

MOVIMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO E RESISTÊNCIA NA POESIA DO SÉCULO XX

Prof. Rodrigo Guimarães
Doutorado em Literatura Comparada/Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Estadual de Montes Claros

Resumo: Este ensaio busca problematizar algumas noções que balizaram os movimentos de subjetivação e resistência efetuados pelas vanguardas do século XX, quais sejam, negação, utopia e crítica. A partir das reflexões precursoras de Octavio Paz e Haroldo de Campos, acrescidas das contribuições de Philadelpho Menezes sobre as estéticas sensorialistas e intelectivas nesse campo, evidencia uma reinvenção criativa e crítica da tradição advinda da ênfase nas circunscrições da alteridade.

Palavras-chave: Poesia. Movimentos de resistência. Haroldo de Campos. Octavio Paz. Philadelpho Menezes.

Abstract: This essay focuses on the issues of negation, utopy and critic that were the frameworks of rupture's movements performed by the vanguards of the 20th. Century. It was used as theoretical-methodological reference the formulation of Octavio Paz, Haroldo de Campos as well as Philadelpho Menezes and his reflections about the sensory and intellectual's aesthetic. Finally, this paper seeks to demonstrate how the authors made a creative and critical reinvention of tradition under the perspective of more accentuation of the self and social's differences.

Keywords: Poetry. Resistance's Movements. Haroldo de Campos. Octavio Paz. Philadelpho Menezes.

A palavra moderno (*modernu*, no latim) surge no século V em um sentido de separação e delimitação de território: visava distinguir o presente – cristão – do passado romano e pagão (MENEZES, 1994, p. 9)¹.

O sentido de novo e separação continuou acompanhando o vocábulo moderno, entretanto um ponto fundamental a se destacar, depois do advento do Iluminismo, é uma crença ilimitada (utopia) no progresso do conhecimento (pela via da racionalidade) e no “avanço infinito” em direção à melhoria social e moral. A consciência crítica da efemeridade do presente e da hipertrofia do novo, elemento que corresponde à visada utópica voltada para o futuro, provoca um moto-contínuo nas expectativas coletivas que

se desvencilham do tempo presente por um processo de adesão a um complexo de valores éticos, estéticos e políticos.

No poema, o novo é concebido como resultado de uma constante experimentação com a linguagem e os gêneros, culminando em um elemento radical produtor de estranhamento do código da língua e das categorias sensíveis e intelectivas de apreensão do objeto, o que difere da novidade da moda, em que realidade é feita de adaptações ao gosto mediano.

De fato, a negação, a ironia e a ruptura, comportamentos tipicamente modernos de recusa do passado, ao invés de cancelá-lo, mantiveram-no vivo de forma polêmica, tanto em suas filiações usurpadoras quanto em suas paródias criativas².

Para Octavio Paz, a modernidade começa com uma crítica generalizada à religião, à filosofia, à política e aos valores, acrescidos, no último século, da crítica à família, à moral sexual, à supremacia masculina e a tantas outras. A ênfase paziana é colocada na crítica, traço diferencial da modernidade, sendo esta entendida em seu sentido amplo: método de pesquisa, criação e ação. Todas as outras idéias que fundam a modernidade, como progresso, democracia, ciência, técnica, foram conseqüências da ação crítica³.

Poderíamos elencar também outras características da modernidade citadas por Perrone-Moisés: “A relação com a tradição como uma reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas; a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico; a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187).

Esses elementos descritos anteriormente são lugares-comuns nos textos atuais que tratam de temas concernentes à modernidade e à “pós-modernidade”. Entretanto, no caso de Octavio Paz e Haroldo de Campos, suas primeiras reflexões sobre essa temática foram bastante inovadoras para a época em que surgiram. O *Arco e a lira*, do poeta mexicano, é de 1956, e o artigo de Haroldo, “A obra de arte aberta” foi publicado pela primeira vez em 1955, antecedendo em muitos anos o livro quase homônimo de Umberto Eco, *Obra aberta* (1962)⁴.

Todos esses tópicos, a fim de evitar o mero regime de indexação e clichês, devem ser bem articulados historicamente e acompanhados da exemplaridade das obras. Por isso que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, contextualiza a emergência de alguns conceitos, noções e metáforas obviamente datadas e que sofrem variações em suas formas de uso. A estética da surpresa, por exemplo, que necessariamente traz o novo, já estava presente nos poetas metafísicos ingleses e no barroco espanhol. No entanto, o elemento de *novidade* no século XVII, segundo Paz, “não era crítico nem trazia a negação da tradição [...] Novidade para eles não era sinônimo de mudança, mas de assombro”. Continuando sua argumentação, ele atesta que foi no final do século XVIII que convergiram as linhas de força da *estética da surpresa* e da *negação*. Só assim é que podemos falar de ruptura como a concebemos na modernidade, crítica do passado imediato, descontinuidade. Em síntese, o novo e o diferente podem não ser “modernos” quando não se opõem à tradição e não afirmam sua alteridade. Sob esse prisma, o velho pode ascender ao moderno, provocar uma negação nos fluxos de continuidade e afirmar sua heterogeneidade. Esse foi o caso da poesia chinesa da Antigüidade, traduzida por Ezra Pound e inserida como elemento heteróclito na “tradição ocidental, e dos *haicais* do poeta japonês Bashô, *transcritos* por Haroldo de Campos. Dessa maneira, Paz elabora um compósito coerente, constituído de crítica, ruptura, mudança e de uma continuidade da estética da negação movida pela “paixão crítica” como o principal alicerce da modernidade.

Os ingredientes da modernidade considerados por Leila Perrone-Moisés, Haroldo de Campos e Philadelpho Menezes e tantos outros autores se assemelham, embora haja uma diferença significativa de ênfase e de elaboração do quadro argumentativo. Enquanto Haroldo (concretista) defendia a utopia *apaixonada* das vanguardas como uma das principais linhas de força da modernidade, Philadelpho focaliza no moderno a crença na progressão ilimitada da *racionalidade* e de sua capacidade de responder aos anseios sociais, como vimos anteriormente. Paz, em *Os filhos do barro*, diferentemente dos brasileiros, articula um pensamento paradoxal, com matizes de refinada complexidade, sustentado por construções antinômicas. Alcança uma “beleza (i)lógica” raramente igualada, em contraponto a um idealismo que, por vezes, fragiliza sua argumentação.

De forma sumária, sublinharei alguns dos paradoxos e axiomas apresentados por Octavio Paz em sua obra *Os filhos do barro*: A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura [...] A crítica não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio.

Evidentemente que essas sentenças emblemáticas devem ser vistas em seu contexto caracterizado pelo vigor da ensaística paziana, mas é patente como elas são falsos paradoxos ou afirmações tautológicas. Desconstruir essas posições me desviaria de meu objetivo, embora deva sublinhar que o pensamento paziano precisa recorrer aos paradoxos para dissolver os pares dialéticos antigo-novo e moderno-tradicional, visando responder às novas questões que surgiram com o término das vanguardas e que inaugurou uma nova estética denominada “agoridade”. Assim, Paz desestabiliza as representações romântica e renascentista do tempo (voltada para o passado clássico ou arquetípico), bem como a visada cristã ou moderna (centrada no futuro utópico). Nessa concepção paziana, a aceleração do tempo apaga ou torna irrelevantes as distinções entre passado, presente e futuro. Mas, antes que seu argumento se fixe, Paz novamente desconstrói sua concepção e acena para uma possibilidade contrária: “Não seria impossível que a aceleração do tempo histórico fosse uma ilusão; talvez as mudanças e convulsões que certas vezes nos angustiam e outras vezes nos encantam sejam muito menos profundas e decisivas do que imaginamos” (PAZ, 1984, p. 23).

Octavio Paz utiliza vários recursos: desdobra paradoxos, abre questões sem respondê-las, recorre à ironia, cria dissonâncias, suspende o julgamento (metaironia) e, por fim, inclina-se à analogia. Uma analogia sofisticada, certamente, alimentada por um *ritmo* que acolhe a ironia, o corpo dessemelhante, a contradição. Não mais o ritmo binário, ternário ou quaternário de sua obra *O arco e a lira*, de 1956, em que o poeta afirmava com segurança – “o ritmo não é medida é visão de mundo” –, mas o ritmo que tem o movimento como agente estrutural e que engendra os fluxos das imagens e dos corpos, dos entrelaçamentos eróticos com a palavra poética: “A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente”. Essas são as últimas palavras com que Octavio Paz encerra toda a reflexão sobre a poesia moderna desenvolvida em *Os filhos do barro*. Evoca, ainda, a imagem da poesia como uma *re-*

produção que se dá em um *tempo puro*: “adejo da presença no momento de seu aparecimento / desaparecimento”. Paz absorve a estética da ruptura em uma tradição renovada (na analogia). Não há como desconsiderar os vestígios de uma utopia e os resíduos de uma metafísica do Uno⁵.

Fazendo uma súmula do que já foi exposto, podemos dizer que Haroldo de Campos, ao encerrar a sua experimentação programática com o concretismo, iniciou uma fase que ele denominou de pós-utópica, enquanto Octavio Paz alargou a fenda de seu sistema analógico com sua crescente ironia e reflexão crítica, mas sem abrir mão de uma reflexão que defende “um ponto *mínimo* de referência que lhe dá a perspectiva utópica da reconquista da *unidade perdida*”⁶.

O conceito de utopia está relacionado ao comportamento romântico que se desdobra até a época hodierna e será abordado sob a ótica que privilegia sua força propulsora e mantenedora dos movimentos vanguardistas do século XX, alcançando sua radicalização máxima no movimento concretista brasileiro que tinha como um dos seus preceitos a estética da ruptura.

As vanguardas do século XX

Antes de adentrarmos o tema das vanguardas históricas, um esclarecimento faz-se necessário: a sobreposição ou diferenças de nomenclaturas entre modernismo e vanguarda. Octavio Paz distingue o *modernismo* hispano-americano (que surgiu em 1880 na América Espanhola) do *modernism* dos críticos norte-americanos e ingleses, que está relacionado com os movimentos artísticos iniciados na segunda década do século XX (que é a vanguarda para os franceses e espanhóis).

No caso do Brasil, será mantida a data da Semana de Arte Moderna, em 1922, como o início de nosso Modernismo; em relação às vanguardas destaca-se o movimento da poesia concreta na década de 1950 como a nossa única manifestação literária vanguardista de impacto na esfera nacional e internacional, considerando seu extremismo no aspecto programático, de contestação e de ruptura, como um demarcador de fronteiras entre o modernismo e o concretismo.

Philadelpho Menezes faz uma distinção pertinente para a situação brasileira. O passado para os vanguardistas é “algo a que se mirar para saber o que não fazer, nos modernistas ele é o início do fio evolutivo que deságua no presente em constante elaboração progressiva” (MENEZES, 1994, p. 141)⁷.

Outra característica assinalada por Philadelpho em relação ao Modernismo é que este se constituiu de um grupo de escritores, diferentemente das vanguardas, que não apresentaram “uniformidade” estética típica dos movimentos vanguardistas. No entanto, os modernistas tinham em comum a relação ambígua e conflituosa com os preceitos da modernidade e, sem dúvida, foram os precursores de muitas das premissas continuadas e radicalizadas pela experimentação dos concretistas três décadas depois, tal como um *código novo* diferente dos códigos parnasiano e simbolista. Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, em seu balanço da herança modernista, destacou alguns pontos primordiais de seu legado: “Direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

As vanguardas históricas

Várias são as tentativas de classificação das vanguardas em fases bem demarcadas cronologicamente. Alguns consideram o pós-modernismo como uma terceira fase dos movimentos vanguardistas do entre-guerras, 1919 a 1945 (Boarini e Bonfiglioli), outros enquadram o Modernismo e o Concretismo na mesma categoria, sendo o último apenas uma exacerbação do primeiro.

Ao invés de privilegiar os sistemas taxonômicos e a polêmica das nomenclaturas, Philadelpho Menezes elaborou um mapeamento de traços estéticos e comportamentais que persistiram ou se renovaram desde o Romantismo até os dias atuais. Algumas dessas características são evidenciadas em duas tendências principais, sendo a primeira marcada por aspectos *sensorialistas* e a segunda, *intelectualistas*. Nas vanguardas históricas, todas as duas correntes, cada qual a seu modo, intentam a destruição do velho. Para Philadelpho, a poética sensorialista (Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo)

evidencia-se pelos elementos caóticos de uma sociedade em via de desintegração decorrentes de profundas crises políticas, econômicas e sociais, por isso vêm a destruição da linguagem e da arte como um fim em si mesmo. Já na poética *intellectualista* (vanguardas da antiga União Soviética e os concretistas), a destruição do velho é sobreposta por uma operação de reconstrução da linguagem, visando atingir, por essa via, a reformulação da sociedade. Philadelpho reconhece que esse quadro é muito geral e sujeito a nuances e variações significativas que devem ser contextualizadas, mas o seu intento é destacar o aspecto cientista, “cerebralista” e organizacional em uma tendência, e a nota anti-racional de outra, sendo a última resgatada e reciclada pela “pós-modernidade”.

Dentre as vanguardas sensorialistas, a que interessa destacar aqui é a surrealista, considerando que Haroldo de Campos desenvolve uma linguagem, em *Galáxias*, de fatura predominantemente *neobarroca* (Sarduy), que pode ser confundida com a estética surrealista, dada a profusão de imagens e metáforas intercaladas com irrupções de aparente contra-senso e momentos de epifania. Esses procedimentos diferem da descompressão formal dos processos espontâneos da escrita automática típica do surrealismo da primeira hora. As divergências de atitudes diante do mundo na estética barroca e surrealista também devem ser distinguidas, sendo “uma traçada pelo embate do sujeito com seus próprios conflitos e tormentos; outra marcada pelo exercício da liberdade em todos os planos da experiência humana – mas que se aproximam pela desmesura dos sentidos, pela ênfase na imaginação como força criadora de realidades fictícias” (MACIEL, 2004, p. 149-150).

Outra aproximação, *grosso modo*, possível de ser feita entre *Galáxias* e os poemas surrealistas é que ambos investem contra o sujeito poético e o objeto (enquanto os românticos derramavam seu ácido somente no objeto da razão ou da religião)⁸. O duplo apagamento das referências (eu-mundo) certamente não é a tônica de *Galáxias*, mas são identificáveis no texto haroldiano que, por vezes, transcorre no limite da metáfora.

O *nonsense*, dispositivo valorizado na estética dadaísta, demonstrou ser um procedimento facilmente positivado e que rapidamente chegou à exaustão e perdeu sua força de provocar o estranhamento e a desfamiliarização. O acaso (o fora-da-ordem e das expectativas finalistas) só existe em uma determinação de linguagem e é

comodamente classificado na *absurdidade*. Entretanto, dentre as muitas “lições” estéticas e comportamentais fundadas pelo surrealismo, podemos sublinhar, com Octavio Paz, a abertura da poesia “ao alcance de todos” e a retomada de uma palavra proscrita no regime vocabular formalista: *inspiração* (que veio ocupar o lugar de Deus ou da razão). Associada à loucura, à preguiça, ao descuido e à facilidade, Octavio Paz denuncia a transferência dos valores burgueses para a literatura. Segundo ele, a *estética de comerciante* que desdenha a inspiração porque não faz uso do esforço-trabalho quis transferir a relação prêmio/castigo para as artes: “O valor de uma obra não se mede pelo trabalho que custou a seu autor”. Sem fazer apologia à facilidade, Octavio Paz, em um segundo momento, problematiza novamente: “A feliz facilidade da inspiração brota de um abismo” (PAZ, 1984, p. 197-198)⁹.

Paz estava consciente do atravessamento idealista na proposta da escrita automática defendida pelos surrealistas, vista por ele como “passividade” que exige uma decisão violenta (a vontade de não intervir). “A tensão que se produz é insuportável”, atesta Octavio Paz, “e só alguns conseguem chegar, se é que chegam, a esse estado de passiva atividade”. Dessa forma, Paz polemiza não a atitude política e social de uma época (o surrealismo como visão de mundo), mas os mecanismos de produção do poema em que se preconiza a “abolição de toda crítica e autocrítica”¹⁰.

O surrealismo no Brasil não se constituiu como um movimento que tenha alcançado expressão e amplo reconhecimento nos meios culturais. Embora tenha sido freqüentado de forma esporádica por poetas renomados, como João Cabral de Melo Neto, em *Pedra do sono* (1940-1941), ou, de maneira um pouco mais intensa, por Murilo Mendes e Jorge de Lima, o surrealismo ainda é um “não-capítulo” de nossa história literária. Mesmo com o universalismo que caracterizou a poesia brasileira desde os modernistas, os nossos antropófagos não conseguiram deglutir (ou ficaram “indiferentes”) a estética sensorialista do surrealismo¹¹.

Se em alguns momentos de *Galáxias* podemos identificar a entrada de um instante de vertigem (à maneira surrealista), isso não significa que o Haroldo de Campos pós-concreto abriu mão do rigor. Pelo contrário, a construção da palavra poética em *Galáxias* chega a uma elaboração, concentração e tensão poucas vezes alcançadas na história da poesia do século XX.

Referências:

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-iris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa. *Invenção*: Revista de arte da vanguarda, São Paulo, n. 4, dez. 1964.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MACIEL, Maria Esther. *Vôo transversal*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.
- MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaio sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MARTINS, Floriano (Org.) *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Estrella de três puntas: André Breton y el surrealismo*. México: Vuelta, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*: São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹ De acordo com Philadelpho Menezes, “outra época em que surge com força a querela entre antigos e modernos remonta à passagem do século XIII, com a introdução da filosofia aristotélica na universidade, então instituição fomentada pela Igreja Católica, para depois ressurgir com grande vitalidade a bandeira da modernidade no fim do século XIX, quando o termo adotado por Baudelaire ganha espaço e se estabelece como a própria palavra definidora do século XX” (MENESES, 1994, p. 9).

² Em seu livro *Mimeses e modernidade*, Luiz Costa Lima questiona uma negatividade que se estabeleceu no *status quo* “da própria instituição burguesa do poético” (LIMA, 1980, p. 80).

³ A mudança de comportamento no século XIX, em que os poemas deixaram de ser cantados ou recitados e passaram a ser lidos de forma individual e em silêncio, contribuiu para maior circulação e melhor apreensão da palavra poética com características reflexivas, filosóficas e metalingüísticas. A leitura silenciosa foi um exercício de disciplina e concentração diante do texto, e a modulação do tempo de leitura em consonância com a densidade conceitual do poema favoreceu o surgimento de uma nova relação do leitor com um tipo específico de escritura crítica. De acordo com Paz, os poemas sempre foram cantados, tanto no Ocidente, grego ou romano (aedos, rapsodos, trovadores, madrigalistas), quanto no Oriente e na América pré-colombiana (PAZ, 1984, p. 82-83).

⁴ Haroldo de Campos nesse texto já propunha um “neobarroco ao invés da obra concluída, de tipo diamante”. Umberto Eco reconheceu, em 1968, no prefácio à edição brasileira de seu livro *Opera aperta*, que só tomou conhecimento do artigo inovador de Haroldo de Campos após já ter escrito a sua própria obra. Ver o ensaio de Haroldo “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (CAMPOS, 1993, p. 248).

⁵ Mesmo quinze anos depois, em 1986, Octavio Paz reafirma a mesma posição. A poesia da *agoridade* reconcilia os três tempos no tempo presente em um caminho que passa pelo corpo realizando uma dialética tântrica sem ter nenhuma relação com o hedonismo “mecânico ocidental”. Em alguns momentos de *A outra voz*, Octavio Paz (1993), a meu ver, parece ainda mais confiante nas operações analógicas: “Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com frequência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes [...] Todas tendem a produzir imagens nas quais se juntam isso e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um” (PAZ, 1993, p. 147).

⁶ Esther Maciel, ao analisar a “lógica” que atravessa o pensamento de Octavio Paz, destaca alguns traços metafísicos advindos de sua interlocução com a filosofia tântrica e com o zen-budismo. Entretanto, essas manifestações em seu pensamento são relativizadas “pela presença de concepções desconstrutivistas do pensamento contemporâneo. Ela (sua obra) admite a dispersão, a fragmentação, a crise da idéia de verdade e a coexistência de saberes múltiplos e discordes” (MACIEL, 1995, p. 94).

⁷ Para Habermas, o modernismo começa bem mais cedo, a partir da metade do século XIX, com um traço definido em que busca uma maior autonomia da arte por meio de um processo de afastamento da vida social.

⁸ Uma outra diferença, que cabe destacar entre os românticos e os surrealistas, diz respeito à “consciência histórica mais clara e profunda dos surrealistas”, enquanto os românticos “terminaram negando a história e refugiando-se nos sonhos; os surrealistas não abandonaram a partida” e estabeleceram uma relação mais direta com o mundo (PAZ, 1994, p. 53).

⁹ Octavio Paz, endossando a posição de André Breton, denuncia a insuficiência da explicação psicológica para a inspiração. Cf. também Paz (1994, p. 43).

¹⁰ Octavio Paz não concebia a escrita automática (pensamento não dirigido) como um método para escrever poemas e sim como um artifício, um exercício psíquico que possibilita “abrir as comportas da corrente verbal” (PAZ, 1994, p. 63-64).

¹¹ A (quase) ausência da poesia surrealista na historiografia da literatura brasileira começa a ser revista, ainda que de forma incipiente. O livro *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*, organizado pelo poeta e crítico Floriano Martins, apresenta uma acalorada discussão sobre a exclusão do

movimento surrealista brasileiro de nossos “manuais”. Esta obra ímpar, além de mostrar uma seleção e tradução de poemas de escritores renomados, como Aldo Pellegrini, César Moro, Octavio Paz, Emilio Westphalen, Ludwig Zeller, os brasileiros Sérgio Lima e Roberto Piva, dentre outros, traz também textos ensaísticos de Floriano Martins e Sérgio Lima, acrescidos de entrevistas com Roberto Piva, Ángel Pariente, Francisco Madariaga e Enrique Molina. Sérgio Lima, em seu ensaio “A aventura surrealista”, reconhece o insucesso das propostas iniciais do surrealismo, “libertação total do espírito”, mas defende a importância das transformações que o movimento realizou em domínios tabus, como o automatismo da escrita espontânea, a evocação do desejo na cena da escritura, “a revelação como condição da poesia”, a *collage* etc. Sérgio Lima polemiza com os modernistas e seus epígonos que, em sua análise, silenciaram (ou tentaram encobrir) o movimento surrealista brasileiro que questionava o nacionalismo e a bandeira da “identidade nacional (Mário de Andrade), ou do tradicionalismo regionalista (Gilberto Freire) e seu ufanismo e suas xenofobias explícitas” (MARTINS, 2002, p. 275). Por outro lado, Sérgio Lima não dá o destaque necessário para a força do concretismo nas décadas de 1950 e de 1960, e sua oposição à estética sensorialista, bem como, por extensão, surrealista. Em seu artigo “Poesia concreta – linguagem – comunicação”, Haroldo de Campos faz duras críticas ao surrealismo que, “defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse”, ou, de forma ainda mais incisiva, “a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado”. Os concretos defendiam, em seus manifestos de primeira hora, as operações de criação e composição sustentadas por uma racionalidade construtiva, uma estrutura matemática “planejada anteriormente à palavra” (CAMPOS, 1975, p. 77-78; p. 93-94).