianidade. Trata-se, ainda segundo o autor, do trânsito entre uma possibilidade de ser – nos termos em que estou propondo que pensemos, a partir da técnica – e de outra, e tal trânsito:

[...] é, na verdade, um salto, um salto de liberdade que, abismando-se no nada, funda outro modo de ser para o humano, um modo de ser que se chama presença por possibilitar ao humano ser o aí do ser, ou seja, que se rege na proximidade do ser, do ser não como funcionalidade, mas do ser como evento apropriador (*Ereignis*) (FERNANDES, 2011, p. 159-160, grifo do autor).

Quando proponho pensarmos em *vida, criação e linguagem enquanto acontecimento*, o termo acontecimento tem esse caráter de abertura, de evento apropriador. Assim, *vida, criação e linguagem* são partes constituintes do *ser* desde que esse ser que somos se concilie com a sua “outridade”. Assim, migramos do que há pouco chamamos de círculo negativo para outro círculo, melhor dizendo, para um circuito espiralar que não tem por finalidade respostas, mas somente abertura e o movimento incessante de ampliação.

Entre as possibilidades de alteração de um modo de ser para outro, ou seja, para a possibilidade desse salto abismal, destacamos o amor que, em sua irrupção, pode se dar como algo decisivo, capaz de transtornar os caminhos preestabelecidos, ampliando a noção de mundo. O amor implica o encontro com o outro – consigo mesmo – a partir da proximidade com o mistério, constituinte de todas as coisas. No circuito espiralar, seguimos com a dúvida sobre nós mesmos e, nesse âmbito, ela não é nada mais do que constituinte da amplitude desse espaço, que diz respeito à totalidade.

Em **Nadja**, a partir da sentença inaugural, a pergunta *Quem sou?*, Breton empreende uma jornada no plano da linguagem que, ao mesmo tempo, o expulsa dela. Aos *passos*, põe ao avesso o exercício literário, atestando o antiliterário, ao examinar, inicialmente, a forma e o exercício da crítica que, segundo ele, se propõe a uma “revisão puramente mecânica das idéias” (BRETON, 2007, p. 22). Descartando o modo de ser que busca por uma resposta restritiva, Breton adota um tipo de narrativa que é “[...] o lugar da imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra” (BLANCHOT, 2005, p. 271). Ele leva a cabo a perspectiva de tomar o homem como totalidade inacabada, no entanto capaz, em um movimento privilegiado, de se tomar como totalidade (BLANCHOT, 2011a, p. 102). Para tanto, é necessário “[...] buscar a si mesmo no mais fundo de si e despertá-lo para a manifestação do maravilhoso” (DANTAS, 2017, p. 284-285). Cabe também lembrarmos das palavras de Paz, ao dizer que: “A imagem transmuta o homem e o

transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando *se torna outro*” (PAZ, 2012, p. 119, grifos do autor). Eis a experiência com a narrativa, pois ela:

[...] não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Tal acontecimento se dá através da palavra, pela escrita. Afinal, explica Breton: “[...] tudo o que sabemos é que somos dotados, até certo grau, da palavra e que, por ela, algo de grande e obscuro tende a se expressar imperiosamente através de nós” (BRETON *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 100).

Em **Nadja**, **Arcano 17** e **O amor louco**, o acontecimento é recobrado por Breton a partir do pensamento – analógico, poético e meditativo – e da escrita e é aí que se desvela o ensejado por Heidegger em *A origem da obra de arte*, a abertura de mundo, a saber, “A *techne*, enquanto experiência grega do saber, é um produzir do ente, na medida em que traz o presente como tal *da* ocultação *para* a desocultação de seu aspecto” (HEIDEGGER, 2007, p. 47, grifos do autor). Estaria aí, para o filósofo, a essência da criação, a verdade (*aletheia*). Estaria aí, para o poeta surrealista, a liberdade. No movimento da escrita, o que impera é a própria linguagem. No caso das narrativas surrealistas, escrever tem o sentido essencial da interrogação, sem que, no entanto, o escritor se desinteresse pelo esforço da criação técnica e das questões formais (BLANCHOT, 2011a, p. 106). Nesse sentido, OAL é exemplar, pois, ainda que Breton estabeleça uma investigação minuciosa das relações humanas – indicando o sentido constitutivo de mundo a partir dos rasgos que constituem o humano (FINK, 2011), encaminhando-nos para um sentido que, como fora explicitado, permitiu o paralelo com o sentido de ser (HEIDEGGER, 2015) –, ele não o fez a partir de formas preestabelecidas, com o intuito da mera resposta, ou ainda, de um conjunto de respostas. Reconheço em cada uma das sete partes de OAL a possibilidade de abertura de um campo e, ao mesmo tempo em que esses campos se interpenetram, seguem em amplitude, garantindo o caráter essencial da interrogação, conforme Blanchot (2011). Cada um desses sete espaços comporta uma série de questões examinadas pelo poeta surrealista e é como se cada um deles equivalesse a um giro caleidoscópico.

Em **Nadja**, Breton aproxima-se do mundo, ou do aberto do mundo, tendo como plano de acesso a linguagem. Os acasos objetivos são como pequenas fissuras no

plano da realidade, que transfiguram sua opacidade e se salientam a partir do exercício advindo do pensamento – poético e analógico. Eles estão, simultaneamente, lá e cá, concretizando-se na escrita, feita, também como a realidade, de ausências e lacunas; toma-se, assim, o plano da vida na sua mais profunda radicalidade. Todos os *passos* seguem a responder à pergunta “Quem sou?” (BRETON, 2007, p. 21) e a vida segue “diferente do que se escreve” (BRETON, 2007, p. 70). Foi a partir, também<sup>136</sup>, do que galgou em **Nadja**, sua primeira experiência com uma narrativa autobiográfica, que Breton escreveu OAL, na qual tive a oportunidade, ao longo desta tese, de reconhecer, pormenorizadamente, seguindo seus passos, o *sentido de diferença* e da *pergunta sobre si*, ora apontados, identificando a relação de ambos com a “outridade”.

Ainda que as bases para tudo o que foi dito não tenham como vetor o caráter de precisão, comumente encontrado na lógica racional, o caminho desta tese tem uma indicação precisa, a do frescor, que só se faz possível pelo abandono. Observo esse frescor em **Nadja**: vários livros num só livro, vários abandonos e, portanto, vários começos – plano da linguagem num sentido estrito –, no próprio relato: Breton não se mostrava “preparado” para *quem* encontraria ao se deparar com Nadja – plano da linguagem num sentido mais amplo e profundo, no qual o sentido de diferença é reconhecido com constituinte do ser: a morada do ser heideggeriana. Na tradição ocidental, o entrelaçamento de tais instâncias: a estrita e a profunda, que correspondem à esfera dual e não dual, tendo como implicação a questão do abandono, é pouco recorrente. Entretanto, reconheci o frescor provocado por tal entrelaçamento no pensamento e na trajetória das duas principais referências desta pesquisa.

Esse frescor vindo do pensamento de Breton e Heidegger eu compreendo como análogo a certas reflexões do contexto budista e que coincidem com o que foi apresentado ao longo de quase todos os capítulos desta tese, pois diz respeito às relações amorosas. Em um determinado ponto do relacionamento surge a pergunta: onde foi parar o encantamento inicial, aquele frio na barriga que corria por toda a espinha em movimentos sucessivos e que nos colocava, como totalidade, num estado de ampliação e suspensão – de arrebatamento, propriamente dito? A resposta é bastante simples: nesse primeiro encontro não havia expectativas, pois ele se deu a partir do abandono (infelizmente temporário) do senso de identidade, de modo que tudo passava a ter muito mais campo, mobilidade, possibilidade: magia – espaço para o imprevisto, para o reconhecimento do maravilhoso. Esta parte da história me fez lembrar uma passagem de Alquié (1974) mencionando ou referindo-se ao pensamento de Breton com uma frase

---

<sup>136</sup> Depois de Nadja Breton escreveu **Os vasos comunicantes**.

parecida com esta: *o frescor do primeiro encontro* – (anotação mental: disposição no inaugural, por que a abandonamos?). Seguindo com o pensamento budista, os “problemas” começam justamente nesse momento pois, tão logo experienciamos tal magia, passamos a persegui-la e essa ação deliberada diz respeito ao retorno do senso de identidade (a.m.: alguém que busca manter e/ou alcançar algo: o que fica em relevo é relação sujeito-objeto). Assim, vamos agindo numa somatória de esforços pela manutenção daquilo que, nesse momento, passa a ser “algo”, como se fosse um objeto.

A mesma dinâmica pode ser reconhecida em várias outras direções; assim, vou tomá-la como um princípio. Ao indicar tal questão como um princípio, não estão em jogo relações, por exemplo, de proporção, ou qualquer outro vetor de ordem causal. Assim, é possível trazer para a mesma esfera o esquecimento de *O Girassol* e o abandono de **Ser e Tempo**: inevitavelmente, a emergência daquilo que há de mais significativo em ambos se deu – não pela busca ou qualquer esforço empreendido por Breton ou Heidegger. Enquanto escrevo, mais um exemplo me ocorre, o de Giacometti (GENET, 2001), enfatizando algo fundamental no processo criativo: a coragem de entrar no ateliê e destruir tudo que havia sido feito até o dia anterior. Esse desapego do artista, esse abandono, nas circunstâncias ora mencionadas, concerne à renúncia e à entrega, sem restrições. As restrições nada mais são do que os contingenciamentos do eu/dos diversos eus, impetrados pela razão.

Breton e Heidegger viveram trajetórias polêmicas e não me lembro de ter ouvido ou lido nada que se aproxime, por parte deles, de uma autorretratação. E isso indica que, trilhando caminhos incontestavelmente distintos, eles acessaram o *ponto de virada*; o qual retomarei adiante, e que diz respeito ao não aprisionamento em identidades, o que conferiu a ambos o frescor dos recomeços ora mencionado. Entretanto, a esterilidade dos possíveis comentários críticos em relação a ambos está em isolar os fatos. No caso deles, é necessário ver através do conjunto, pois vida e obra são indissociáveis, para que seja possível o reconhecimento do salto dado por ambos.

Retomando o exemplo budista sobre as relações amorosas, me pergunto: afinal de contas, tal exemplo indica o quê? Arrisco-me a dizer que ele indica o perigoso caminho que “escolhemos” seguir, o da razão e da objetividade, que nos fez e faz herdeiros da submissão às inúmeras formulações, construções, leis, regras e padrões, em detrimento de “[...] uma forma de vida muito mais simples [...] uma vivência mais simples das paixões e ao mesmo tempo mais intensa”, conforme afirma Weber, recorrendo ao pensamento de Nietzsche (WEBER, 2012, p 243). Grosso modo, o

conjunto de ensinamentos pertencentes à literatura Prajna Paramita<sup>137</sup> fala sobre isso: atravessarmos de uma margem para a outra para acessarmos o lugar onde sempre estivemos: na proximidade daquilo que nos é mais próprio, cristalino, o que, certamente, não consiste na volatilidade das nossas diversas identidades. Tal travessia diz respeito à liberdade em relação aos nossos diversos papéis, não sendo necessário, para tanto, negá-los. Eis o *ponto de virada*, há pouco mencionado, intuído, através dos *passos*, e da *abertura de campo*, expressos, no âmbito literário-poético-filosófico de Breton e de Heidegger.

Para acessar esse ponto não há caminho ou fórmula preestabelecida. No budismo, por exemplo, embora haja indicações num extenso e profundo campo de ensinamentos, a experiência se configura de modo individual, revelando sempre novidade, frescor e inapreensibilidade e, embora individual, sua dimensão é sempre de totalidade. Desse modo, também no budismo, identificamos o aspecto da dualidade, tendo em vista a possibilidade do reconhecimento do não dual, pois ambos se interpenetram. Esse trânsito entre o dual e o não dual me faz pensar no ritmo que, no homem, segundo Paz:

[...] se manifesta como queda, sentir-se só num mundo estranho, e como reunião, acorde com a totalidade. Todos nós, homens sem exceção, já vislumbramos por um instante a experiência da separação e da união. O dia em que estivermos realmente apaixonados e soubermos que esse instante era para sempre; quando caímos no sem-fim de nós mesmos e o tempo abriu suas vísceras e nos vimos como um rosto que se desvanece e uma palavra que se anula; a tarde em que vimos aquela árvore no meio do campo e adivinhamos, embora não lembremos mais, o que diziam as folhas, a vibração do céu, a reverberação do muro branco atingido pela última luz; uma manhã, deitados na grama, ouvindo a vida secreta das plantas; ou de noite, em frente à água entre as rochas altas. Só ou acompanhados, vimos o Ser e o Ser nos viu. É a *outra vida*? É a verdadeira vida, a vida de todos os dias (PAZ, 2012, p. 275, grifos do autor).

Simplicidade, ritmo, esquecimento, lembrança, entrega, fluidez, atenção. Dor, solidão, angústia, ira, rigidez, certeza, leis, controle, velocidade, impacto. Abertura, espaço, desvanecimento. Devaneio, lembrança, entrega. Lembrança, lembrança, lembrança. Cada uma dessas palavras nos impacta de maneiras diversas, cada uma delas tem o potencial de nos levar para algum lugar. Com o excerto de Paz, fui conduzida a diversos lugares a partir dos quais fui novamente conduzida à simplicidade, com a qual iniciei a torrente de palavras condutoras. A sequência se deu conforme o que havia escrito de mais recente, depois mudei o tom, ainda assim, a frequência da sentença

---

<sup>137</sup> Um dos principais ensinamentos da tradição budista Mahayana.

seguinte brota do mesmo lugar de onde surge a primeira: o amplo espaço de possibilidades. Não há nada para se agarrar, tampouco para se desvencilhar, nos resta lembrar, não do que nos ocupa ou nos distrai, mas daquilo que, misteriosamente, já sabemos e sempre soubemos apesar de não nos darmos conta, ou seja, lembrar do que pode haver de mais profundo em nós – eis o motivo da repetição. Esta tem sido uma das grandes direções apresentadas pelo budismo, através da prática, da contemplação e do estudo, e que pude reconhecer no pensamento de Breton e Heidegger. *Lembrar*, nessa perspectiva, tem profunda intimidade com o sentido de entrega e de esquecimento; é o que pode nos colocar no coração das múltiplas possibilidades existentes entre *a morte da alegria* e *a alegria na morte*.

## REFERÊNCIAS

- ALQUIÉ, Ferdinand. **Filosofia del Surrealismo**. Traducción de Benito Gómez. Barcelona: Barral, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, nº 1, p. 3, maio 1928.
- ANTONIO VALENTIM, Marco. Heidegger e o mito da filosofia. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 23, n. 35, p. 27-60, dec. 2014. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/421>. Acesso em: 11 dez 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.
- BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. A doutrina das semelhanças. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113.
- BERLINER, E. A arte de Eduardo Berliner, um devoto da pintura. [Entrevista com Audrey Furlaneto]. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, p. 3, 30 de maio, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. Reflexões sobre o surrealismo. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a. p. 94-106.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b. p. 311-349.
- BORGES-DUARTE, Irene. **Arte e técnica em Heidegger**. Ramada: Documenta, 2014.
- BORGES-DUARTE, Irene. A apropriação propícia – pensar e amar como acontecimento em Heidegger. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 34-53, jan/jun, 2019.
- BRASIL. **Citações, padronização e convenções em textos da FCRB**. Fundação Casa de Rui Barbosa: Ministério do Turismo, Brasília 2021. p. 3-12. Disponível em: [FCRB Manual citacoes padronizacao e convencoes.pdf](#) Acesso em 01 de junho de 2021.
- BRETON, André. **Arcano 17**. Tradução de Maria Teresa de Freitas e de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001a. p. 15-64.

- BRETON, André. Segundo Manifesto do Surrealismo In: **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001b. 140-219.
- BRETON, André. **O amor louco**. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p.103-107.
- CARDOSO, Daniel Barbosa. **Entre Heidegger e Blanchot**: fenomenologia e literatura. Dissertação. 2009 (PPG em Filosofia) - Universidade de Brasília. Brasília, 2009.
- CARROUGES, Michel. **André Breton et les donnés fondamentales du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1950.
- CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS. Direção: Werner Herzog. Fotografia: Peter Zeitlinger. History Films, 2010. (96 min.). Título original: Cave Of Forgotten Dreams.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CÍCERO, Antonio. **Finalidade sem fim**. Ensaio sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CORAÇÃO DE CRISTAL. Direção, produção e roteiro: Werner Herzog. Fotografia: Jörg Smidt-Reitwein. WHfilmproduktion, 1976. (97 min.). Título original: Herz aus Glas.
- COSTA, Mônica Vaz da. **Poemas em liberdade**: relações entre as linguagens verbal e visual na poesia futurista italiana. 2013. Dissertação (PPG em Estudos Literários / Teoria Literária) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- COUTO, José Geraldo. **Breton**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- DANTAS, Marta. **Rosário Fusco**: o avesso da realidade, o oco do corpo e o vazio das palavras. Relatório de Pesquisa de pós-doutorado (mimeo) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, FFLCH, USP, 2014, 98 páginas.
- DANTAS, Marta. O castelo de André Breton. **Abusões**, Rio de Janeiro, ano 03, v. 05, n. 05, p. 281-313, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DOKHAMPA, Gyalwa. **A lua no espelho**: uma visão incomum da Prajna Paramita. Tradução de Luciana Brito. Teresópolis: Lúcida Letra, 2013.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.) **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71-74.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguarda e surrealismo no Brasil. In: PONGE, Robert (org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 1999. p. 293-307.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Condição vanguardista, polipoesia e função-autor: considerações sobre a obra de Enzo Minarelli. **Revista Miscelânea**, Assis, v. 21, p.143-162, jan.-jun. 2017.

FERNANDES, Marco Aurélio. O cuidado como amor em Heidegger. **Revista da Abordagem Gestáltica**, v. XVII, n 2, p. 158-171, jul/dez, 2011.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Dicionário**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

FINK, Eugen. Fenómenos fundamentales de la existencia humana. Traducción de Cristóbal Holzapfel, con la asesoría de Diego Sanhueza, Miguel Pefaur, Edgar Barkenmeyer, Carlos Calvo y Gonzalo Parra. **Revista Observaciones Filosóficas Libros y Recensiones**, maio 2011, p. 197-218.

FOUCAULT, Michel. A prosa do mundo In: **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GONZAGA, João Felipe. **Um Resgate da Obra de Campos de Carvalho: o Surrealismo e a Produção do Cômico**. Dissertação. 2007. (PPG em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

HEIDEGGER, Martin. Sobre o humanismo – carta a Jean Beaufret, Paris. Tradução de Francke Verlag, Berna e Guimarães editores, Lisboa. In: SARTRE, J. P., HEIDEGGER, M. Coleção **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 347-373.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006f.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: **A Caminho da Linguagem**. Tradução de Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008a. p. 7-26.

HEIDEGGER, Martin. De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador. In: **A Caminho da Linguagem**. Tradução de Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008c. p. 71-120.

HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: **A Caminho da Linguagem**. Tradução de Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008d. p. 121- 172.

- HEIDEGGER, Martin. O caminho para a linguagem. In: **A Caminho da Linguagem**. Tradução de Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008f. p. 191- 216.
- HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: **Sobre a questão do pensamento**. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2009. p.7- 31.
- HEIDEGGER, Martin. **Explicações da poesia de Hölderlin**. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. São Paulo: Ed. Vozes, 2015.
- INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Tradução de Luísa Buarque de Holanda; Revisão técnica de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Itinerário do pensamento de Heidegger. In: HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Tradução de Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1999. p. 9-29.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Posfácio. In: **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá C. Schuback. São Paulo: Ed. Vozes, 2015. p. 549-560.
- LE BRUN, Annie. História de um desastre – Panorama crítico. In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 149-156.
- LIMA, Sergio. **A aventura surrealista**. Campinas: Ed. UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- MACHADO, Aires da Mata. **Dicionário ilustrado urupês**. 20. ed., Vol. I, II e III. São Paulo: Urupês, 1945.
- MARTINS, Floriano. **Um novo continente: poesia surrealista na América**. Fortaleza: ARC Edições, 2016.
- MARTINS, Floriano. Como escreve Floriano Martins [Entrevista concedida a] José Nunes. **Como eu escrevo**. 14 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/floriano-martins/> Acesso em 03/11/2020.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet (1940-1943)**. Vol. I, 2. ed., São Paulo: Livraria Martins/Edusp, 1981.
- MILLIET, Sérgio. Crônica parisiense. In: EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência**. 2. ed. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001, p. 406-410.
- MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. O pensamento de Heidegger, sua importância na filosofia atual. In: HEIDEGGER, Martin. **Da experiência do pensar**. Tradução: Maria do Carmo T. de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- MORAES, Eliane R. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. p. 7-15.

- MORAES, Eliane R. O “Divino Marquês” dos surrealistas. In: GUINSBURG, Jacó; LEINER, Sheila (orgs.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 865-874.
- NASCIMENTO, Flávia Cristina de Souza. **O camponês de Paris**. 1991. Dissertação (PPG em Estudos da Linguagem) – UNICAMP, Campinas, 1991.
- NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do surrealismo. In: GUINSBURG, Jacó; LEINER, Sheila (orgs.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-51.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.17-47.
- ORNELAS, Fernanda Taís. **Arcano 17, de André Breton: magia e transcendência**. 2017. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.
- PAZ, Octavio. André Breton ou a Busca do Início. In: **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paula Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, Marcio Roberto; BARBOSA, Sidnei. Campos de Carvalho e a poética do Surrealismo. **Revista Iuminart do IFSP**. Vol. 1 no. 2. p. 81-88 Sertãozinho - Agosto de 2009.
- PÉRET, Benjamin. Maria Martins: eternos começos do mundo. In: PONGE, Robert (org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 1999, p. 323-324.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O novo romance francês**. São Paulo: Buriti, 1966.
- PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Edição de Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. São Paulo : Companhia das Letras, 2005, p. 15-76.
- PETROW, Michelle Hassel. **O amor como experiência em L’Amour Fou**, de André Breton. 2011. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- PLOUVIER, Paule. **Poétique de l’amour chez André Breton**. Paris: José Corti, 1983.
- PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea**, Rio de Janeiro, vol.6, n. 1, p. 53-65, jan./jun. 2004.
- RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SALES, Mary Valda S.; BURNHAM, Teresinha Fróes. Cognição e formação: uma reflexão complexa. **Int. J. Knowl. Eng. Manage**, Florianópolis, v.3, n. 7, p. 65-86, nov. 2014/fev. 2015.

SANTOS, Eliane C. Prado dos. **O mito de Orpheus**: a plasticidade do mito nas vozes de Virgílio, Vinícius e Camus. Espaços e Paisagens, Coimbra, vol. II, Línguas e literaturas. Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2021. Disponível em: <https://pombalina.uc.pt/pt-pt/search/site/mito%20de%20orpheus>. Acesso em abril de 2021.

SILVA, José Pereira da. O uso de letras maiúsculas e/ou minúsculas. **Cadernos do CNLF**, Vol. XIX, Nº 01, 2015 p. 219-235.

STEINMETZ, Jean-Luc. **André Breton et les surprises de l'amour**. Paris: PUF, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. France: Gallimard, 1994.

VIRILIO, Paul. Os motores da História. *In*: ARAÚJO, Hermes Reis de (org.) **Tecnociência e cultura**: ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 127-149.

WEBER, José Fernandes. **Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche**. Londrina: Eduel, 2011.

WILLER, Claudio. “Surrealismo no Brasil: rebelião e imagens poéticas”. *In*: **Agulha Revista de Cultura**, Fortaleza, São Paulo, 2002, s/p. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag27willer.htm>. Acesso em 07/05/2017.

WILLER, Claudio. “Palestra sobre surrealismo: convocação de cúmplices”. *In*: **TriploV [on-line]** 15 out. 2004. Disponível em: <https://www.triplov.com/willer/convocatoria/index.htm>. Acesso em 08/05/2017.

WILLER, Claudio. Surrealismo: poesia e poética. *In*: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008a. p. 281-322.

WILLER, Claudio. Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. *In*: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 323-350.

WILLER, Claudio. Escrita automática: uma falsa questão? *In*: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008c. p. 709-721.

WILLER, Claudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILLER, Claudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. **Agulha Revista de Cultura**, abril 2019. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/04/claudio-willer-surrealismo-no-brasil.html>. Acesso em 16/07/20.

WILLER, Claudio. **A materialidade da poesia**. Palestra proferida por ocasião do evento: Semana de Recepção, realizada de modo remoto pelo PPG-Letras da UEL no dia 04 de março de 2021.

UNESP. **Cristais e cristalografia**. Introdução e simetria interna dos cristais. Site do Museu de Minerais, Minérios e Rochas Prof. Dr. Heinz Ebert, Depto. de Petrologia e Metalogenia do Instituto de Geociências e Ciências Exatas. Rio Claro: UNESP, s/d. Disponível em: <https://museuhe.com.br/minerais/cristais-e-cristalografia/>. Acesso em 05/05/2020.

### Referências das imagens

**Fig. 1**, p. 34, Ismael Nery, **Figura Surrealista com personagem masculino deitado**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/nery/obras.htm> Acesso em 01/04/2019.

**Fig. 2**, p. 34, Jorge de Lima, **A pintura em Pânico**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/jorge-de-lima/>. Acesso em 01/04/2019.

**Fig. 3**, p. 37, Maria Martins. **IMPOSSIBLE**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61523/impossible>>. Acesso em: 27 de out. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

**Fig. 4**, p. 37, Maria Martins, **O Implacável**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14914/o-implacavel>>. Acesso em: 27 de out. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

**Fig. 5**, p. 49, F. T. Marinetti, **Aeroplano Bulgare**. In: COSTA, 2013, p. 57.

**Fig. 6**, p. 49, F. T. Marinetti, **At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front**. In: COSTA, 2013, p. 64.

**Fig. 7**, p. 51, Hugo Ball, **Karawane**. Disponível em: <http://sibila.com.br/poemas/dadaistic-carnival-hugo-ball-poems/3432> Acesso em 13/05/2021.

**Fig. 8**, p. 52, Marcel Duchamp, **Fonte**. In: ARGAN, 1992, p. 357.

**Fig. 9**, p. 62, Vanessa T. da Silva, Sem título, 2020, arquivo pessoal.

**Fig. 10**, p. 62, Vanessa T. da Silva, Sem título, 2020, arquivo pessoal.

**Fig. 11**, p. 70, Vanessa T. da Silva, **As três formas de pensamento e o mistério**, 2020, arquivo pessoal.

**Fig. 12**, p. 98, **Cartaz do filme L'Age D'or**. Imagem disponível em: [https://cinecartaz.publico.pt/Filme/19696\\_a-idade-de-ouro](https://cinecartaz.publico.pt/Filme/19696_a-idade-de-ouro) Acesso em 08/08/20.

**Fig. 13**, p. 98, **Cartaz do filme Peter Ibbetson**. Imagem disponível em: <https://alchetron.com/Peter-Ibbetson> Acesso em 08/08/2020.

**Fig. 14**, p. 102, René Magrite, **Os amantes** (*The Lovers*), acervo do MoMa NY. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79933> Acesso em 12/10/2018

**Fig. 15**, p. 141, **O Amor Louco**, capa: Sílvia Nozelos; fotografia: Dolgachov – Fotolia, BRETON, 2006.

**Fig. 16**, p. 143, Vanessa T. da Silva, **Reprodução do princípio de uma forma cristalina para OAL**, 2020, arquivo pessoal. A fonte da imagem manipulada digitalmente está disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/214452/mod\\_resource/content/1/PMT3100\\_Aula02\\_2014\\_2.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/214452/mod_resource/content/1/PMT3100_Aula02_2014_2.pdf) Acesso em 19/05/2021

**Fig. 17**, p. 143, **Esquema da decomposição da luz através de um prisma**. Imagem disponível em: <https://www.infoescola.com/optica/dispersao-da-luz/> Acesso em 28/06/20.

**Fig. 18**, p. 160, Vanessa T. da Silva, **Princípio básico da estrutura molecular de uma forma cristalina e suas variações**, 2020, arquivo pessoal. A fonte das imagens que foram manipuladas digitalmente está disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/214452/mod\\_resource/content/1/PMT3100\\_Aula02\\_2014\\_2.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/214452/mod_resource/content/1/PMT3100_Aula02_2014_2.pdf) Acesso em 19/05/2021

**Fig. 19**, p. 167, **Um dos desenhos feitos por Nadja**. In: BRETON, 2007, p.117.

**Fig. 20**, p. 171, **A escultura na qual Alberto Giacometti vinha trabalhando**. In: BRETON, 2006, p. 35.

**Fig. 21**, p. 171, **A máscara**, objeto de Giacometti. In: BRETON, 2006, p. 38.

**Fig. 22**, p. 172, **A colher**, objeto de Breton. In: BRETON, 2006, p. 40.

**Fig. 23**, p. 195, **Jacqueline Lamba**, a bailarina aquática com quem Breton encontrara naquele 29 de maio. In: BRETON, 2006, p. 82.

**Fig. 24**, p. 243, **A pintura de Cézanne**. In: BRETON, 2006, p. 138.

**Fig. 25**, p. 244. **Espato da Islândia**. Imagem disponível em: <http://www.geologo.com.br/icelandspar.asp> Acesso em 15/11/2020.