

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

THIAGO DOS SANTOS JERÔNIMO

LE RÊVE QU’ON APPELLE NOUS:
SUJEITO E LINGUAGEM EM *L’HOMME APPROXIMATIF*
DE TRISTAN TZARA



ARARAQUARA – S.P.
2014

THIAGO DOS SANTOS JERÔNIMO

LE RÊVE QU'ON APPELLE NOUS:
SUJEITO E LINGUAGEM EM *L'HOMME APPROXIMATIF*
DE TRISTAN TZARA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.
2014

THIAGO DOS SANTOS JERÔNIMO

LE RÊVE QU'ON APPELLE NOUS:
SUJEITO E LINGUAGEM EM *L'HOMME APPROXIMATIF*
DE TRISTAN TZARA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 28/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Departamento de Letras Modernas – FCL – UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Departamento de Letras Modernas – FCL – UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Norma Domingos
Departamento de Letras Modernas – FCL – UNESP/Assis-SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara – SP

Aos que começaram: meus pais, meus avós, meus bisavós...
Aos que continuam: Mawusi e Mateus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente, por acreditar e confiar em mim desde o início, e por ser, para mim, exemplo de integridade intelectual.

A Prof.^a Dr.^a Guacira Marcondes Machado Leite, que mais uma vez aceitou participar da banca de avaliação deste trabalho.

A Prof.^a Dr.^a Norma Domingos, que aceitou gentilmente participar da banca de avaliação desta dissertação.

Ao Prof. Dr. José Pedro Antunes, pelas valiosas contribuições durante o Exame Geral de Qualificação.

A todos os funcionários e estagiários da UNESP/FCLAr.

Aos amigos e colegas, os de perto e os de longe, que estiveram presentes nesta longa fase de minha trajetória. Em especial: Giu Santiago, Bruno, André; Flávia Berto; Thiago Buoro, Ju Gonzaga, Cátia Maringolo, Patrizia, Camila Alves, Renata Acácio, Audrey de Mattos, *et tant d'autres et tant d'autres...*

Aos pesquisadores, cientistas e intelectuais que, direta ou indiretamente, ajudaram a abrir os caminhos que resolvi trilhar: muito obrigado.

A Capes.

*je pense à la chaleur que tisse la parole
autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous*
(TZARA, 1975, p. 82)

RESUMO

Neste trabalho, pretende-se analisar o poema *L'Homme approximatif* (1931), de Tristan Tzara (1896-1963), focalizando sobretudo como se dá a formação da linguagem poética e a constituição do sujeito lírico nesta obra. Consideramos o processo de criação poética a partir dos procedimentos surgidos nas Vanguardas do início do século XX, destacando-se as estéticas dadaísta e surrealista, das quais o poeta franco-romeno se vale em sua obra, que se constitui em uma grande reflexão sobre o fazer poético, bem como uma análise crítica sobre a sociedade moderna, crítica que reflete seus ideais artísticos e filosóficos, fazendo deste poema uma das grandes obras da poesia moderna. Para tanto, o trabalho apoia-se em reflexões teóricas sobre a modernidade e a vanguarda, como as desenvolvidas por Matei Calinescu e Marjorie Perloff; proposições a respeito das características da produção poética de Tristan Tzara e suas reflexões sobre poesia e arte; reflexões sobre as características do Dadaísmo e do Surrealismo. Por fim, as proposições teóricas sobre poesia e sobre o sujeito lírico, apresentadas em estudos como os de Hugo Friedrich e Anne Elaine Cliche permitirão o aprofundamento da análise dessa que é uma das obras mais importantes do autor. Desse modo, o trabalho visa contribuir com reflexões acerca da poesia, e de como se dá a manifestação do sujeito por meio dela. Assim, o trabalho discutirá as ideias sobre sujeito e linguagem propostas pelas vanguardas, partindo da análise desta obra que é um dos exemplos mais significativos dessa poesia. Trata-se de revelar aspectos importantes de um autor cuja poesia lírica, ofuscada pelo caráter provocador de seus manifestos e por sua atuação no movimento Dadá, ainda é pouco conhecida e estudada. Com isso, pretende-se aprofundar os estudos sobre as vanguardas artísticas, suas características, variações e transformações, a fim de compreender sua repercussão sobre a poesia moderna e, sobretudo, na obra de Tzara.

Palavras-chave: Vanguarda. Dadaísmo. Surrealismo. Tristan Tzara. *L'Homme approximatif*

RÉSUMÉ

Dans ce travail, nous avons l'intention d'analyser le poème *L'Homme approximatif* (1931), de Tristan Tzara (1896-1963), en nous concentrant principalement sur la formation du langage poétique et du sujet lyrique dans cette œuvre. Nous considérons les processus de création poétique issus des Avant-gardes du début du XXe siècle, en soulignant l'esthétique dadaïste et surréaliste, sur laquelle le poète franco-roumain s'appuie pour créer son œuvre qui constitue une grande réflexion sur l'art poétique, ainsi qu'une analyse critique de la société moderne, une critique qui reflète ses idéaux artistiques et philosophiques, faisant de ce poème une des grandes œuvres de la poésie moderne. Pour cela, le travail s'appuie sur les réflexions théoriques sur la modernité et l'avant-garde, comme celles développées par Matei Calinescu et Marjorie Perloff; sur les propositions concernant les caractéristiques de la production poétique de Tristan Tzara et ses réflexions sur la poésie et l'art; sur les réflexions concernant les caractéristiques du Dada et du Surréalisme. Finalement, les propositions théoriques sur la poésie et le sujet lyrique, présentées dans les études de Hugo Friedrich et Anne Elaine Cliche nous permettront d'analyser de manière plus approfondie l'une des œuvres les plus importantes de l'auteur. Ainsi, le travail vise à contribuer à la réflexion sur la poésie et la manifestation du sujet lyrique qu'elle permet. De cette manière, la recherche portera des questions sur les notions de sujet et de langage proposées par les avant-gardes, à partir de l'analyse de cette œuvre qui est l'un des exemples les plus significatifs de cette poésie. Il s'agit de dévoiler des aspects importants d'un écrivain dont la poésie, éclipsée par le caractère provocateur de ses manifestes et par son rôle dans le mouvement dada, est encore peu connue et étudiée. Cette recherche vise à approfondir les études sur les avant-gardes artistiques, leurs caractéristiques, variations et transformations, afin de comprendre leur impact sur la poésie moderne, et en particulier dans l'œuvre de Tzara.

Mots-clés: Avant-garde. Dadaïsme. Surréalisme. Tristan Tzara. *L'Homme approximatif*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A MODERNIDADE E AS VANGUARDAS.....	14
1.1 Poesia, radicalismo e revolução	15
1.2 Dadaísmo.....	22
1.3 Surrealismo.....	27
2 TRISTAN TZARA: VIDA E OBRA.....	30
2.1 Romênia.....	31
2.2 Zurique, Paris	35
2.3 Tzara e o Surrealismo	40
2.4. A ditadura do espírito	44
2.5 Poesia-meio de expressão e poesia-atividade do espírito.....	49
2.6 O sonho experimental.....	53
3 <i>L'HOMME APPROXIMATIF</i>	58
3.1 Histórico de publicações.....	60
3.2 “ <i>les cloches sonnent sans raison et nous aussi</i> ”: sons e imagens	62
3.3 “ <i>la pensée se fait dans la bouche</i> ”: a questão da linguagem.....	77
3.4 “ <i>le rêve qu'on appelle nous</i> ”: o sujeito lírico	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	92
BIBLIOGRAFIA.....	94
APÊNDICE.....	98
APÊNDICE A – TRADUÇÃO – <i>POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE</i>	99
APÊNDICE B – TRADUÇÃO - <i>AVERTISSEMENT</i>	100

INTRODUÇÃO

Embora o nome de Tristan Tzara esteja inteiramente ligado ao Dadaísmo, tendo sido o principal personagem das atividades desenvolvidas em Zurique entre 1916 e 1919 e posteriormente em Paris, boa parte de sua obra, sobretudo sua produção poética, continua completamente ignorada, exceção feita aos seus inúmeros manifestos que, se por um lado podem ser entendidos como a grande síntese do movimento, normalmente são analisados de maneira equivocada, e com frequência desvinculados do contexto que os forjou e do conjunto da obra do poeta. Há, mantendo a coerência geral de seu pensamento e de sua produção, uma valiosa parte de sua obra que marca de maneira inequívoca toda a sua contribuição e revelância no conjunto de teorias e reflexões desenvolvidas no seio das Vanguardas, contribuição que se estendeu para todos os âmbitos da sociedade.

Assim como a discussão amplamente levantada pelos poetas ligados à Modernidade, também os principais artistas das Vanguardas do início do século XX empreenderam um ataque contra a tradição, numa relação conflituosa de aproveitamento e recusa, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico. O Dadaísmo e o Surrealismo representam a mais profunda radicalização dessa modernidade, buscando, a partir da anulação do passado, a negação da própria arte. Assim, o Dadaísmo proclama uma arte literária, musical e “ao mesmo tempo o oposto: anti-artístico, provocativamente literário, divertidamente musical, radicalmente político mas anti-parlamentar, e por vezes simplesmente infantil” (ELGER, 2005, p. 6). Nesse sentido, os dadaístas talvez tenham levado mais a fundo a ideia de vanguarda, pela militância e pelo caráter de destruição.

Desse modo, no primeiro capítulo deste trabalho procuramos analisar as Vanguardas dentro do contexto mais amplo que as originou, sua relação com a tradição, bem como o contexto sócio-cultural que marcou o seu surgimento. Para isso, valemo-nos principalmente das reflexões desenvolvidas por Matei Calinescu (1991), que vê bem solidificados, ainda na Modernidade, alguns questionamentos que se tornaram a base dos pressupostos estéticos e ideológicos das Vanguardas, e Alfonso Berardinelli (2007), que questiona, entre outras coisas, a restrição feita pelo teórico alemão Hugo Friedrich a diversas tendências da lírica moderna, incluindo aí as Vanguardas. Posteriormente, buscamos destacar as principais características do Dadaísmo e do Surrealismo, evidenciando, no caso do primeiro, menos as histórias de suas atividades, já amplamente registradas, e mais os seus aspectos ideológicos e estéticos, e, em

relação ao Surrealismo, procurando compreender em que medida suas aspirações mais claras estão em contato (ou em oposição) tanto com o Dadaísmo quanto com o pensamento de Tristan Tzara.

O espírito anárquico, característico dos renovadores de versos, não se restringiu, no caso de Tristan Tzara, à conhecida fórmula de se criar versos a partir de palavras recortadas do jornal e dispostas ao acaso, explicitada em um de seus manifestos:

Pour faire un poème dadaïste.¹

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement

dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.

(TZARA, 1975, p. 382)

Devemos ressaltar que Tzara nunca empregou, em sua própria produção poética, tal método de criação, sendo esse o tipo de provocação que melhor sintetizava a violência necessária, a que aderiram os poetas vanguardistas, contra o *status* da literatura na sociedade e a linguagem convencional. Durante toda sua trajetória artística e intelectual, de sua formação na Romênia, onde se formaram suas principais convicções, passando pelo aprendizado dadaísta e a adesão ao Surrealismo, até a sua superação, Tzara empreendeu inúmeras

¹ A tradução do poema pode ser conferida no Apêndice A deste documento.

reflexões sobre o fazer poético, o *status* da arte na sociedade, elaborando um complexo e aprofundado sistema de pensamento. Assim, no segundo capítulo desta dissertação, procuramos analisar a trajetória de Tzara, sua relação com os movimentos de vanguarda e sobretudo a sua concepção de poesia, destacando a noção de ditadura do espírito (*dictature de l'esprit*) e o sonho experimental (*rêve expérimental*), que se configura como uma alternativa pessoal à escrita automática preconizada pelos surrealistas.

L'Homme approximatif (1931) é a obra maior de Tzara, e está vinculada, em certa medida, à fase surrealista do poeta. Escrito ao longo de cinco anos, entre 1925 e 1930, sua elaboração acompanha a relação de Tzara com o grupo liderado por Breton, visto que a adesão do poeta franco-romeno ao Surrealismo não se deu de modo integral, já que sempre se manteve ligado aos seus ideais². Configurando-se como um empreendimento poético, *L'Homme approximatif* apresenta as principais características que permeiam as reflexões de Tzara. Assim, como comenta Jean Cassou na ocasião da publicação do poema:

Extraordinário poema primitivo, um dos mais audazes e completos exemplos da poesia contemporânea. Ele demonstra que em poesia não há impasse, e que somente as posições extremas são válidas. Obstinando-se naquilo que poderia parecer apenas um ato de negação estéril, Tristan Tzara produz uma obra positiva, abundante, generosa, apaixonada, e que imita tudo aquilo que há de mais ardente e voraz na criação. No campo do espírito, é a partir de um solo calcinado que com frequência nascem as florestas virgens. (CASSOU apud BÉHAR, 2005, p. 85, tradução nossa.)^{3 4}

Tristan Tzara incorpora, em *L'Homme approximatif*, elementos dadaístas e surrealistas para criar um longo poema cujo rigor de elaboração evidência o próprio processo criativo.

² Assim, como afirma Henri Béhar: O conjunto do poema foi composto fora do movimento surrealista e, em certos momentos, contra ele. O que não significa que ele não pode ser reivindicado pelo Surrealismo como um de seus cantos maiores, com a condição de que se marquem bem suas particularidades (BÉHAR apud TZARA, 1977, p. 417, tradução nossa). No original: “*L'ensemble du recueil a été composé en dehors du mouvement surréaliste et même, à certains moments, contre lui. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne puisse être revendiqué par le Surréalisme comme un de ses chants majeurs, à condition d'en bien marquer les particularités.*”

³ Sempre que fizermos uso de citação em língua francesa, optamos por colocar no corpo do trabalho sua tradução e como nota de rodapé a versão original, para fins organizacionais e para melhor fluidez da leitura, sobretudo da parte que diz respeito à teoria. No que toca à análise de poemas, nem sempre a tradução é cabível, por perda de sonoridade ou mesmo de mudança de sentido do termo aplicado, fundamentais, muitas vezes, para nossas considerações.

⁴ “*Extraordinaire poème primitif, l'un des plus résolus, des plus complets témoignages de la poésie contemporaine. Il démontre qu'en poésie il n'y a jamais d'impasses et que, seules, les positions extrêmes sont valables. En s'obstinant dans ce qui pouvait ne paraître qu'un acte de négation stérile, une explosion fatale, Tristan Tzara produit une oeuvre positive, abondante, généreuse, passionnée, et qui imite tout ce qu'il y a de plus ardent et de vorace dans la création. Dans le domaine de l'esprit, c'est souvent d'un sol calciné que renaissent les forêts vierges.*”

Trata-se de uma obra que coloca em prática as discussões e contribuições próprias da poesia moderna e que, se considerarmos a importância do Dadaísmo e do Surrealismo para a literatura contemporânea, talvez seja um dos exemplos mais significativos dessa poesia, embora seja ignorado no Brasil – como boa parte da produção do poeta romeno, mesmo que se reconheça sua participação de destaque nos programas das vanguardas.

Com isso, buscamos ampliar a compreensão que se tem normalmente sobre a obra e o pensamento de Tzara e, em certa medida, desfazer alguns equívocos sobre sua produção, bem como em relação ao Dadaísmo que, como tentaremos mostrar, não deve ser entendido como um momento da história da arte marcado apenas pela negação e destruição. Além disso, buscamos analisar, enfatizando a formação da linguagem poética e a constituição do sujeito lírico, esta que é, segundo a crítica, a obra poética de maior envergadura tributária do Surrealismo.

1 A MODERNIDADE E AS VANGUARDAS

1.1 Poesia, radicalismo e revolução

Détacher Dada des phénomènes sociaux, ou même littéraires, qui l'ont précédé et entouré, desquels il est né et à travers quoi il a vécu et lutté, est faire preuve d'un singulier penchant à la confusion.

(TZARA, 1982, p. 253)

Para que se possa compreender as Vanguardas artísticas do início do século XX, é preciso analisá-las em perspectiva, examinando-as dentro do contexto histórico mais amplo que as originou e, naturalmente, seus desdobramentos. Assim, encararemos as Vanguardas como a radicalização de um questionamento histórico e estético que tem suas origens marcadas na Modernidade, cujas principais reflexões e formulações se iniciam em meados do século XIX, sobretudo na Europa ocidental, e se consolidam na segunda metade do mesmo século, a partir das reflexões de Baudelaire, que definiu a Modernidade em termos estéticos. Desse modo, destacaremos as contradições e, principalmente, as aproximações entre a Modernidade e as Vanguardas. Interessa-nos evidenciar as tensões entre dois momentos subsequentes da história da arte marcados pela consciência do tempo e pelo relativismo histórico, o que marca profundamente sua orientação ideológica e estética. Assim, pretendemos observar em que medida os pressupostos da modernidade exaltados sobretudo por Baudelaire abriram caminho para as Vanguardas, evidenciando, por outro lado, as características estéticas e ideológicas que opõem esses dois momentos da história da literatura.

Como se sabe, a ideia de modernidade e alguns conceitos relacionados a ela surgiram bem antes de sua consolidação na segunda metade do século XIX, mas já trazia em si a tensão entre a tradição e a atualidade. Esse conflito pode ser rastreado a partir do desenvolvimento do próprio termo “modernidade”, muito bem explorado por Hans Robert Jauss. Em seu texto *Tradição literária e consciência atual da modernidade* (1996), Jauss tenta retrazar, na história da literatura, o surgimento da consciência de uma passagem do antigo para o novo, a partir do desenvolvimento do significado da palavra “moderno”, e a apreensão, “através dos contrastes da experiência da modernidade que se renova sem cessar” (JAUSS, 1996, p. 47), da autoconsciência de uma época, focalizando suas observações sobretudo nos períodos de transição, responsáveis por grandes transformações no campo das ideias, e nos significados assumidos pela palavra “moderno” e sua relação com seus vários antônimos.

Como observa Jauss, o sentido dado por Baudelaire ao termo “*modernité*”, ou, antes, a sua própria teoria da modernidade, remonta à origem latina da palavra. A controvérsia entre antigo e novo está presente em toda história da literatura, desde os gregos e romanos. Como salienta o autor, a reação da contemporaneidade contra o caráter modelar assumido por seus predecessores está associada a uma consciência histórica e se torna uma constante literária, “parecendo tão comum e natural à história da cultura ocidental quanto a sucessão de gerações na biologia” (JAUSS, 1996, p. 48). Nesse sentido, a polêmica entre os modernos e os mais novos na Antiguidade guarda o início do processo de afastamento da literatura moderna da Antiguidade aceita como cânone, como exemplo a ser seguido. Entretanto, o sentido atribuído ao termo “moderno” foi se transformando ao longo dos séculos, a partir das mudanças históricas da ideia de modernidade, e não esteve restrita ao campo literário.

Segundo o autor, a palavra *modernus* aparece pela primeira vez no final do século V, período que marca a transição da Antiguidade romana para a era cristã, o que coloca em questão se a origem do termo está associada ao surgimento de uma consciência histórica, do término de uma era e início de um novo tempo. Na sua origem, a palavra se referia ao limite da atualidade, derivada de *modo*, que significava *precisamente, já, imediatamente, agora mesmo* (JAUSS, 1996).

A ideia de *moderno* evidencia a fronteira entre o novo e o velho, entre o que é atual e o que é passado. Usando o exemplo da moda, Jauss afirma que para se entender o conceito de *moderno*, temos de conhecer o seu contrário. Para o autor,

o que se opõe a um traje no auge da moda não é esse mesmo traje fora da moda, mas um traje apresentado pelo vendedor como ‘atemporal’ ou ‘clássico’. Do ponto de vista estético, moderno, para nós, já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo. (JAUSS, 1996, p. 50)

Percebe-se, assim, que o debate em torno da herança clássica e seu diálogo com o novo persiste até a atualidade.

Não é difícil, pois, compreender essas questões se se tem em vista as tensões que envolvem os termos “modernidade” ou “moderno” em oposição a “antigo” ou “clássico”, e o termo “vanguarda” e seu desenvolvimento histórico. Se na oposição entre antigos e modernos podemos ver uma relação conflituosa de respeito e recusa – conflito que se observa também em Baudelaire –, nas Vanguardas essa oposição se faz também no plano ideológico e, sendo as Vanguardas um movimento radicalmente antiburguês (assim como a modernidade

estética), suas manifestações artísticas, do ponto de vista estético, também assumiriam, naturalmente, aspectos mais radicais do que aqueles lançados pelos modernos⁵.

Assim, como destaca Calinescu (1991), as Vanguardas seguem um curso histórico de desenvolvimento essencialmente próximo à mais antiga e compreensiva ideia de Modernidade, e essa proximidade se deve ao fato de que tanto a Modernidade quanto as Vanguardas se formaram a partir do conceito de tempo linear e irreversível e, conseqüentemente, “enfrentam todos os dilemas insolúveis e incompatibilidades implicados neste conceito de tempo” (CALINESCU, 1991, p. 100-101). Nesse sentido, não há um único questionamento desenvolvido pelas Vanguardas que não estivesse implícito ou que inclusive tivesse sido forjado pelo aspecto mais amplo da modernidade:

Visto que a ideia de modernidade implica tanto uma crítica radical do passado como um compromisso definitivo de mudança e de valores do futuro, não é difícil entender por que, especialmente durante os dois últimos séculos, os modernos estiveram a favor da aplicação da metáfora agnóstica da *vanguarda* em diversos domínios, que incluem a literatura, a arte e a política. (CALINESCU, 1991, p. 99-100)

Entretanto, existem diferenças significativas entre esses dois momentos da história da literatura. A Vanguarda se mostra mais radical do que a Modernidade em todos os seus aspectos, e é menos tolerante e flexível com as variações, dificilmente assumindo uma postura intermediária ou de conciliação, sendo naturalmente mais dogmática, tanto no sentido da autoafirmação como da autodestruição (cf. Calinescu, 1991).

Outro aspecto que opõe a Modernidade e as Vanguardas é que estas, de modo geral, enfatizavam sua esperança e seu compromisso com o futuro, enquanto os artistas modernos, na figura de seu crítico mais lúcido e consciente das contradições de seu tempo, fixavam-se no presente e demonstravam certa desconfiança em relação ao futuro. Não por acaso, Marjorie Perloff definiu o período das Vanguardas como o *Momento Futurista* (1993). Para a autora, por momento futurista podemos entender todas as vanguardas e não apenas aquela que levou esse nome, e isso reflete, entre outras coisas, o fato de que elas almejavam uma aproximação entre a vanguarda estética, a política e a cultura popular. Aqui, os artistas do início do século XX almejavam um mundo “impuro de arte que poderia ser também o lugar em que vivemos”

⁵ Quando pensamos na relação entre as teorizadas duas modernidades, nota-se que aquela modernidade definida como um conceito estético, e que estava desde o início inclinada para atitudes radicalmente antiburguesas – e, portanto, voltada contra a modernidade burguesa – foi a que originou as Vanguardas.

(PERLOFF, 1993, p. 21). Entretanto, essa aproximação entre cultura popular e a arte erudita já era ao menos almejada pelos artistas do século anterior, como chega a confessar Rimbaud:

Na época em que ele escreveu os versos livres de “*Mouvement*” e os poemas em prosa de *Les Illuminations* e *Une saison en enfer*, Rimbaud estava antecipando o surrealismo, o dadaísmo e até a *pop art* mais recente, como em “*Délires II*”, com sua rejeição das “celebridades da pintura e da poesia moderna” como ridículas, e sua lista de substitutos, incluindo “livros eróticos com ortografia errada” e “iluminuras populares”. (HAMBURGER, 2007, p. 65)

Essas características, tanto do ponto de vista formal quanto ideológico, refletem o anseio maior de se romper com as estruturas políticas e econômicas, que chegariam ao questionamento das fronteiras nacionais, fazendo emergir um mundo internacional da arte. Nesse sentido, é possível compreender por que o simultaneísmo, do ponto de vista estético, se tornou um dos elementos mais marcantes da produção artística desse período, sobretudo nas artes plásticas, mas também na literatura, refletindo nas artes o desejo e a possibilidade de se estar em lugares diferentes num mesmo momento.

Assim, as vanguardas são, antes de tudo, um ataque contra o *status* da arte na sociedade burguesa, pois “o que é negado não é uma forma anterior de arte, mas a arte como instituição que é dissociada da *práxis* da vida do homem” (BURGER apud PERLOFF, 1993, p. 74). Como descata Perloff:

o que o grito de batalha “A literatura faz parte da vida” quer dizer na prática é que: 1. a forma não deve chamar a atenção sobre si mesma; 2. a obra de arte “alta” deve incorporar os elementos da cultura “baixa” – o cabeçalho dos jornais, a canção popular, o cartaz de publicidade – e chegar a um acordo com eles; 3. a produção de arte poderia tornar-se um empreendimento coletivo, planejado para o que fosse parecido com uma recente audiência coletiva. É esse esforço da obra de arte para assimilar o que não é arte e reagir a isso que caracteriza o momento futurista. (PERLOFF, 1993, p.82)

As Vanguardas se definem, dessa forma, pela relação que procuram estabelecer com a cultura de massa, sendo o momento maior, na história da arte, de radicalização e ruptura, sobretudo das categorias artístico-literárias, em que realidades fechadas, como prosa e verso ou arte e vida, foram questionadas. Essa radicalização foi a que permitiu, por exemplo, o surgimento e proliferação dos manifestos, que são a um só tempo um veículo de declarações políticas e uma obra de arte, configurando-se como um novo gênero literário:

De fato, foi a retórica curiosamente misturada do *Manifesto Comunista*, o seu próprio preâmbulo com algo de um poema em prosa, que preparou o caminho para a transplantação do discurso poético para o político que encontramos no manifesto futurista, e depois no dadá e nos surrealistas. (PERLOFF, 1993, p. 155)

Ao nos acercarmos dos aspectos estéticos e ideológicos da poesia moderna, é inquestionável a contribuição do livro clássico de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna* (1991), que busca retrazar a história e as características mais peculiares dessa poesia que, segundo o crítico alemão, tem suas bases mais remotas na poesia produzida principalmente por Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

A lírica moderna do século XX é, de acordo com Friedrich, de difícil compreensão, pois é obscura e enigmática. A sua grandeza e força de expressão são tão significativas quanto a contribuição do homem para as outras áreas do conhecimento, como a filosofia, o romance, o teatro, a pintura e a música.

A teoria de Hugo Friedrich sobre a poesia moderna pode ser resumida na noção de dissonância desenvolvida pelo teórico alemão. Por poesia dissonante entende-se a produção poética cuja característica primordial é a união entre incompreensibilidade e facinação, uma obscuridade em que “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). Essa tensão tende mais à inquietude que à serenidade e é um objetivo das artes em geral. A poesia moderna é ou quer ser, segundo Friedrich, uma realidade auto-suficiente, uma criação sem mediação, pluriforme na significação. Percebe-se que, nessa poesia, “traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso [...], a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estético” (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

O clássico do teórico alemão tem o poder da simplificação e da síntese, mas, de acordo com Berardinelli (2007), algumas características da poesia moderna foram menosprezadas por Friedrich, como a fusão e o rearranjo dos gêneros - visto que Friedrich só aborda a poesia lírica. Assim, a própria base estabelecida por Friedrich já seleciona uma vertente da poesia produzida na modernidade mas exclui grande parte dos poetas que exerceram e continuam a exercer influência sobre a poesia produzida atualmente: “das ‘três vozes da poesia’⁶ que T.S.

⁶ “A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que

Eliot mencionou em um de seus ensaios, a lírica de Friedrich encarna apenas uma” (BERARDINELLI, 2007, p. 17). Além de compreender outras possibilidades para a poesia – fugindo, portanto, daquela teoria definitiva propagada por Friedrich –, a proposta de Eliot se opõe, de certa forma, ao teórico alemão, sobretudo ao defender que a poesia não pode se afastar demasiadamente da fala comum. Assim, para Berardinelli:

Se excluirmos Paul Valéry, alguns líricos puros de língua espanhola (especialmente Guillén e Salinas), o chamado hermetismo italiano (a partir do segundo livro de Ungaretti), a zona mais diáfana e depurada do surrealismo (de Eluard a Char) e a poética de Benn (sua poesia é bem menos abstrata e fechada em si mesma do que afirma o autor), a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich - esquema que se baseia principalmente na centralidade Mallarmé e de seus seguidores. Ao descrever o que considera a ‘estrutura’ profunda e transcendental da lírica moderna, Friedrich dá uma contribuição indireta à teoria da *poésie pure*, elaborada sobretudo na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século XX, isto é, Paul Valéry. Segundo Friedrich, pois, o estilo da lírica moderna já está definida no final do século XIX. (BERARDINELLI, 2007, p. 19)

O repertório analítico dos procedimentos estilísticos na obra de Friedrich é bastante exaustivo, mas está dissociado, normalmente, do conjunto da obra de cada autor – é só lembrar, por exemplo, que Friedrich ignora os poemas em prosa de Baudelaire – e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórico-cultural. Isso é particularmente relevante para o nosso estudo ao percebermos que, no caso das Vanguardas, a questão estilística, entendida aqui como uma proposta puramente estética originada em uma dada vertente artística, fica em segundo plano. Desse modo,

o fato de que as discussões dos movimentos de vanguarda sejam inteiramente estranhas a Friedrich é significativo. Com efeito, o que está em jogo nas vanguardas é mais a situação social dos artistas modernos do que a linguagem como estilo. Com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada. O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público. (BERARDINELLI, 2007, p. 21)

Nesse sentido, o predomínio da forma e da estética sobre o conteúdo é questionado a partir do surgimento de conteúdos que a tradição literária tinha deixado de lado. Assim, na

pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários”. In: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 126. As “três vozes” da poesia previstas por Eliot abrem caminho para a mistura dos gêneros, pouco mencionada por Friedrich e amplamente explorada por Tzara, entre outros.

poesia moderna não encontramos somente uma estetização prepotente dos conteúdos, “aniquilados pela potência do mecanismo estilístico” (BERADINELLI, 2007, p. 28), como parece querer nos fazer crer Friedrich, mas observa-se também, e na mesma proporção, uma crítica ao esteticismo, ao formalismo, ao estilo – como é o caso das Vanguardas, mas podemos observar isso também em poetas como Eliot e Ponge, entre outros:

Apesar da aversão dos surrealistas pela poética de Valéry, sua insistência numa escrita da imaginação livre, radicalmente estranha à lógica e aos significados estabelecidos pela comunicação, também levará a maior parte dos poetas surrealistas a uma espécie de sublimação hiper-subjetiva da escritura. Quer para Valéry, quer para Breton, a linguagem poética prescinde da realidade comumente perceptível, a ultrapassa ou a refunda, situando-se no ponto em que a distinção entre palavra e coisa, sujeito e objeto, ser e linguagem ainda não se estabeleceu. (BERARDINELLI, 2007, p. 27)

Segundo o crítico italiano, o que para Friedrich se caracteriza como uma espécie de essência estrutural da poesia moderna e contemporânea representa, na verdade, apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro. Trata-se “talvez, acima de tudo, [d]o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado” (BERARDINELLI, 2007, p. 31).

Em relação às Vanguardas, portanto, não se trata da elaboração de uma nova poética, da escolha de um estilo em detrimento de outro. Aqui, a questão da linguagem e, portanto, do direcionamento estético dado a ela, não está desvinculado das questões socioculturais mais urgentes e, naturalmente, a questão do *status* da linguagem e da literatura será colocada em discussão (cf. Berardinelli, 2007). É o que faz por exemplo Marcel Duchamp com a ideia dos *ready-made*.

Como veremos mais adiante, todos esses questionamentos são bem conduzidos pelos principais expoentes do Dadaísmo e do Surrealismo, e toda a crítica direcionada à sociedade e à cultura de seu tempo se fundamenta, entre outras coisas, na recusa de se fazer prevalecer a questão técnica (ou estética) em detrimento do homem e da verdadeira arte. A qualidade e o valor dessa produção, embora muitas vezes não mencionados, se mostram justamente na valorização da dimensão estritamente humana da produção artística.

1.2 Dadaísmo

DADA reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats.

(TZARA, 1975, p.357)

Na seção anterior, tentamos compreender as Vanguardas artísticas surgidas no início do século XX localizando-as no percurso histórico em direção ao progresso traçado pela arte moderna desde, mais fortemente, meados do século XIX. Assim, como afirmado anteriormente, abordamos as Vanguardas como radicalização de um questionamento estético e histórico que pode ser rastreado a partir do século anterior. A negação do passado assumida por elas e propagada a partir de seus manifestos (sobretudo dadaístas e surrealistas) afirma sua vinculação a essa tradição moderna que, nas palavras de Octávio Paz, pode ser definida a partir da ideia de tradição da ruptura.

As características estético-filosóficas (as formas assumidas pela estética das vanguardas e sua posição ideológica) que as definem refletem, portanto, essa tensão surgida no seio das discussões sobre tradição e atualidade (ou tradição e futuro), tensão que se coloca nos campos social, moral e estético e é agravada, ou, como se afirma normalmente, desencadeada pelo desenrolar da primeira grande guerra. Evidentemente, o surgimento das Vanguardas não se deve somente a essa relação conflituosa com o passado artístico-literário contra o qual se contrapunham, tão pouco ao início do conflito mundial, mas deve ser entendido no quadro particular que as forjou, bem como a partir das ideias e produções de seus principais representantes. Nesta seção, discutiremos algumas características do Dadaísmo, seu postulado estético e filosófico, desde o surgimento do movimento em Zurique até o seu fim em Paris por volta de 1924.

Como se sabe, o Dadaísmo surgiu como movimento em fevereiro de 1916 em Zurique, na Suíça, e seu núcleo se concentrava no Cabaret Voltaire, palco das primeiras atividades dadaístas. Contando inicialmente com as atuações dos alemães Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp e Richard Huelsenbeck e dos romenos Marcel Janco e Tristan Tzara, o Cabaret se consolidava, no seio do que representava a Zurique pacifista numa Europa em pleno conflito, como o centro de encontro e de articulação de idealistas e revolucionários de todo o mundo. Criado para ser um “*centre de divertissement artistique*” (BALL apud LÓPEZ, 2002, p.26), desenvolviam-se ali apresentações de variedades que incluíam exposições de pinturas,

espetáculos de dança e música, leituras de poemas, etc. As atividades contaram ainda com a publicação das revistas *Cabaret Voltaire* (maio de 1916, número único) e *Dada* (contou com sete números editados por Tristan Tzara, entre 1917 e 1921) em Zurique, além das revistas *Sic* (publicada de 1916 a 1919), *Littérature* (1919 a 1924), e *Nord-Sud* (16 números publicados de março de 1917 a outubro de 1918) em Paris, onde se publicaram os textos e gravuras dos integrantes do movimento, bem como produções de artistas de diversas tendências artístico-literárias da época provenientes de diversas partes do mundo.

Transferidas para a capital francesa, as atividades dadaístas se desenvolviam com o mesmo entusiasmo e, pelo menos no ano de 1920, que marca a chegada de Tzara a Paris, provocam a mesma reação inflamada do público. Nesse mesmo ano, ocorre o primeiro *Festival Dada*, que gera uma onda de protestos, ao mesmo tempo em que se publica, em um número especial de *Littérature*, um conjunto com vinte e três manifestos dadaístas (cf. Dachy, 2011).

Em janeiro de 1921, a propósito da conferência de Marinetti sobre o tactilismo no teatro de *l'Oeuvre*, o grupo dadaísta publica um tratado intitulado *Dada soulève tout*, para afirmar sua distância da escola futurista e sobretudo de seu representante maior: *Le futurisme est mort. De quoi? De DADA* (In: BÉHAR; DUFOUR, 2005, p. 290). Nesta ocasião, o que parece mais interessante e revelador do alcance das atividades parisienses é que o grupo dadaísta (inteiramente presente na conferência) se encontrava na posição do público e podia manifestar sua desaprovação.

Compreendidas de maneira errônea, as atividades desenvolvidas em Zurique e posteriormente em Paris iam muito além de rebeldia espetacular sem consequência, ideia que normalmente se tem das manifestações dadaístas, tanto das apresentações realizadas no Cabaret Voltaire quanto das publicações, em sua maioria organizadas por Tzara.

De fato, no momento em que todos os valores da civilização ocidental pareciam ter se dissipado durante a guerra, os artistas vinculados ao Dadá traziam um grito de revolta contra o absurdo do conflito. Assim, eles criaram seu próprio mito, “ostentando um espírito puramente subversivo e terrorista. Ele [o movimentoi dadá] pretendeu destruir mais e sempre, e criou os meios necessários, não só nos campos literário e artístico, mas em todas as esferas da atividade humana” (BÉHAR, CARASOU, 1990, p. 25, tradução nossa)⁷. A negação

⁷ “en affichant un esprit purement subversif et terroriste. Il voulut détruire encore et toujours et s'en donna les moyens, non seulement sur les fronts littéraires et artistique, mais tous les domaines de l'activité humaine.”

representava a atitude comum a todos os que se lançaram na aventura dadaísta, mas esta unanimidade abriu caminhos para iniciativas diferentes, pois, para uns, a destruição bastaria nesse contexto, enquanto para outros ela constituía apenas uma etapa indispensável para possibilitar a emergência de uma nova ordem – como veremos mais adiante, essa foi uma das causas que precipitaram o fim do Dadá em Paris.

Embora o espírito dadá tenha sido fortemente influenciado pela guerra, ele não pode ser encarado como uma reação contra os eventos de 1914-1918. O grande conflito de proporções mundiais teve um papel catalisador, pois despertou a ira daqueles que se posicionavam, a partir de então, contra os fundamentos da civilização ocidental, mas não explica o surgimento do espírito dadá em Nova York, por exemplo, visto que a América não testemunhou o horror da guerra em seu próprio território. Trata-se, na verdade, da crise de uma sociedade condenada, e o Dadá seria um sintoma dentre outros. Há, portanto, na origem do movimento, uma crise de valores, e a resposta a essa crise não poderia se restringir ao campo das artes. Mas, para os dadaístas, a arte e a cultura não são esferas separadas da realidade, de modo que, atentando contra a sua linguagem e seu *status*, atingem-se os seus valores. Assim,

Eles não se dirigiam aos homens, nem mesmo diretamente às instituições, mas atacavam os valores, os modos de pensamento sobre os quais repousava todo o edifício, e souberam forjar as armas para o combate. [...]. Bastava-lhes rejeitar tudo em bloco e dar a publicidade mais vasta a atos que simbolizavam sua rejeição. Desse modo, o Dadá buscava escandalizar, sem que o escândalo tivesse outras justificativas além de seu poder destrutor e o prazer que alcançava. (BÉHAR; CARASOU, 1990, p. 34, tradução nossa)⁸

Atacando os valores e os interesses dessa sociedade desmoralizada, os dadaístas defendiam a vida, uma vida que deveria ser plenamente vivida por todos os homens. Para atingir esses valores, os dadaístas se valeram sobretudo da chacota, da piada, preferindo, portanto, forçar o insólito e o absurdo, em todos os campos de combate, tanto nas manifestações públicas quanto nos manifestos⁹:

⁸ *“Ils ne s’attaquaient pas aux hommes, ni même directement aux institutions, ils s’en prenaient aux valeurs, aux modes de pensée sur lesquels reposait tout l’édifice, et ils avaient su forger les armes adaptées à leur combat. [...] Il leur suffisait de tout rejeter en bloc et de donner la publicité la plus large à des actes symbolisant leur refus. Dada cherchait donc à scandaliser, sans que le scandale eût d’autres justifications que son pouvoir destructeur et le plaisir qu’il procurait.”*

⁹ Béhar destaca que todos os manifestos foram lidos em público, reforçando ainda mais seu caráter de manifesto e seu desejo de que suas propostas atingissem um grande número de pessoas. Cf. Béhar, 2005.

Idéal, idéal, idéal

Connaissance, connaissance, connaissance

Boumboum, boumboum, boumboum

(TZARA, 1975, p. 368)

Como bem ressalta Marc Dachy (2011), os artistas que integravam o grupo dadá de Zurique formariam apenas um círculo de pacifistas inconsequentes “se eles não desenvolvessem de imediato uma intensa atividade criativa. Entretanto, sua atitude inicial é de promover um protesto que ultrapasse a questão da arte, em nome da própria vida” (DACHY, 2011, p. 87, tradução nossa)¹⁰. De fato, essa compreensão equivocada do pensamento dadaísta foi responsável pela abordagem que se faz normalmente do movimento, sendo apenas mencionado rapidamente nos livros de história da arte como transição entre Cubismo e Surrealismo, compreendido invariavelmente como uma negação da cultura e da sociedade:

Tal apresentação da realidade artística e internacional desse movimento ia permitir o confinamento dos dadaístas no limbo da provocação e, durante décadas, se reteria de Dada apenas a maneira espetacular ou humorística pela qual ele afirma sua crítica profunda em relação ao papel e ao significado da cultura. Interpretação que impede qualquer confronto com a verdadeira essência do movimento e, antes, com sua extrema pertinência artística e teórica, tanto em relação ao momento histórico e político a que está ligado quanto à arte do século XX e posterior. (DACHY, 2011, p. 12, tradução nossa)¹¹

Desse modo, há de fato uma negação da cultura, visto que esta cultura reduz a arte a uma linguagem limitada, que não corresponde verdadeiramente ao todo da existência humana, mas há também afirmação. Como destaca o autor, os dadaístas buscavam dissociar a arte das limitações de um sentido já preestabelecido de criação – uma tentativa de não reduzir a arte a uma formulação estética desvinculada de uma experiência vital, como enfatizado anteriormente:

¹⁰ “*s’ils ne développaient sur le champ une intense activité créatrice. Leur attitude première pourtant est d’élever une protestation radicale qui dépasse la question de l’art, au nom de la vie elle-même.*”

¹¹ “*Une telle présentation de la réalité artistique et internationale de ce mouvement allait permettre le confinement des dadaïstes dans les limbes de la provocation et, pendant des décennies, de ne retenir de Dada que la manière spectaculaire ou humoristique dont il affirme une protestation de fond quant au rôle et à la signification de la culture. Interprétation qui évite toute confrontation avec l’essence véritable du mouvement et d’abord avec son extrême pertinence artistique d’une part, théorique de l’autre, tant au regard du moment historique et politique qui est le sien que dans l’art du XXe siècle et à venir.*”

Eles liberam o material (os relevos, os *papiers collés*, as esculturas-objeto), a palavra (as prosas livres, os poemas automáticos), a língua e a letra (os *poèmes-affiches*, os poemas concretos, sonoros), a luz (os fotogramas, os filmes abstratos), os signos (tipografia), todos os elementos que eles libertam de seu caráter “funcional” usado através da ilustração e da anedota que eram seu terreno, para produzir novas formas plásticas e verbais cuja valorização e “manimulação” revelam o sentido.(DACHY, 2011, p. 15, tradução nossa)¹²

Os dadaístas assumiam então o risco de passar por imbecis inconsequentes mas tendo a coragem de viver suas ideias, sem fazer delas uma teoria bem estruturada. Daí a importância de divulgar essas manifestações em que todos ousavam afrontar o público, confrontando-o para fazê-lo sair de si mesmo. Assim, “da desordem e do caos deveria nascer um sistema novo, moralmente justificado, remetendo a vida e a poesia ao seu devido lugar” (BÉHAR; CARASSOU 1990, p.36, tradução nossa)¹³.

Com o acirramento das divergências entre os vários elementos que compunham o grupo dadá de Paris, o movimento perde força, e a publicação do *Manifeste du surréalisme*, em 1924, marca definitivamente o seu fim e o surgimento de uma nova tendência. Mais adiante, procuramos elucidar as distinções entre Dadaísmo e Surrealismo, analisando principalmente a relação de Tristan Tzara, principal articulador do movimento vindo de Zurique, com o restante do grupo de Paris, centrado na figura de André Breton.

¹² “Ils libèrent le matériau (les reliefs, les papiers collés, les sculptures-objet), le mot (les proses libres, les poèmes automatiques), la langue et la lettre (les poèmes-affiches, les poèmes concrets, sonores), la lumière (les photogrammes, les films abstraits), les signes (typographie), tous éléments qu'ils délivrent de leur caractère “fonctionnel” usé par l'illustration et l'anecdotique qui étaient leur lot, pour produire de nouvelles formes plastiques et verbales dont la mise en valeur, la “manipulation” révèlent le sens.”

¹³ “du désordre et du chaos devait naître un système nouveau, moralement justifié, remettant à leur juste place la vie et la poésie.”

1.3 Surrealismo

Breton não apenas absorveu Dadá como continuou a desenvolver as suas diretrizes, elaborando uma teoria e um método abrangentes, que incluíam o sonho, o acaso, e até mesmo a alucinação. Este alicerce teórico e metódico distingue o surrealismo de Dadá. Entretanto, assim como era inevitável que a ausência de disciplina de Dadá algum dia haveria de desembocar em uma teoria e disciplina que reunissem as suas experiências – da mesma forma, teoria e disciplina, plenamente desenvolvidas, necessariamente tinham de transformar-se em academismo.

(RICHTER, H. 1993, p. 274)

Como ressaltam Béhar e Carassou (1992), filho legítimo ou bastardo, o Surrealismo nasceu do Dadá. Surgido em 1924, quando o Dadá perdeu todas as suas energias e já não contava com um grupo significativo de artistas – Tzara passou a trilhar um caminho solitário –, o Surrealismo aprofunda suas raízes de maneira mais intensa no Romantismo. Mas, como observa Arturo Schwartz (1998), antes mesmo do Dadá invadir Paris, Aragon, Breton, Soupault e Éluard manifestavam preocupações e exigências que deixavam entrever as orientações do movimento que eles fundariam mais tarde. Assim, por exemplo, *Les Champs magnétiques*, colaboração entre Breton e Soupault publicado já em 1920, pode ser entendido como a primeira contribuição surrealista, visto que se encontram ali algumas das características da chamada escrita automática.

Dentro do grupo formado em torno da revista *Littérature*, formam-se duas vertentes com posicionamentos ideológico distintos e que serão identificados futuramente: uma de caráter mais ortodoxo, centrada nas figuras de Tristan Tzara e Francis Picabia, e outra mais reticente quanto o caráter estritamente destrutivo do Dadá, formada principalmente por André Breton. Como afirma Dante Tringali (1990) o futuro grupo surrealista aceitava a crítica contra a civilização ocidental, mas não pretendia permanecer na negação pela negação, a destruição pela destruição, sem avançar. Desse modo, o grupo liderado por Breton “insistia que se tinha que achar uma saída e se entregava a incansáveis pesquisas para salvar o homem, libertando-o. O surrealismo se impregna de uma imensa preocupação humanitária” (TRINGALI, 1990, p. 40)

Pensando em sua filosofia, o Surrealismo não procura apenas a realidade racional ou apenas a realidade irracional, mas a mistura entre as duas possibilidades, de modo que o “fantástico penetra na vida e a vida no fantástico e o fantástico e a vida funcionam como um sistema de ‘vasos comunicantes’” (TRINGALI, 1990, p. 44).

Assim, buscam-se, em primeiro lugar, os mecanismos que contribuem para o funcionamento da mente humana, para libertá-la de si mesma, para libertá-la do preconceito de que tudo se confina numa atividade consciente, racional, lógica. Esse lado mais pobre do homem depende de uma realidade infinitamente mais rica que é a atividade imaginária do inconsciente que domina o homem. A libertação consiste, pois, em dar livre expressão à vida inconsciente que a civilização reprimiu.

Para isso, o Surrealismo vai buscar seus métodos na Psicanálise de Freud, fazendo da livre associação ou escritura automática ao mesmo tempo um exercício de libertação e uma atividade artística. Opera-se, aqui, a transformação de uma técnica psicológica, orientando-a para uma atividade artística. Assim,

O surrealismo como movimento artístico se constitui por uma verdadeira revolução psicológica, interior. A arte, no fundo, se reduz a realizar os desejos, sobretudo recalcados, através da fantasia, que, para vencer a implacável censura, se apresenta mascarada, irreconhecível. (TRINGALI, 1990, p. 45)

Posteriormente, os surrealistas percebem que, para chegar a esta revolução individual, necessitava-se, concomitantemente, empreender uma outra revolução, a social. Desse modo, o Surrealismo artístico contribui para o surgimento de uma revolução política que, por sua vez, dá condições para a revolução individual. Para “mudar de vida”, como era a pretensão de Rimbaud, era preciso transformar o mundo, como queria o marxismo. Portanto, o homem deve deixar de ser escravo de si mesmo e escravo de outro homem (Tringali, 1990).

O Surrealismo perdurou de 1924, data da publicação do seu primeiro manifesto, até o início da Segunda Guerra Mundial. Já em 1930 lança-se um novo manifesto e em 1942, os prolongamentos de um terceiro manifesto.

Como bem observa Béhar, para os antigos dadaístas que recusavam se unir ao novo movimento criado por Breton, o Surrealismo parecia um simples prolongamento do Dada, “pois tudo aquilo que no surrealismo pertencia ao domínio da liberdade, da revolta ou da não aceitação estava contido no Dadá e mesmo antes, em sua gestação” (RIBEMONT-DESSAIGNES apud BÉHAR, 1990, p. 208, tradução nossa)¹⁴.

Há uma diferença no modo de apreensão do irracional, como constatou Hans Richter (1993). Se por um lado o Dadá representa as relações mais primitivas com a realidade, o

¹⁴ “*car tout ce qui dans le surréalisme appartenait au domaine de la liberté, de la révolte ou de la non-acceptation était contenu dans Dada et déjà auparavant dans la gestation de celui-ci.*”

surrealismo entende apossar o ser em sua “coerência primitiva”. Ele pressupõe assim uma coerência que Dadá não concebe, uma coerência que exige sua iniciativa: a exploração racional do irracional. Dito de outro modo, o surrealismo reinveste no pensamento especulativo onde o Dadá recusa todo controle da razão (cf. Béhar, 1990).

O surrealismo não pode ser apreendido como um simples prolongamento da atividade dadá – ou uma simples versão francesa do Dadá, como sugere Sanouillet (2005) –. Com a escrita automática, os dadaístas se dedicam a uma experiência sem consequência, mas para os surrealistas, esta prática respondia a uma experiência cognitiva, ela devia permitir revelar o funcionamento real do pensamento. De um modo mais geral, enquanto o Dadá rejeitava todo método preestabelecido e que só se fixava no presente, o surrealismo procurou delimitar um campo de atuação, elaborar técnicas para captar a poesia que, segundo Breton, “*doit mener quelque part*” (BRETON apud BÉHAR, 1990, p. 207).

Superando as divergências quanto aos métodos a serem empregados para se atingir a união entre arte e vida, o Dadaísmo e o Surrealismo se posicionam contra o dualismo imposto pela civilização ocidental, que torna antagonistas o espírito e a matéria, o sonho e a vigília, opondo a isso uma visão monista da existência. Entretanto, como destaca Béhar, o que separa o Dadaísmo do Surrealismo é a necessidade daquele em exaltar o ser singular, o indivíduo dissociado da multidão, enquanto o Surrealismo busca encontrar valores comuns a todos os homens. Instalado na história, o Surrealismo devia experimentar dolorosamente a impossibilidade de um acordo entre a exigência poética e a exigência ética, rejeitando toda preocupação ética, e mesmo toda a perspectiva histórica. O Dadá pode inscrever na eternidade do instante a utopia da poesia confundida com a vida (cf. Béhar, 1992).

2 TRISTAN TZARA: VIDA E OBRA

2.1 Romênia

Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.

(TZARA, 1975, p.363)

Samuel Rosenstock (nome dado por sua família e que será renegado pelo poeta em outubro de 1915, passando a ser conhecido por Tristan Tzara, nome que se tornará oficial em 1925) nasceu em 16 de abril de 1896, em Moinesti, uma província de Bacau, na Romênia, de família relativamente abastada de origem judaica. Apesar de Tzara ter vivido a maior parte de sua vida fora do país natal, lugar a que retornará apenas em alguns curtos momentos durante sua trajetória, é preciso evidenciar as relações que o poeta estabeleceu com seu país de nascimento, visto que é ali que têm origem os elementos que estarão presentes ao longo de todo sua vida. Ademais, o abandono de uma parte de sua identidade, como o nome de família, a nacionalidade e a religião, aponta para a orientação que seguiu sua atividade intelectual.

Tzara realiza seus estudos secundários em Bucareste, capital romena, onde apresenta desempenho excelente, demonstrado especial interesse e domínio das línguas francesa, alemã e inglesa, além de se destacar em filosofia, matemática e música¹⁵. Este desempenho já indicava sua predileção pela cultura e literatura francesas, que se confirmará posteriormente, visto que o poeta tinha conhecimento muito grande a respeito da literatura francesa, sobretudo moderna.

Em 1912, em colaboração com Marcel Janco¹⁶, Ion Vinea e Jacques Costine, grandes amigos do poeta desde a adolescência, lança a revista *Simbolul* (O Símbolo), onde publica seus primeiros poemas em romeno. Aqui, o poeta se vale de seu primeiro pseudônimo, S. Samyro, que é formado pelo diminutivo de seu nome mais a primeira sílaba do nome de família. Essa revista, como sugere o título, evidencia a forte influência simbolista na literatura romena, influência que se pode observar nos primeiros versos de Tzara, sobretudo o seu gosto por Verhaeren e Maeterlinck. Aqui, Tzara, Vinea e Janco incarnam e superam poetas como

¹⁵ A maior parte das informações referentes à vida e à obra de Tzara foram retiradas das valiosas notas apresentadas na edição de suas obras completas, realizada por Henri Béhar.

¹⁶ Marcel Janco se deslocará para Zurique para seguir seus estudos universitários, assim como Tzara, e daí surge o embrião do movimento dadá. Nota-se que, neste momento, embora esteticamente ainda não apresente as características marcantes do dadaísmo, havia ali algumas orientações de cunho ideológico que já indicavam os caminhos que seguiriam as reflexões desenvolvidas mais tarde.

Alexandre Macedonski, Ion Minulescu e George Bacovia, que tinham grande prestígio na Romênia (cf. Béhar, 2005). Em seus primeiros versos, como destaca Béhar, “nota-se uma dicção original, que deve alguma coisa aos modelos franceses, e quase nada, na opinião dos próprios romenos, aos poetas de seu país, mesmo os mais avançados, como Adrian Maniu e Tudor Arghezi” (BÉHAR, 2005, p. 16, tradução nossa)¹⁷:

COUSINE, INTERNE AU PENSIONNAT...

*Cousine, interne au pensionnat, vêtue de noir, col blanc,
Je t'aime parce que tu es simple et que tu rêves,
Parce que tu es bonne et que tu pleures et que tu déchires des
lettres qui n'ont pas de sens
Et que tu regrettes d'être loin des tiens et de faire tes études
Chez les religieuses où la nuit on n'a pas chaud.*

(TZARA, 1975, p. 27. Trad. para o francês de Claude Sernet)

Em seus primeiros poemas escritos em romeno, notam-se dois ciclos: o primeiro, sob forte influência baudelairiana, assume um caráter mais lírico e metafísico, em que se exprime o sentimento trágico da vida. No segundo, inspirado mais na ironia de Laforgue, desenvolvem-se elegias sobre o tema da noiva morta, de Hamlet e Dom Quixote, etc., além de se destacar o tratamento irônico que o poeta dispensa ao próprio Simbolismo e ao Romantismo.

Apesar de sua formação passar sem dúvida pela língua e cultura romenas, Tzara escreveu pouco na língua materna, e logo adota o francês como língua de expressão intelectual. Em sua escolha, Tzara parece seguir o caminho traçado por dois estrangeiros que também adotaram o francês como língua de expressão, Apollinaire e Lautréamont, autores que Tzara reconhecia e estimava muito, “*a quien, junto con Rimbaud y Jarry, considerará escritores ‘cósmicos’*” (LÓPEZ, 2002, P. 30). De qualquer forma, Tzara será considerado, entre os seus conterrâneos, o grande expoente da vanguarda romena, modelo artístico e inspiração revolucionária, mesmo anos após deixar o país natal.

¹⁷ “*on y perçoit une voix originale, qui doit bien quelque chose aux modèles français et presque rien, de l’avis des Roumains eux-mêmes, aux poètes du pays, même les plus avancés, Adrian Maniu et Tudor Arghezi.*”

Na capital romena, em 1914, Tzara ingressa na Faculdade de Bucareste, onde segue estudos na área de filosofia e matemática. Como destacaremos mais adiante, apesar de seus “*quelques années perdues dans la philosophie*” (SANOUILLET, 2005, p. 440.), como confessará o poeta a Breton, a influência de algumas correntes filosóficas será marcante em sua obra.

Antes de deixar Bucareste, local a que retorna apenas em duas oportunidades durante sua vida, Tzara deixa a Ion Vinea alguns de seus poemas romenos, que seu amigo publicará nas principais revistas do país. Assim, no primeiro número de *Chemarea* (O Chamado), publica-se um longo poema de tom nostálgico, mas que já explora o humor que se tornará característico do poeta:

VIENS A LA CAMPAGNE AVEC MOI

*Immeuble en construction avec des branches sèches comme des araignées
dans les échafaudages*

Dresse-toi vers le ciel en toute sérénité

Jusqu'à ce que les nuages te servent de rideaux

*Et que les étoiles imitent la satisfaction des lampes sur les balcons pleins de
nuit.*

[...]

Sous les noyers - ou passe le vent lourd comme un jardin de fontaines

Nous jouerons aux échecs

Ainsi que deux vieux pharmaciens

Et ma soeur lira les journaux dans le hamac.

(TZARA, 1975, p. 33. Trad. de Claude Sernet)

Embora o próprio poeta reconhecesse certa imaturidade (cf. Béhar 2005) dessa produção, deve-se ressaltar que Tzara nunca negou seus poemas iniciais escritos em romeno, de modo que, com seu consentimento, eles foram reunidos e publicados em Bucareste, em 1934, e, após sua morte, traduzidos e publicados em francês sob o título *Les Premiers Poèmes*.

Após a guerra, Tzara será um dos primeiros a visitar os intelectuais romenos, dando palestras sobre a poesia revolucionária, a vanguarda e a resistência, de modo a inaugurar um novo direcionamento para a história artística e intelectual de seu país. Assim, mesmo consolidado na França, o poeta franco-romeno nunca deixou de se fazer presente no país natal, estando sempre em contato com os artistas e amigos que fizera ali, seja através de cartas ou recebendo e publicando em revistas:

Tzara precisava mostrar de onde vinha, para onde ia. Muitos mal-entendidos sobre sua obra seriam evitados se buscássemos retomar as revistas romenas que ele incentivava discretamente, fazendo o contato permanente entre os artistas inovadores dos dois países [França e Romênia]. (BÉHAR, 2005, p. 25, tradução nossa)¹⁸

Tzara se desloca para Zurique em 1915, então com 19 anos, matriculando-se na faculdade de filosofia e letras, e neste mesmo ano adota seu pseudônimo definitivo, que futuramente será legalizado pelo estado romeno.

¹⁸ “Tzara tenait à montrer d’où il venait, où il allait. Bien des malentendus sur son oeuvre seraient évités si l’on consentait à faire le détour par les revues roumaines de lancée qu’il impulsait discrètement, se faisant le lien permanent entre les artistes novateurs des deux pays.”

2.2 Zurique, Paris

Sobre as diversas atividades desenvolvidas por Tzara em Zurique e, posteriormente, em Paris, destacaremos sobretudo aquelas que, de um modo ou de outro, nos permitam melhor compreender sua formação intelectual e poética, assim como seu posicionamento em relação aos ideais dadaístas. Mais adiante, trataremos da fase surrealista do poeta.

Em 1915, Tzara é enviado por seus pais, desgostosos pelo fato de seu filho passar muito tempo discutindo arte e literatura nos cafés de Bucareste, para seguir seus estudos superiores em Zurique. Havia ainda o risco de que a Romênia entrasse no conflito mundial, o que ocorre em 1916. O que seus pais não imaginavam era o tipo de atividade que Tzara empreenderia pouco tempo depois, tanto do ponto de vista artístico quanto político.

Como dito anteriormente, o Dadá surgiu logo em 1916, no Cabaret Voltaire, por iniciativa de Tzara e seu amigo de Bucareste, Marcel Janco, além de Hugo Ball e Emmy Hennings, entre outros. Apesar de toda dúvida que envolve o surgimento do nome dado ao movimento, Tzara nunca fez questão de reivindicar sua criação. Assim como em relação ao nome escolhido para si, Tzara fazia questão de deixar prevalecer a dúvida e as anedotas em torno do termo escolhido para nomear o grupo. De qualquer forma, é inegável que Tzara foi quem deu um sentido à palavra *Dadá*, principalmente a partir da publicação de seus manifestos.

As atividades desenvolvidas por Tzara no Cabaret Voltaire lhe permitirão entrar em contato com as teorias de diversas tendências vanguardistas da época, seja através das correspondências que troca com os poetas e artistas mais ativos no momento, seja a partir de sua atuação nos diversos encontros em Zurique ou, ainda, com a publicação da revista *Dada*. Além disso, é neste momento que Tzara aprofunda seu conhecimento sobre as obras de Nietzsche e Bergson, que exercem influência fundamental no pensamento do poeta.

De modo natural, Tzara se torna o grande articulador e representante do Dadá junto aos principais nomes das vanguardas europeias¹⁹, tanto poetas quanto artistas plásticos, além de

¹⁹ A respeito do papel assumido por Tzara nas diversas atividades dadaístas em Zurique, é interessante o comentário feito por Hans Richter, também integrante do grupo, no momento em que faz sua retrospectiva dos acontecimentos dessa época: “Tristan Tzara [...] ostentava uma vitalidade ferosa, uma incrível mobilidade mental e agressividade. Ele era de baixa estatura, o que compensava um temperamento desenfreado, era um Davi que sabia enfrentar qualquer Golias, assentando-lhe, no lugar certo, um pedacinho de pedra, terra ou sujeira, com ou sem comentários divertidos, respostas atrevidas e estilhaços de granada bem afiados”. In: RICHTER, 1993, p. 93.

estabelecer relações com incentivadores de arte, em sua maioria pessoas de orientação revolucionária. Assim, Tzara troca correspondências²⁰ com Reverdy, Apollinaire, Max Jacob, além de Francis Picabia (organizador da revista *391*), Paul Éluard e Raoul Hausmann. Mas destaca-se principalmente o contato que estabelece, ainda em 1919, com Louis Aragon, Philippe Soupault e André Breton, grupo que se organiza em torno da revista *Littérature* e que formará, juntamente com Tzara, o núcleo dadaísta de Paris no ano seguinte. Além desses, Tzara ainda se corresponde com artistas e poetas italianos (Sofficci e De Chirico, entre outros), alemães (Franz Jung, Einstein, responsáveis pela revista *Sturm*, de orientação vanguardista), e espanhóis. Assim, *son estos contactos epistolares, en gran parte, los que permiten un flujo recíproco entre las obras dadaístas y de otros artistas (materializado en exposiciones y revistas), además de impulsar la internacionalización del movimiento dadá* (López, 2002, p. 28). E foi justamente essa troca de correspondências, além dos relatos das atividades realizadas em Zurique, que abriu os caminhos para que Tzara se deslocasse para Paris, onde já era aguardado, em meados de 1919, com muito entusiasmo, principalmente por Breton.

Além disso, é nas apresentações desenvolvidas no Cabaret Voltaire que Tzara lança seus primeiros manifestos, como o *Manifeste de M. Antipyrine*, lido na primeira *soirée* dadaísta do cabaret, em 14 de julho de 1916. E é justamente em uma *soirée* dedicada ao poeta, em julho de 1918, que se faz conhecer seu *Manifeste Dada 1918*, que traz as principais ideias do Dadaísmo e que também será publicado na revista *Dada*. Nesse manifesto, além de elucidar as intenções e orientações do movimento, que ultrapassam a questão artística, Tzara define a abstração como um espaço de criação autônomo e como um protesto do artista contra os modelos tradicionais de representação, recorrendo diretamente às matérias essenciais (Dachy, 2011), e não se delimita à poesia:

O novo pintor cria um mundo cujos elementos são também os meios, uma obra sóbria e definida, sem argumento. O novo artista protesta: ele não pinta mais (reprodução simbólica e ilusionista) mas cria diretamente na pedra, madeira, ferro, estanho, rochedo, organismos que se movem e podem ser movidos de todos os lados pelo vento límpido da sensação momentânea. (TZARA, 1975, p. 362, tradução nossa)²¹

²⁰ Michel Sanouillet, em *Dada à Paris* (2005), traz as inúmeras correspondências trocadas entre os principais nomes das Vanguardas durante boa parte das primeiras décadas do século XX.

²¹ “*Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une oeuvre sobre et définie, sans argument. L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée*

Em janeiro de 1920, Tzara chega a Paris, onde é aguardado como um messias, ou, nas palavras de Aragon, “como se fosse aquele adolescente selvagem que se precipitou sobre a capital devastada no tempo da Comuna” (ARAGON apud BÉHAR, 2005, p. 44, tradução nossa)²², fixando-se inicialmente na casa de Francis Picabia. De imediato, Tzara toma parte de todas as atividades dadaístas realizadas em Paris. Assim, participa das manifestações da primeira *saison* Dadá em Paris, em 23 de Janeiro, onde lê, acompanhado de choocalhos, o último discurso de Léon Daudet (cf. Béhar, 2005); no dia 5 de fevereiro do mesmo ano, lê seus próprios manifestos no *Salon des Independents* e, poucos dias depois, explica os significados do movimento diante dos trabalhadores da Universidade popular de Saint-Antoine, etc.

Em 1922, dois eventos contribuem decisivamente para o fim das relações entre Tzara e o grupo de *Littérature* e, conseqüentemente, para o fim do Dadá em Paris: O *Procès Barrès* e o Congresso de Paris. O *Procès Barrès* foi organizado por iniciativa de Breton e Aragon, que acusavam Barrès, deputado nacional, de crime contra *l'esprit*. Tzara, por sua vez, não concordava com tal processo, pois acreditava que o dadá não tinha como princípio levar a cabo um julgamento contra quem quer que fosse.

Mas Breton tinha a necessidade de reagrupar todas as tendências da arte moderna, e organiza o “*Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne*”, o Congresso de Paris, onde estavam presentes os responsáveis pelas principais revistas de arte e de literatura. Mais uma vez, Tzara se recusa a participar, ao que Breton entende como inaceitável e se insurge contra “as ações de um personagem conhecido como promotor de um movimento vindo de Zurique” (BRETON apud BÉHAR, 2005, p. 47, tradução nossa)²³. O ano de 1924 marca a publicação do *Manifeste du surréalisme*, porquanto Tzara inicia uma caminhada mais solitária em Paris, com a publicação de *Sept Manifestes Dada*.

A questão que López (2002) se coloca é de que maneira se pode estabelecer uma relação entre a **obra de Tzara** e a **ideia de Dadá**, visto que o autor ocupa lugar de destaque no movimento. Como afirma a autora,

directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée.”

²² “*comme s’il eût été cet adolescent sauvage qui s’abattit au temps de la Commune sur la capitale devastée.*”

²³ “*les agissements d’un personnage connu pour le promoteur d’un mouvement venu de Zurich.*”

naturalmente, no todo el pensamiento de Tzara se puede reducir a la palabra “Dadá”, pero podemos afirmar que sí confluye en ella la mayor parte de sus reflexiones y de sus propuestas. Y no sólo en la etapa dadá, [...], sino en toda su obra posterior. (LÓPEZ, 2006, p. 7)

No centro da ideia de Dadá encontra-se a necessidade, ou a intenção (impulso, nas palavras de López) de unir arte e vida, de “*liberar, al mismo tiempo, uno y otra de los límites que cada uno de ellos tienen al ser separados, y de exponer las potencialidades o virtualidades que una tal unión suponen*” (LÓPEZ, 2006, p. 7-8).

Como observa a autora, tanto o Dadá como Tristan Tzara foram identificados ao longo do tempo como niilistas, e esta compreensão errônea do caráter revolucionário e destruidor do movimento permanece nos livros de história da arte, muito em função do próprio autor, por conta de seus manifestos, visto que estes formam a base teórica do Dadaísmo²⁴. Entretanto, esse niilismo aparente encobre uma crença absoluta na humanidade:

El aspecto crítico de los manifiestos de Tzara, incluso en sus momentos más virulentos, es inseparable (e incluso, indiscernible) de su aspecto afirmativo. Por tanto, no sólo nos parece inadecuado el extraer únicamente ese aspecto supuestamente negativo y extenderlo a todo el manifiesto, sino que, en el caso de Tzara [...], la crítica no puede entenderse simplemente como ejercicio negativo. En efecto, una lectura algo cuidadosa bastaría para ver que Tzara, al mismo tiempo que critica, afirma la vida, afirma la alegría y la fuerza para acabar con el régimen de miseria y de tristeza —enfermo, en una palabra— en que se hallan sumidas la cultura y sociedad de su tiempo. (LÓPEZ, 2006, p. 9)

Não se deve ignorar, contudo, que Tzara promove uma crítica rigorosa ao *status* da arte na sociedade de seu tempo, e tanto a sociedade como a arte e a cultura precisam de uma renovação. Entretanto, essa crítica tem uma finalidade bastante evidente e positiva:

la invitación a destruir lo que en nosotros y en la cultura hay de caduco, convencional y rígido nos parece parte fundamental del proceso de afirmación de la vida, y de un arte para la vida, o en otras palabras, de un “arte para la diversidad cósmica”. (LÓPEZ, 2006, p. 11)

Como veremos mais adiante, tanto a crítica de Tzara ao *status* da arte na sociedade de seu tempo quanto o caráter totalmente afirmativo de seu pensamento são coerentemente organizados e elaborados no sentido de construir uma obra que, antes de tudo, afirma a vida e a arte. Assim, todo o niilismo e destruição identificados costumeiramente ao Dadaísmo e a

²⁴ Como observa a autora, mesmo a grande maioria da crítica especializada dedicada a Tzara e ao Dadá sustenta este engano.

Tzara não passam de uma abordagem superficial das produções e acontecimentos relacionados direta ou indiretamente a esse momento da história da arte.

2.3 Tzara e o Surrealismo

Tristan Tzara e André Breton são, como observa Henri Béhar (1997), dois dos poetas mais importantes do século XX. Como ressalta o estudioso, os personagens mais emblemáticos das principais vanguardas apresentam momentos de singular cumplicidade, mas também de formidáveis divergências. Interessa-nos aqui compreender de que forma essa relação instável entre Breton e Tzara nos revela algo sobre a poesia lírica surrealista do poeta romeno.

Sobre o momento Dadaísta da jornada de Tzara, entre 1916 e 1919 em Zurique, destacamos anteriormente que o poeta nascido na Romênia fora o principal nome do movimento, tornando-se rapidamente sua principal figura e teórico, pregando a “*spontanéité, le doute, la contradiction et la simplicité*” (BÉHAR, 1997, p. 10). Apresentado às idéias dadaístas por Apollinaire, Breton é rapidamente seduzido, vendo ali certa afinidade com suas propostas. Breton dirige então todo seu interesse a Tzara, que naquele momento já se fazia notar, entusiasmado com a proposta deste último de “*démoralisation ou, [...], la décomposition de l'homme contemporain*”. A partir desse momento, em 1919, Breton passa a acolher na revista *Littérature* textos de Tzara, como as propostas de *M. Aa l'antiphilosophie*, personagem mais emblemático de Tzara:

Mr. ANTIPYRINE

porte close sans fraternité nous sommes amères fel

vire rendre scolopendre de la tour Eiffel

immense panse pense et pense pense

mécanisme sans douleur 179858555 iého bibo fibi aha

mon Dieu o mon Dieu le long du canal

la fièvre puerpérale dentelles et SO²H⁴

(TZARA, 1975, p. 78)

Já em Paris, em 1920, as apresentações dadaístas continuam, com leituras públicas de textos de Tzara, Breton, Francis Picabia, Philippe Soupault, entre outros, sendo que a reação do público, a princípio, se aproximava daquelas presenciadas por Tzara em Zurique:

[...] se eu me volto às vezes para o dadá é com um pouco de razão pois eu tenho certa dificuldade em realizar o que desejo. E me espanto por me sensurarem tanto em função disso, como se a dúvida não fosse uma homenagem à esperança. (BRETON apud BÉHAR, p. 13, 1997, tradução nossa)²⁵

As divergências intelectuais entre os dois começam a ficar mais evidentes quando do *Procès Barrès*, processo fictício organizado por Breton em nome da Inteligência, e ao qual Tzara responde:

O senhor há de convir comigo, Presidente, que nós todos não somos nada além de um bando de patifes e que, conseqüentemente, as pequenas diferenças, mais patife ou menos patife, não têm nenhuma importância. (TZARA, 1975, p. 574 T. I, tradução nossa)²⁶

O que leva à ruptura entre Tzara e Breton é a necessidade deste último de ultrapassar Dadá para chegar a *L'Esprit Nouveau* de Apollinaire (cf. Béhar, 1997). Diante da recusa de Tzara em participar do *Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne*, afirmando, em sua defesa, que “o marasmo atual, resultado da mistura de tendências, da confusão dos gêneros e da substituição das individualidades pelos grupos, é mais perigoso que a reação” (TZARA, 1975, p.466, tradução nossa)²⁷, Breton abandona o Dadá, e, aos poucos, Tzara e o próprio movimento perdem força. Apesar de esses conflitos estarem fortemente relacionados às atitudes e posicionamentos específicos dos poetas envolvidos no movimento, eles são antes resultado de divergências ideológicas e metodológicas mais consistentes. Como observa Arturo Schwarz (1997), mesmo se a história do grupo dadá parisiense (1920-1924) e a do grupo protossurrealista (1916-1924) se confundem, há pouca coisa em comum entre o Dadaísmo e o Surrealismo. Na verdade, como destaca o autor, o grupo dadá parisiense foi o grupo protossurrealista.

Diferentemente do posicionamento de Breton em relação às atividades surrealistas, Tzara entendia o Movimento dadá como um estado de espírito, não um conjunto de doutrinas que deveriam ser seguidas por todos que fizessem parte e da mesma maneira:

²⁵ “[...] si je me tourne parfois vers dada c'est avec un semblant de raison puisque j'ai tant de peine à mener à bien ce que je souhaite. Je m'étonne qu'on m'en fasse si terriblement grief comme si le doute n'était pas un hommage rendu à l'espoir.”

²⁶ “Vous conviendrez avec moi, M. le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance.”

²⁷ “le marasme actuel, résultat du mélange des tendances, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités, est plus dangereux que la réaction.”

[...] ele compreende as personalidades mais diversas, mais contraditórias, e sua história é uma sucessão de gestos cujo significado só pode ser formulado por uma estética da recepção ou do efeito do produto. Resumindo, processando os fatos, ele anula e torna vãs todas as querelas, os falsos processos que lhe farão em seguida seus companheiros mal intencionados no momento da ruptura. (BÉHAR, 1990, p. 32, tradução nossa)²⁸

Nota-se, pois, que Tzara não busca se impor como articulador maior de um movimento, como *chef d'orchestre*. O movimento exprimia mais um “estado de espírito” ligado ao indivíduo.

Após o fim do Dadá, Tzara segue um caminho mais solitário, enquanto Breton, Aragon e Eluard operam uma tentativa de unir estética e política. Tzara recusa-se a limitar sua poesia a um método e, como observa Béhar,

Tzara reprova no surrealismo a vontade de tornar-se uma escola literária, repousando em equívocos, e se limitando a uma técnica, a escrita automática, quando deveria ser um meio de conhecimento. Simultaneamente, uma carta para os *Cahiers du Sud* acrescenta que o surrealismo permanece como um grupo heterogêneo de indivíduos que não enxergam da mesma forma que ele a ação revolucionária, procurando antes de tudo constituir uma frente de artistas, expressando-se em uma revista luxuosa. (BÉHAR, 1990, p. 21, 1997, tradução nossa)²⁹

Tzara recusa também a poesia dita engajada, afirmando que “o termo ‘poesia engajada’ [...], só tem sentido se o engajamento do sujeito-poeta no objeto-acontecimento ultrapassa a disciplina moral e espiritual para tornar-se o engajamento total do poeta na vida, sua identificação com a poesia.” (TZARA, 1982, p. 96, tradução nossa)³⁰. Para o poeta francoromeno, a verdadeira poesia é uma atividade do espírito, e não um meio de expressão, como destacaremos mais adiante.

²⁸ “[...] *il comprend les personnalités les plus diverses, les plus contradictoires, et [...] son histoire est une succession de gestes dont la signification ne peut être formulée que par une esthétique de la réception ou de l'effet produit. Au passage, en consignnant les faits, il rend vaines et annule toutes les querelles, les faux procès que lui feront par la suite ses compagnons malveillants, à l'heure des ruptures.*”

²⁹ “*Tzara fait grief au surréalisme de vouloir devenir une école littéraire, en reposant sur des équivoques, et en se limitant à une technique, l'écriture automatique, alors qu'il devrait être un moyen de connaissance. Simultanément, une lettre aux Cahiers du Sud ajoute que le surréalisme reste un groupement hétérogène d'individus n'envisageant pas de la même façon que lui l'action révolutionnaire, cherchant plutôt à constituer un front commun d'artistes, s'exprimant dans une luxueuse revue.*”

³⁰ “*le terme de ‘poésie engagée’, [...], n'a de sens que si l'engagement du sujet-poète à l'objet-événement dépasse la discipline morale et spirituelle pour devenir l'engagement total du poète envers la vie, son identification avec la poésie.*”

Tzara passou a fazer parte do grupo surrealista naturalmente, e em termos, sem que tivesse de mudar o que quer que fosse em sua maneira de ser; sua atividade poética não se reduzia a uma classificação partidária.

2.4. A ditadura do espírito

AVERTISSEMENT³¹

La lumière du jour est opaque pour notre raison; l'encombrement et le chahut lui mettent des voiles de brouillard devant les yeux. Le sommeil est notre excursion, pays de parfaite visibilité. Sans raisons - car la personnalité n'en a pas - je préconise le règne de la

Dictature de l'esprit.

Pour la sauvegarde de l'étalon idéal

Pour la netteté de la vue

Pour l'indépendance du mot

Pour l'autonomie des instincts

Pour la liberté

Contre les souvenirs et ses succédanés littéraires

Contre les genres, les catalogues et les théories

Contre les concessions

Contre les marchands d'art et d'idées

Contre ceux qui se font exploiter

Pour l'avènement de la poésie

Je propose l'application des principes sacrés du poing et de la matraque et l'action violente du groupe terroriste littéraire dont la création prochaine ne manquera pas de mettre en fuite les coquins, les voleurs, les lâches, les imposteurs, les impuissants, les trop vite consolés, confits dans les organisations politiques et religieuses de tout repos.

(TZARA, 1975, p. 627)

Amplamente empregado por Tzara, o termo “*esprit*” está totalmente ligado à concepção de Dadá elaborada pelo poeta, chegando mesmo a defini-lo enquanto essência, sobretudo quando confrontamos a sua ideia de “*dictature de l'esprit*”, como aponta o fragmento acima. Ao traçar o pensamento de Tzara ao longo do período considerado dadaísta de suas

³¹ A tradução do poema pode ser conferida no Apêndice B deste trabalho.

atividades, López (2002) observa que o poeta emprega a palavra “*esprit*” ainda em 1918 e chega à formulação da “*dictature de l’esprit*” em 1919.

Como destaca a autora, o termo “*esprit*” aparece frequentemente na crítica que o poeta faz da sociedade burguesa e da elite intelectual de seu tempo (sobretudo os filósofos). Tzara adverte que “o espírito burguês” reduz tudo à utilidade, inclusive as ideias e a poesia (López, 2002): “O espírito burguês, que torna as ideias aplicáveis e úteis, quer dar à poesia o papel de principal motor da máquina universal: a alma prática” (TZARA, 1975, p. 402, tradução nossa)³². Aqui, observa-se que Tzara critica a pobreza de espírito dos burgueses e dos intelectuais, afirmando que “se é pobre de espírito, possui-se uma inteligência certa e inabalável, uma lógica feroz, um ponto de vista imutável” (TZARA, 1975, p. 420, tradução nossa)³³.

Tzara propõe então que o novo artista deve dar voz à atividade do espírito e se guiar pelos “estados momentâneos do pensamento”. Nesse sentido, o *esprit* dada se define como algo criativo e que não se submete a nenhum tipo de constrangimento exterior, incluindo aí qualquer tipo de postulado estético. Segundo López, o uso do termo “espírito” em Tzara se aproxima da concepção de “espírito” em Henri Bergson. Também para o filósofo francês, o espírito é algo criativo, que se renova a partir de si mesmo:

[...] nós devemos entender por espírito uma realidade que é capaz de tirar de si mesma mais do que ela abarca, de se enriquecer a partir do interior, de se criar ou se recriar sem cessar, que é essencialmente refratária ao dimensionamento porque ela nunca é determinada, mas sempre ativa. (BERGSON apud LUPIÁÑEZ, 2002, p. 96, tradução nossa)³⁴

Desse modo, o verdadeiro espírito, tanto para Bergson quanto para Tzara, é aquele que não se vende e não se corrompe (como os burgueses e os intelectuais criticados por Tzara).

Tzara define Dadá, então, como um espírito (*Dada est un esprit*) que se transforma, que é espontâneo, um “camaleão da mudança rápida” (TZARA, 1975, p. 385, tradução nossa)³⁵,

³² “*L’esprit bourgeois, qui rend les idées applicables et utiles, veut donner à la poésie le rôle invisible de principal moteur de la machine universelle: l’âme pratique.*”

³³ “*si l’on est pauvre d’esprit, on possède une intelligence sûre et inébranlable, une logique féroce, un point de vue immuable.*”

³⁴ “*nous devons entendre par esprit une réalité qui est capable de tirer d’elle-même plus qu’elle ne contient, de s’enrichir du dedans, de se créer ou se recréer sans cesse, et qui est essentiellement réfractaire à la mesure parce qu’elle n’est jamais entièrement déterminée, jamais faite, mais toujours agissante.*”

³⁵ “*camaléon du changement rapide.*”

um espírito novo em formação. Assim, “*Dadá, como espírito em continuo movimento, está libre del ‘punto de vista inmutable’ del pensamiento dominante, e ‘introduce nuevos puntos de vista’*” (LÓPEZ, 2002, p. 97).

Entretanto, esse caráter do Dadá, espírito constantemente em mudança, não é, como o próprio Tzara reconhece, algo novo e legítimo, o que revela certa coerência com o pensamento do poeta. Assim:

O senhor se engana se toma o Dadá por uma escola moderna, ou mesmo por uma reação contra as escolas atuais. Várias das minhas afirmações lhe parecem velhas e naturais, e essa é a melhor prova de que você era dadaísta sem o saber e talvez antes do surgimento do dadá. (TZARA, 1975, p. 422, tradução nossa)³⁶

Tzara aproxima o Dadaísmo de algumas correntes espirituais milenares, sobretudo o Taoísmo³⁷. Daí a sua recusa em definir o Dadaísmo como moderno, principalmente por reconhecer nas vertentes modernas, como o Cubismo e Futurismo, um caráter estritamente esteticista, limitador portanto, contrário à sua concepção de arte³⁸. Assim, “*Tzara rechaza, en fin, cualquier definición de Dadá basada en una renovación o perfeccionamiento técnico o intelectual, y sólo reconoce como esencial el aspecto espiritual —punto que, para Tzara, distingue decisivamente a Dadá de otros grupos artísticos*” (LÓPEZ, 2002, p. 100). Desse modo, por se tratar de um estado de espírito sempre em transformação, não há uma definição estável para o espírito Dadá - *dada ne signifie rien* (TZARA, 1975, p. 360).

Isso é o que difere o movimento Dadá dos outros movimentos artísticos de seu tempo. Diferentemente do Cubismo e do Futurismo, por exemplo, que compartilhavam teorias e técnicas e tornavam-se “escolas”, o Dadaísmo nunca se converteu em uma escola (aqui, mais uma vez, podemos compreender a vontade de Tzara em não enquadrar o Dadá como sendo moderno – *Dada n’est pas moderne*, afirma), mas se constituiu como um “movimento” –

³⁶ “*Vous vous trompez si vous prenez Dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles. Plusieurs de mes affirmations vous ont paru vieilles et naturelles, c’est la meilleure preuve que vous étiez dadaïstes sans le savoir et peut-être avant la naissance de dada.*”

³⁷ López (2002) destaca alguns poucos estudiosos que aproximam o Dadá das correntes espirituais do oriente, entre eles Won Ko, que se propõe a desfazer a interpretação niilista que se tem do movimento e de Tzara, vendo no “nada” da afirmação “*Dada ne signifie rien*”, antes de tudo, um rastro do Budismo, e não um vazio niilista.

³⁸ Já em 1916, Tzara diz: “Aqueles que estão conosco mantêm sua liberdade. Nós não conhecemos nenhuma teoria. Não suportamos mais os academismos cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais” (TZARA, Tristan, 1975, p. 361, tradução nossa). No original: “*Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne connaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d’idées formelles.*”

movimento em pleno sentido da palavra, isto é, movimento do espírito. Tzara prefere usar a palavra “movimento” ao referir-se a Dadá: “Durante as campanhas contra os dogmatismos e, por ironia, contrário à criação de escolas literárias, Dadá tornou-se o Movimento Dadá” (TZARA, 1975, p. 587, tradução nossa)³⁹. Assim, “*Sin teorías ni dogmas, Dadá será “une constellation d’individus et de facettes libres”, es decir, donde cada uno de los individuos componentes afirma su independencia*” (López, 2002, p. 102). O que une os dadaístas para formar um movimento é o desgosto partilhado por todos em relação ao estado de coisas existente e, a partir dessa contatação, buscar transformá-las em todos os aspectos: “propõe-se renovar não somente as formas e os valores da vida, mas também da arte” (TZARA, 1975, p. 605, tradução nossa)⁴⁰:

De este modo, Dadá como movimiento está profundamente ligado a una transformación espiritual, una transformación absoluta o cualitativa, a una transvaluación radical, vital — y no a una simple sustitución de unos valores por otros, sino a una transmutación del suelo mismo en el que éstos descansan. (LÓPEZ, 2002, p. 105)

O que seria, então, a *dictature de l’esprit* desenvolvida por Tzara? Ainda mantendo a coerência com o que é mais legítimo em suas ideias, o respeito às individualidades, podemos observar que a ditadura defendida pela poeta é de princípio individual. Na expressão ditadura há um aspecto de violência, mas aqui, ela não elimina as individualidades.

A partir de sua formulação sobre a ditadura do espírito, podemos apreender a concepção de linguagem em Tzara, ideias que se encontram interligadas em seu pensamento. Como destaca López, para Tzara as palavras devem ser exploradas independentemente da organização gramatical ou sintática, refletindo assim o que elas significam para o espírito:

Dadá procura saber o que as palavras significam antes de utilizá-las, não do ponto de vista gramatical, mas da representação. Os objetos e as cores também passam pelo mesmo filtro. Não é uma nova técnica que nos interessa, mas o espírito. (TZARA, 1975, p. 422, tradução nossa)⁴¹

³⁹ “*Au cours de campagnes contre tout dogmatisme, et par ironie envers la création d’écoles littéraires, Dada devint le Mouvement Dada.*”

⁴⁰ “*se propose de renouveler non seulement les formes et les valeurs de la vie, mais aussi celles de l’art.*”

⁴¹ “*Dada essaie de savoir ce que les mots signifient avant de s’en servir, non pas du point de vue grammatical, mais de celui de la représentation. Les objets et les couleurs passent aussi par le même filtre. Ce n’est pas une nouvelle technique qui nous intéresse, mais l’esprit.*”

A ditadura da linguagem implica, assim, a recusa de qualquer tipo de organização gramatical e lógica das palavras. Assim, a ditadura da palavra é a expressão imediata do espírito na linguagem. Desmantelar a lógica e a razão está na base dos fundamentos da ditadura do espírito e, conseqüentemente, do Dadá para Tzara, que conciste na transformação do pensamento. Como tentaremos explicitar na análise que faremos de *L'Homme approximatif*, a ideia de espírito é a que orienta a elaboração da poesia lírica de Tzara. Além disso, essa formulação está na base da formação da teoria do “*rêve expérimental*”, em que Tzara parte do automatismo psíquico prescrito por Breton para criar, como alternativa mais coerente com o seu pensamento, uma proposta de produção poética. Assim, Tzara pretende criar uma espécie de relato de sonho que seja, ao mesmo tempo, uma contribuição ao conhecimento.

2.5 Poesia-meio de expressão e poesia-atividade do espírito

La poésie-activité de l'esprit tend à dépasser le langage.
(TZARA, 1982, p. 127)

Inspirando-se sobretudo em Jung (cf. Béhar), Tzara distingue duas formas extremas da atividade psíquica: o pensamento dirigido (*penser dirigé*), que considera um processo de adaptação ao meio, estando na base do discurso científico e se configura, portanto, como uma forma de conhecimento. Trata-se, na visão do poeta, de uma evolução relativamente recente na história da humanidade. E o pensamento não-dirigido (*penser non-dirigé*), característicos dos povos primitivos.

O pensamento dirigido se refere a uma forma rigorosa do pensamento, em que o homem se vale de uma linguagem sistematicamente lógica, exprimindo-se através de palavras articuladas seguindo os códigos linguísticos em uso: “é o pensamento eminentemente moderno, dinâmico, produtivo, discursivo, pensamento constantemente organizado para um objetivo, é a forma do pensamento científico, coerente, o que caracteriza o homem de hoje” (TZARA, 1982, p. 90, tradução nossa)⁴². É deste pensamento dirigido que surge a poesia-meio de expressão (*poésie-moyen d'expression*), que tem por finalidade exprimir ou sugerir uma ideia, um sentimento, e se caracteriza tecnicamente pela preocupação da versificação, do ritmo ou das rimas. Trata-se, portanto, do produto de uma arte convencionalizada, organizada de acordo com os sistemas linguísticos e simbólicos através dos tempos.

O pensamento não-dirigido (*penser non-dirigé*) se caracteriza, por sua vez, por ser associativo, em que as imagens se organizam de maneira arbitrária, e desta forma de pensamento resulta a poesia-atividade do espírito (*poésie-activité de l'esprit*). Para Tzara, essa forma de poesia estava presente na cultura dos povos ditos primitivos, e foi sobrepujada pela poesia-meio de expressão. De acordo com o poeta, essa poesia-atividade do espírito tende a ultrapassar a linguagem, pois

O emprego das palavras e da sintaxe na poesia é submetido a deformações. Não nos apegamos exclusivamente à designação do sentido das palavras. Essa maneira de utilizar a sedimentação da linguagem não é uma coleção de signos, mas uma função apta por consequência a adaptar-se a outros modos

⁴² “*c'est le penser éminemment moderne, dynamique, productif, discursif, penser constamment dirigé vers un but, il est la forme du penser scientifique, cohérent, celui qui caractérise l'homme d'aujourd'hui.*”

da sensibilidade humana. (TZARA apud BÉHAR, 2005, p. 124, tradução nossa)⁴³

Entretanto, há resíduos dessa poesia, sobretudo nas representações artísticas que exploram o tema do mistério, nos contos de fada, no maravilhoso, nas mitologias, etc. presentes ainda no Romantismo do século XVIII:

Do romantismo ao surrealismo, vê-se a corrente que se estende, passando por Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud... Dadá, etc. O que mostra que a poesia-atividade do espírito subsiste sempre, e torna-se quantitativamente e qualitativamente mais importante. (BÉHAR, 2005, p. 118, tradução nossa)⁴⁴

Essa poesia-atividade do espírito, esquecida durante séculos pela poesia-meio de expressão, ressurgirá por sua vez para negar aquela forma que a negou. Mas o que surgirá daí não será um retorno sistemático à forma inicial de expressão poética: a poesia-atividade do espírito será transformada e ultrapassada, integrando totalmente a poesia-meio de expressão. Essa nova forma de poesia surgirá após uma transformação radical da sociedade. Tzara presume que se tratará de uma ditadura do espírito, cujo modo de expressão será, a partir de então, a *poésie-connaissance*.

A poesia, tal como a concebe Tristan Tzara na sociedade onde vive, é um fermento ou um germe da *poésie-connaissance* que dominará a sociedade futura. Ela só pode ser considerada então de maneira utópica, do mesmo modo que a sociedade sem classes com a qual ele sonha. (BÉHAR, 2005, p. 119, tradução nossa)⁴⁵

Assim, para que essa *poésie-connaissance* seja alcançada, é preciso que os dois modos de pensamento sejam unificados; ou seja, que não se separe o sonho da atividade de vigília, ou, melhor ainda, que na sociedade transformada esses dois estados contribuam para uma

⁴³ “L’emploi des mots et de la syntaxe dans la poésie est soumis à des déformations. On ne s’attache pas exclusivement à la désignation du sens des mots. Cette manière d’utiliser le glissement du langage n’est pas une collection de signes, mais une fonction apte par conséquent à s’adapter à d’autres modes de la sensibilité humaine.”

⁴⁴ “Du romantisme au surréalisme, on voit la chaîne qui se tend, passant par Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud... Dada, etc. Ce qui vise à montrer que la poésie-activité de l’esprit subsiste toujours, et qu’elle redevient quantitativement et qualitativement plus importante.”

⁴⁵ “La poésie, telle que la conçoit Tristan Tzara dans la société où il vit, est un ferment ou un germe de la poésie-connaissance qui dominera la société future. Elle ne peut donc être envisagée qu’en manière d’utopie, de la même façon que la société sans classe dont il rêve.”

nova forma de expressão, atingindo a essência das coisas e dos seres, e o surgimento dessa poesia será também uma contribuição ao conhecimento:

Assim me parece, desprovida das insignificâncias, a noção da poesia em tornar-se permanente através de suas formas históricas: subordinada ao pensamento, mas ultrapassando, enquanto atividade de espírito, os modos desse pensamento, ela poderá, por sua vez, comandá-lo sem recorrer à ajuda cômoda e típica das palavras, das cores, das superfícies e dos volumes, quando as novas condições do homem tornarem propícia, não pelo retorno ao passado, mas, no futuro, a superposição de um modo de pensar unido ao atual, que terá aperfeiçoado seu circuito e sua maturação, como uma superestrutura que, vindo da mais profunda antiguidade, é levada pelo sonho e a poesia que constituem os nossos dias, o fermento e os princípios ativos. (TZARA, 1979, p. 133-134, tradução nossa)⁴⁶

Sendo a poesia uma forma de conhecimento, Tzara recusa a noção de inspiração, recuperada pelos românticos, criticando o uso que os próprios surrealistas fizeram dessa ideia. Para o poeta, não há um mundo obscuro ou virtual, existente fora da realidade, a que somente o poeta teria acesso por dom natural. O privilégio do poeta, para Tzara, é saber manipular a palavra, e através do conhecimento prático que tem desta matéria ele pode chegar à interpretação do mundo, à sua invenção e transformação. Nesse sentido, uma das principais virtudes do poeta é poder identificar as características da linguagem, que lhe permitiriam aproximar-se da *poésie-connaissance*. Uma dessas características é a concepção da formação da imagem poética. Para Tzara, a imagem poética decorre de uma experiência íntima do poeta, de modo que, assim como qualquer manifestação artística, a verdadeira imagem é antes de tudo vivida:

A imagem poética é um produto do conhecimento: ora, o conhecimento não pode ser uma lição que deve ser aprendida, ele deve ser adquirido no mundo exterior, isto é, resultar de uma ação mais ou menos violenta sobre a realidade que nos rodeia. Toda criação é para o poeta, portanto, uma conquista, uma afirmação combativa de sua consciência. (TZARA, 1982, p. 95, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁶ “*Telle m’apparaît, débarrassée de sa gangue, la notion de poésie en devenir la permanence de celle-ci à travers ses formes historiques: subordonnée au penser, mais dépassant, en tant qu’activité d’esprit, les modes de ce penser, elle pourra, à son tour, le commander sans faire appel à l’aide commode et typique des mots, des couleurs, des surfaces et de volumes, quand les conditions nouvelles de l’homme auront rendu propice, non pas le retour en arrière, mais, dans l’avenir, la superposition d’un mode de penser accru à l’actuel qui aura parfait son circuit et sa maturation, comme une superstructure qui, venant de la plus profonde antiquité, est portée par le rêve et la poésie dont ils constituent nos jours, les ferments et les principes actifs.*”

⁴⁷ “*L’image poétique est un produit de la connaissance: or la connaissance ne peut être une leçon qu’il faut avoir apprise, elle doit être prise au monde extérieur, c’est-à-dire résulter d’une action plus ou moins violente*

Assim, a poesia não poderia se reduzir a uma única forma de construção da imagem, formando, portanto, um conjunto diversificado e complexo, sintetizando os mecanismos de associação identificados ao pensamento. Nesse sentido, esse mecanismo está na base da criação da linguagem, “*organisme vivant en continuelle évolution*”. Sendo assim, a poesia é um elemento da linguagem social, e as duas formas de manifestação da linguagem se alimentam mutuamente. Na análise de *L’Homme approximatif* que empreendemos mais adiante, retomaremos a discussão sobre a formação da imagem poética na concepção de Tzara.

Desse modo, para Tzara, a poesia não será completa se não conseguir conciliar essas duas formas de expressão, ou seja, se não unir o sonho e a ação, em uma mesma dinâmica produtiva, e o poeta será apenas mais um elemento da sociedade – visto que, para Tzara, todos podem ser poetas, pois não é preciso escrever versos para alcançar essa condição –, fazendo de sua produção um estímulo para a compreensão do homem e de sua realidade. Como veremos mais adiante, essa compreensão das diferentes formas do pensamento e sua relação com a produção poética também dialogam com a formulação do “*rêve expérimental*”.

2.6 O sonho experimental

J'ai des souvenirs d'autres rêves, et surtout de rêves qui se sont continués, pour ainsi dire – mais là il y a une question d'entraînement –, à l'état de veille et qui m'ont servi à écrire certains contes, certaines productions artistiques et poétiques...

(TZARA, 1982, p. 422)

O ano de 1935 marca a ruptura definitiva entre Tzara e o grupo surrealista. Coincidentemente, neste mesmo ano Tzara expõe, com a publicação de *Grains et Issues*, sua contribuição ao uso do sonho na criação literária, tanto na produção crítica, na distinção entre poesia-atividade do espírito e poesia-meio de expressão, quanto na produção poética, esmiuçando diferentes variantes dos estados de sonho como possibilidades de explorar o eu interior.

Escrito entre 1933 e 1934, *Grains et Issues* se configura como um texto lírico formado por três capítulos autônomos (*Grains et Issues; Des réalités nocturnes et diurnes; De fond en comble la clarté*) e sete notas teóricas que desenvolvem e aprofundam a criação poética, elucidando a posição do poeta em relação aos relatos de sonho, as relações entre o indivíduo e a sociedade, a função da linguagem, da poesia, da atividade política na construção de um mundo novo, ou seja, a contribuição do poeta e do artista para a transformação do homem e do mundo (I. *Rêve expérimental*; II. *La réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne*; III. *La conclusion métaphorique*; IV. *Les problèmes des langages en tant qu'attitude mentale*; V. *La poésie, la transparence des choses et des êtres*; IV. *Pour en sortir par la lutte*; VII. *Les écluses humaines de la raison*).

Os três capítulos iniciais constituem experiências originais de produção poética, mas já apresenta uma parte importante de reflexão teórica. Assim, a primeira parte é um exemplo de “*rêve expérimental*”, “uma espécie de sonho desperto dirigido e conduzido à trama lógica de um conto que se supõe desenvolver-se num futuro utópico livre da luta de classes” (BÉHAR, 2005, p. 128, tradução nossa)⁴⁸. Unindo reflexão e ação, prosa e verso, a primeira parte apresenta todas as características de sua teoria poética:

A partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit. Le désespoir prendra les formes gaies de la fin du temps des pommes et

⁴⁸ “une sorte de rêve éveillé dirigé et ramené à la trame logique d'un conte supposé se dérouler dans un avenir utopique affranchi de la lutte de classe.”

roulera comme une grêle de tambours fraîchement déchargés sur l'ombre humide qui nous sert de manteau. Les nuits seront agrandies au détriment des jours, en plein jour, selon les règles des mauvaises humeurs les plus indéracinables et sordides.

[...]

*voilà à ce moment la pluie fine d'une obscurité de fourmis qui tombera
heureusement sur la ville
je dis heureusement je ne dis pas autre chose
et comment pourrait-on sans bruit écraser les agents et briser les
vasistas
si la douceur de l'atmosphère entre autres n'encourageait pas de
subtils signes de rires chuchotés en cachette
les faiseurs de scènes sans fin qui viendront poindre dans la paume de
la ville*

(TZARA, 1979, p. 9-10)

A segunda parte, mais extensa, é uma amplificação de um relato de sonho, uma livre associação sobre o plano consciente:

Je me promenais dans un paysage de touffes de mort, de buissons de précaution oratoire et d'ouate, de touffes de flocons de mort opaques qui s'ouvraient devant moi comme une raie sur la tête bien dessinée d'un monticule à tout hasard durci sur ce pays et se refermaient après moi dans la confusion de la nuit d'herbes et de serpentes profondément ancré dans l'opaque meurtrissure de la nuit.

(TZARA, 1979, p. 29)

Já a terceira parte se configura como uma síntese das duas formas precedentes, e representa o que Tzara entende pelo estágio futuro da poesia, que une os dois polos do pensamento, consciente e inconsciente.

Glaces, glaces, je vais, en souvenir des infinies répercussion sur les horaires du monde de vos brisuressoyeuses, assembler, au fond de tain de fuites, ce qui reste de présent dans une faim à peine de memoire, de poudre!

*il n'est pas de crainte au monde
sous le berges à l'envi
des voraces lumières incrustées au fond des pains
ou ne gronde la lavande
qui ne soit au choc des branches
apparue à la lumière des livides chairs de seins
translucides épouvantes
par-delà les bergeries
dans le sang des anémones sous couleur de nouveau-né
face aux grèves où les vagues s'avalissent en lenteur
les flambeaux rivés aux mors
toutes les portes sans issue
ou s'éteint le goût du monde*

(TZARA, 1979, p. 73-74)

A essas três partes se unem, como dissemos, sete notas de caráter mais reflexivo, mas que, de uma maneira geral, se relacionam inteiramente e de modo complementar ao discurso lírico das três partes do texto. O próprio título da obra, *Grains et issues*, sugere essa relação simbiótica entre as partes lírica e teórica, de modo que “*grain*” (grão) se refere à matéria, ao sonho, ao passo que “*issues*” (farelos, resíduos) diz respeito aos resíduos produzidos pela matéria.

De maneira geral, nesta obra, Tzara trabalha com elementos tirados da teoria freudiana sobre a sexualidade, a distinção de Jung entre pensamento controlado e pensamento não controlado, e a noção do trauma do nascimento desenvolvida por Otto Rank (cf. Béhar, 2005). Em função das limitações deste trabalho, não será possível aprofundar aqui as interpretações e

desenvolvimentos que Tzara empreendeu sobre as teorias psicanalíticas, mas apenas nos limitaremos a esboçar os aspectos mais relevantes e que nos ajudarão a refletir sobre sua poética.

Assim, Tzara recupera a noção de ambivalência de Freud, entendendo que, numa sociedade em que os desejos possam ser plenamente satisfeitos, todos os estados de espírito serão aceitos e não sublimados. A partir de então, “quando, sem sermos acusados de duplicidade, pudermos dizer facilmente ao amigo que amamos que ao mesmo tempo o odiamos, e quando as emoções de amor forem acompanhadas das emoções de destruição inerentes à natureza do amor” (TZARA, 1979, p. 4, tradução nossa)⁴⁹, estaremos próximos de alcançar a realidade desejada. Nesse sentido, desde que essa ambivalência seja reconhecida como uma constante da natureza humana, o sadismo assim como o masoquismo inerentes a certas pessoas não precisarão mais ser inibidos (cf. Béhar, 2005).

Afastando-se um pouco do modo surrealista de conduzir a questão do sonho, Tzara prefere as visões ditas hipnagógicas (visões surgidas em estado de semissono e que suscitam uma sensação de realidade, sendo por vezes confundida com ela), que surgem no momento em que se entra no estado de sonolência, mas que ainda se ligam à realidade. Assim, associando as limitações do discurso à exploração das visões de semissono, Tzara cria uma alternativa à conhecida escrita automática, bem mais controlada do que se supõe.

Nesse sentido, considerando a continuidade do pensamento em todos os seus estados e particularmente o estado de semissono, Tzara considera o sonho como uma das formas que pode assumir o pensamento. Assim,

Ele reintegrou profundamente o onirismo na poesia, unificando o involuntário e o intencional, a atividade do espírito (entendida no sentido mais amplo) e o meio de expressão, forjando assim o instrumento mais apto que toda especulação “científica” a explorar a mentalidade das sociedades extintas assim como conceber a mentalidade da humanidade futura através deste “*rêve qu'on appelle nous*”. (BÉHAR, 2005, p. 115, tradução nossa)⁵⁰

⁴⁹ “*quand, sans être accusé de duplicité, on pourra facilement dire à l'ami qu'on aime, qu'en même temps on le hait et quand les transports d'amour seront accompagnés des transports de destruction inhérents à la nature de l'amour.*”

⁵⁰ “*il a profondément et durablement réintégré l'onirisme dans la poésie, unifiant l'involontaire et l'intentionnel, l'activité de l'esprit (entendue au sens le plus large) et le moyen d'expression, forgeant ainsi l'instrument plus apte que toute spéculation “scientifique” à explorer la mentalité des sociétés disparues comme à concevoir celle de l'humanité future à travers ce ‘rêve qu'on appelle nous’.*”

Assim, Tzara busca elaborar um relato de sonho que seja uma contribuição ao conhecimento. Aqui, o sonho, ou seja, o regime não dirigido do pensamento, é conduzido por uma trama lógica que lhe modifica o curso, e assim reciprocamente. O elemento lírico (de origem onírica) e o elemento lógico do relato estão em uma relação dialética, de permuta constante. A experimentação se afirma também pela vontade de liberar o relato das falhas que o automatismo psíquico produz. Assim, o “*rêve expérimental*” é uma alternativa à escrita automática teorizada por Breton.

3 L'HOMME APPROXIMATIF

L'Homme approximatif é um longo poema e, pela forma como está organizado, podemos observar que cada um dos dezenove cantos que constituem a obra traz em si um sentido completo, como tentaremos ressaltar mais adiante, abrindo-se assim a possibilidade de abordarmos os versos e estrofes sem atentarmos necessariamente para a ordem de ocorrência dos trechos que desejamos destacar, mas levando em consideração sobretudo os aspectos que pretendemos enfatizar. Desse modo, analisaremos, ainda que parcialmente, a estrutura da linguagem poética do texto e, no desenrolar de nossa análise, tentaremos evidenciar a multiplicidade de significados que o poema suscita, focalizando a questão do sujeito lírico.

Em nossa leitura e análise de *L'Homme approximatif*, valemo-nos da versão que se encontra na edição das obras completas do autor, realizada sob os cuidados do professor Henri Béhar, da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Consultamos também a edição de 1968, pela Gallimard, que traz prefácio de Hubert Juin, texto que também nos foi muito útil para a compreensão geral da obra. Além disso, a tradução espanhola do poema, realizada por Fernando Millan, nos auxiliou na leitura e compreensão do texto, apesar de apresentar alguns equívocos; ademais, não encontramos uma tradução portuguesa do poema.

Embora tenhamos utilizado a versão original para a nossa análise, a consulta a uma tradução em uma língua conhecida se mostra interessante na medida em que se tem consciência de que uma tradução é uma leitura e, portanto, uma interpretação da obra. Além disso, ela nos auxiliará em um projeto futuro, que consiste na tradução do texto integral do poema para o português, pois, como destacamos, não encontramos nenhuma publicação registrada, e consideramos que se trata da obra poética mais importante de Tzara e deve chegar ao conhecimento do leitor brasileiro.

3.1 Histórico de publicações

A primeira publicação integral de *L'Homme approximatif*, contendo os dezenove cantos da versão final, data de 1931, e traz gravura original de Paul Klee. No entanto, a maior parte dos cantos foi publicada anteriormente em algumas das principais revistas de vanguarda da época, acompanhando os anos de elaboração do poema, que foi escrito, como dissemos, entre 1925 e 1930: em *La Revue Européenne*, foram publicados os cantos I e VIII, em junho de 1928 e fevereiro de 1931, respectivamente; o canto III foi publicado na edição de março/abril de 1925 de *Les Feuilles libres*; o canto IV apareceu inicialmente em setembro de 1929 na *Variétés*; o canto V saiu pela primeira vez em *La Vie des lettres*, em 1925; o IX foi publicado anteriormente na *Sélection*, em novembro de 1925; na edição de maio de 1929 de *Bifur*, publicou-se inicialmente o canto X; nos *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* de janeiro de 1927, encontra-se a primeira publicação do canto XI; já na *Integral* de julho do mesmo ano, publicou-se a primeira versão do canto XIV; em 1926, o XV saiu pela *The Little Review*; o XVI apareceu de início em 1929 na revista *Orbes*; o XVII foi publicado em 1930 na *Transition*; e o canto XIX teve sua primeira publicação em *La Révolution surréaliste* em dezembro de 1929.

A despeito de ter sido elaborado num período de cinco anos, *L'Homme approximatif* apresenta uma unidade de tom extraordinária. Na avaliação de Henri Béhar, impõe-se neste poema “uma dicção tesa, sonora e rochosa, salmódica às vezes, trepidante com frequência, como que para tomar o impulso e dar um alcance superior ao que se enuncia” (BÉHAR apud TZARA, 1977, p. 416, tradução nossa)⁵¹. Longo poema de 2378 versos, *L'Homme approximatif* é a um só tempo épico e lírico, dado o seu modo de composição musical regido pelos movimentos da respiração, daí que se pode apreendê-lo a partir dessa perspectiva:

[...] é incontestável que o sopro necessário para a criação desta obra é de ordem épica, recuperando, aliás, sem dúvida inconscientemente, os procedimentos da poesia oral tradicional, com suas retomadas, seus paralelismos, seus ecos, suas associações fônicas. E se a rima e a assonância não estão mais lá para apoiar a memória do trovador, a paranomásia e o

⁵¹ “une voix tendue, sonore et rocailleuse, psalmodiant parfois, piétinant souvent, comme pour pendre son élan et donner une portée supérieure à ce qui s'énonce.”

refrão os suprirão, valendo-se de um vocabulário elementar. (BÉHAR apud TZARA, 1977, p. 416, tradução nossa)⁵²

Neste momento de sua obra, Tzara abre mão das experiências mais radicais do início da sua trajetória dadá, em que era necessário “humilhar a linguagem a fim de estilhaçar-lhe as limitações convencionais” (BÉHAR apud TZARA, 1977, p. 416, tradução nossa)⁵³ e revela-se um exímio manipulador de palavras, sem no entanto esquecer a violência, a galhofa, sempre renovando os sentidos das expressões cotidianas, utilizando-as em contextos inusitados e criando imagens desconcertantes.

Embora seja um texto pouco conhecido e estudado, *L’Homme approximatif* é a obra maior de Tzara e é, antes de tudo, uma contribuição surrealista – na avaliação de Marcel Raymond (1997), trata-se do único poema de grande envergadura que se pode atribuir legitimamente ao surrealismo. Entretanto, é preciso fazer algumas considerações sobre estas afirmações. A elaboração do poema acompanha a trajetória do poeta em relação ao grupo surrealista. Uma dedicatória a Paul Éluard, numa versão preliminar de 1928, deixa entrever sua adesão ao Surrealismo, embora sua prática e sua compreensão dos ideais surrealistas tenham se dado de modo um pouco distinto. Como destacado anteriormente, Tzara recusava o automatismo prescrito por Breton, e em sua obra, embora extremamente crítica e provocativa, evita o discurso político e panfletário.

Temos, na verdade, um poema que busca um rigor em sua elaboração e coloca em evidência o próprio processo criativo, tornando-se, como observa Hubert Juin (1968), um empreendimento poético, “ainda mais, e melhor, que um poema.⁵⁴” “Orgia linguística”, o poema se distingue por sua linguagem autenticamente primitiva, selvagem e elementar. Há ali um sonho caótico, mas também um esforço da matéria para dominá-lo.

⁵² “il est incontestable que le souffle nécessaire à la création d'une telle oeuvre est d'ordre épique, rejoignant d'ailleurs, sans doute inconsciemment, les procédés de la poésie orale traditionnelle avec ses reprises, ses parallélismes, ses échos, ses associations phoniques. Et si la rime et l'assonance ne sont plus là pour soutenir la mémoire du trouvère, la paronomase et le refrain y suppléeront, s'aidant d'un vocabulaire élémentaire.”

⁵³ “humilier le langage afin d'en briser le carcan conventionnel.”

⁵⁴ “plus encore, et mieux, qu'un poème.”

3.2 “*les cloches sonnent sans raison et nous aussi*”: sons e imagens

Ce que nous voulons maintenant c'est la spontanéité. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente.

(TZARA, 1975, p. 421)

Longo poema de dezenove cantos, *L'Homme approximatif* se desenvolve a partir da síntese das duas formas de poesia entendidas por Tzara: poesia-meio de expressão e poesia-atividade do espírito, destacadas no capítulo anterior. Podemos observar, neste poema, uma certa eficácia do movimento lírico e interpretar, ainda que não totalmente, seus significados simbólicos (cf. Hamada, 1987). Desse modo, não nos é possível apreender precisa e logicamente o sentido de cada verso, estrofe, ou mesmo de cada um dos cantos, visto que os elementos que compõem o poema são múltiplos, seguindo, assim, a espontaneidade característica do poeta.

A partir da espontaneidade desencadeada pelo princípio da *dictature de l'esprit*, o poema não se abre imediatamente e de maneira lógica e inquestionável, mas seus significados são apreendidos no limite das pulsões da sua linguagem e das imagens encadeadas pelo ritmo, pelos sons, como se respondesse às vibrações dos estados momentâneos do pensamento:

*dimanche lourd couvercle sur le bouillonnement du sang
hebdomadaire poids accroupi sur ses muscles
tombé à l'intérieur de soi-même retrouvé
les cloches sonnent sans raison et nous aussi
nous nous réjouissons au bruit des chaînes
que nous ferons sonner en nous avec les cloches*

(Canto I, p. 79)

Estes primeiros versos do poema não se dão ao entendimento tão facilmente, mas é possível apreender o estado de ânimo deste homem que se vê esgotado, angustiado. Coincidentemente ou não, estes versos iniciais nos remetem aos primeiros versos de “*Spleen*”, poema LXXVIII da edição de 1861 de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire: “*Quand le ciel bas et*

lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis"⁵⁵. Também para Tzara, o tédio que o poeta prova é o que o move, como afirma o próprio autor: "eu teria me tornado um aventureiro de estilo, de gestos suaves, se eu tivesse a força psíquica e a resistência mental para realizar uma única façanha: não me entediar" (TZARA, 1975, p. 409, tradução nossa)⁵⁶.

Aqui, o ritmo encadeado pela repetição do refrão "*les cloches sonnent sans raison et nous aussi*", que será retomado em contextos similares ao longo do primeiro canto, reflete o estado de ânimo em que se encontra o nosso homem aproximativo. Assim, além dos versos já citados, temos:

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi
les yeux des fruits nous regardent attentivement
et toutes nos actions sont contrôlées il n'y a rien de caché*

[...]

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi
les soucis que nous portons avec nous
qui sont nos vêtements intérieurs
que nous mettons tous les matins
que la nuit défait avec des mains de rêve*

[...]

(C. I, p. 79, 80)

Nestes versos, nota-se, assim como na primeira sequência do poema, o despertar do eu-lírico para os aspectos negativos da vida, sempre intensificados pelos sinos que soam sem razão, pois "*toutes nos actions sont contrôlées*", e há ainda as preocupações "*qui sont nos vêtements intérieurs*". De maneira geral, o efeito criado é de sufocamento, de asfixia, e ganha maior amplitude por se referir ao cotidiano (*dimanche lourd couvercle sur le bouillonnement du sang*) – sempre intensificado, como dissemos, pelos sinos que, assim como os homens, *sonnent sans raison*:

⁵⁵ In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1975, p. 74.

⁵⁶ "Je serais devenu un aventurier de grande allure, aux gestes fins, si j'avais eu la force physique et la résistance nerveuse de réaliser ce seul exploit: ne pas m'ennuyer."

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi
 nous partons avec les départs arrivons avec les arrivées
 partons avec les arrivées arrivons quand les autres partent
 sans raison un peu secs un peu durs*

(C. I, p. 81)

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi
 nous marchons pour échapper au fourmillement des routes
 avec un flacon de paysage une maladie une seule
 une seule maladie que nous cultivons la mort*

[...]

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi
 pourquoi chercher le bout de la chaîne qui nous relie à la chaîne
 sonnez cloches sans raison et nous aussi
 nous ferons sonner en nous les verres cassés
 les monnaies d'argent mêlées aux fausses monnaies*

(C. I, p. 81)

Aqui, mais uma vez se evidencia o caráter petrificante e angustiante do cotidiano, nas repetições sem reflexão, sem sentido – “*nous partons avec les départs arrivons avec le arrivées / partons avec les arrivées arrivons quand les autres partent*”, em que a estruturação dos versos, em quiasmo, amplifica a sensação de imobilidade; ou ainda, “*nous marchons pour échapper au fourmillement des routes*”. Mas há aqui um princípio de revolução, um esforço para superar *l'ennui*: “*sonnez cloches sans raison et nous aussi / nous ferons sonner en nous les verres cassés*”.

Entretanto, destaca-se o jogo entre melodia e morte (“*une seule maladie que nous cultivons la mort*”), que se dá também no plano acústico (*maladie / mélodie*):

*je sais que je porte la mélodie en moi et n'en ai pas peur
 je porte la mort et si je meurs c'est la mort
 qui me portera dans ses bras imperceptibles
 fins et légers comme l'odeur de l'herbe maigre*

*fins et légers comme le départ sans cause
sans amertume sans dettes sans regret sans*

(C. I, p. 81)

Neste excerto, a morte, que surge como uma melodia, introduz o tema da finitude, do tempo inexorável, inexplicável, que se estende até o último verso, que cessa, não como uma lacuna, mas como um silêncio da fala sobre o pensamento que não se cala. Como observa Micheline Tison-Braun (1977), com as já mencionadas interpretações sugeridas a partir da forma do poema, desencadeadas pelo emergir dos sons e imagens, *L'Homme approximatif* nos oferece, sob o fundo acidentado da escrita, ilhotas de sentido mais ou menos coerentes, seja por um encadeamento de versos buscando sentido, ou então a partir de um único verso. Nesse sentido, a passagem do tempo simbolizada no primeiro canto pela fuga do rio ("*l'eau de la rivière a tant lavé son lit*"), cria a atmosfera que marca sobretudo os três primeiros cantos:

[...]

*l'eau de la rivière a tant lavé son lit
elle emporte les doux fils des regards qui ont trainé
aux pieds des murs dans les bars léché des vies
alléché les faibles lié des tentations tari des extases
creusé au fond des vieilles variantes
et délié les sources des larmes prisonnières
les sources asservies aux quotidiens étouffements
les regards qui prennent avec des mains desséchées
le clair produit du jour ou l'ombrageuse apparition
qui donnent la soucieuse richesse du sourire
vissée comme une fleur à la boutonnière du matin
ceux qui demandent le repos ou la volupté
les touchers d'électriques vibrations les sursauts
les aventures le feu la certitude ou l'esclavage
les regards qui ont rampé le long des discretas tourmentes
usé les pavés des villes et expié maintes bassesses dans les*

aumônes

*se suivent serrés autour des rubans d'eau
et coulent vers les mers en emportant sur leur passage
les humaines ordures et leurs mirages*

(C. I, p. 80)

Aqui, o rio, o tempo que passa carrega consigo a presença daqueles que ficaram na memória, mas também *les humaines ordures*. A construção permitida pela estrutura da língua cria um paralelismo sintático que dita o ritmo desta passagem, sobretudo nos seis primeiros versos, com a utilização do particípio dos verbos.

Desse modo, é possível, unindo os fragmentos que são lançados aparentemente à revelia, encontrar um sentido através do entrecruzamento de palavras e de imagens. Mas constantemente os sentidos se perdem numa série de palavras sem continuação, que parecem jorrar de afinidades fônicas, sintáticas e morfológicas e que vão dando à descrição aspectos inesperados, mas de alto efeito poético⁵⁷. Assim o sentido definido e certo não se consuma, porque outros níveis (o sonoro, o sintático) se sobrepõem.

Entretanto, como bem observa Tison-Braun, a própria forma do poema impede de nos orientarmos por interpretações forçadas:

As falhas, as interferências da escrita assinalam talvez uma dissimulação inconsciente ou desejada. Mas acontece também que a linguagem, que nunca para, patina e trepida diante de um mistério. Ninguém sabe. E é somente respeitando essas aproximações que o crítico tem alguma chance de desvendar um pensamento autêntico. (TISON-BRAUN, 1977, p. 25, tradução nossa)⁵⁸

Como observa Hamada (1987), em *L'Homme approximatif*, a repetição ou refrão tem mais valor que o jogo de palavras e podemos observá-la em diferentes níveis, o que também

⁵⁷ Aqui, aproximamo-nos das reflexões de Paul Valéry sobre poesia em “*Commentaire de Charmes*”: “Enquanto um fundo único é exigido na prosa, aqui [na poesia] é a forma unicamente que ordena e persiste. É o som, o ritmo, as aproximações físicas das palavras, seus efeitos de indução ou suas influências mútuas que dominam, em detrimento da propriedade de se consumir num sentido certo e definido.” VALÉRY, Paul. *Commentaires de Charmes*. In: *Oeuvres I*. Paris: Éd. Gallimard, p. 1510 Coll. Bibliothèque de la Pléiade, tradução nossa. No original: “*Tandis que le fond unique est exigible de la prose, c’est ici [dans la poésie] la forme unique qui ordonne et survit. C’est le son, c’est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d’induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain.*”

⁵⁸ “*Les ratés, les brouillages de l’écriture signalent peut-être une dissimulation inconsciente ou voulue. Mais il arrive aussi que le langage, qui ne s’arrête jamais, piétine et piaffe devant un mystère. Nul ne sait. Et c’est en respectant ces approximations que le commentateur a quelque chance de saisir une pensée authentique.*”

responde ao processo de composição do poema. Podemos observar, por exemplo, que os versos são normalmente compostos por palavras que surgem a partir de várias motivações, e não necessariamente por motivação semântica, prevalecendo as relações sonoras, morfológicas, de paronomásia e de eco (HAMADA, 1987, p. 121):

[...]

*et le doute vient avec une seule aile incolore
se vissant se comprimant s'écrasant en nous
comme le papier froissé de l'emballage défait*

(C. I, p. 79)

ou ainda

*l'eau de la rivière a tant lavé son lit
que même la lumière glisse sur l'onde lisse
et tombe au fond avec le lourd éclat des pierres*

(C. I, p. 80)

No primeiro excerto, notam-se as aliterações em “l”/“r” e “s”/“z”, além do jogo de assonâncias em “ã” e “i”, que intensificam o estado de deterioração repetido pelo eu-lírico. O mesmo ocorre na segunda estrofe destacada, belíssima imagem criada em que o efeito sonoro da repetição da consoante líquida “l” e das vogais, sobretudo, reflete o correr das águas. Isso se observa pelo fato de, aqui também, o surgimento das palavras parecer seguir um critério mais fonético do que semântico, muito embora possamos começar a adentrar o mundo descrito pelo eu poético.

Desse modo, os jogos de palavras fonéticos são recorrentes ao longo do poema e, como destaca Hamada (1987), correspondem ao “*geste*” ou a “*mimique*” das palavras teorizado por Tzara, em que a função semântica vem em segundo plano, prevalecendo as associações fonético-fonológicas.

Essa característica do poema abre espaço para um outro aspecto marcante da poesia de Tzara, a combinação, num mesmo verso, de elementos opostos uns aos outros, criando imagens inusitadas:

*l'amour ouvert comme une tombe
tant d'hommes patients le portent en eux jusqu'à la tombe
tant d'autres ombres
les plantes crispées et dans les herbiers tant d'autres vies trop
longues nuits
font tinter leurs rimes de délire
et tant d'autres et tant d'autres
qui saurait les lire et les redire
qui n'ont pu mourir ni vivre*

(C. VII, p. 109)

Podemos observar as assonâncias nasalizadas nos quatro primeiros versos (*tant*, *patients*; *tombe*; *ombre*), a aliteração nos quatro últimos (*lire*, *redire*, *mourir*, *vivre*), e a repetição da sequência “*tant d'autres*” em todo o excerto, que se estruturam a partir da relação criada entre amor e morte (*amour / tombe*). Assim, como dissemos, a repetição ou refrão tem muito mais valor do que o jogo de palavras: produz um efeito encantatório, como observaremos mais adiante.

Esse tipo de jogo de palavras fonético e morfológico se encontra em abundância ao longo de todo o poema, e um dos seus versos mais emblemáticos indica sinteticamente uma das características da linguagem poética de *L'Homme approximatif*:

vers les magiques insolences des paroles qui ne couvrent aucun sens

(C. V, p. 97)

Tzara não se recusa a valorizar combinações de palavras, figurativas ou metafóricas. Por outro lado, a estrutura da linguagem poética torna-se fecunda e variada pelo uso de tropos ou de figuras, que são contudo quase sempre originais e insólitas. Dessa forma, na linguagem

poética de *L'Homme approximatif*, quase não há modelos convencionais na construção das imagens, das metáforas. E esta linguagem comporta todo tipo de originalidade e complexidade, de tal forma que inúmeras associações de termos com sentidos distantes, ou mesmo opostos, são criadas.

Todo o poema se forma pelo desenrolar sucessivo de metáforas, que é a mais importante das funções de associação de palavras em *L'Homme approximatif*. No entanto, observa-se que a noção de Tzara sobre essas figuras estilísticas difere um pouco daquela recebida geralmente no campo da retórica, não pela forma, mas pela função, pois elas são ao mesmo tempo os componentes criadores dos versos e os produtos da fonte poética. A metáfora se desenvolve sucessivamente e prolifera livremente seguindo o “dinamismo psicológico da expressão” (Hamada, 1987).

Encontram-se em maior número as metáforas formadas associativamente como refletindo o movimento interior do poeta. Elas se formam, neste caso, como fatores centrais de criação de sua linguagem poética. Além disso, há metáforas produzidas pelo desencadeamento de palavras. Aqui, é a própria palavra que induz uma outra palavra correlativa à anterior, para produzir uma imagem, ganhando frequentemente um aspecto de jogo de palavras:

*lorsque j'ouvre le tiroir de ta voix fraiche sans nom
rubans dentelles des âges bracelet des dents
je le mets autour de mon poignet quand j'enfonce la porte du rêve
pour sortir au seuil du jour lacéré de battements de coeur
et de tambour
(C. V, p. 97)*

Aqui, “*bracelet des dents*” sugere uma metáfora criada a partir do eco do verso precedente, e “*seuil du jour lacéré de battement de coeur et de tambour*”, um verso metafórico duplicado de um trocadilho (*bracelet / lacéré e dents / battements*), ele mesmo combinado certamente pelo jogo de palavras.

*même sous l'écorce des bouleaux la vie se perd en hypothèses
sanglantes*

où les pics picorent des astres et les renards éternuent des échos
insulaires
mais de quelles profondeurs surgissent ces flocons d'âmes
damnées
 (C. VI, p. 100)

Neste caso, nas expressões “*les pics picorent des astres*” e “*ces flocons d'âmes damnés*”, observamos o mesmo mecanismo citado no excerto anterior em que, por sugestão fônica, criam-se os trocadilhos (*pics / picorent* e *d'âmes / damnés*).

Como se vê, Tzara retoma com frequência expressões que refletem sua angústia e sua consciência atormentada, e frequentemente retorna à melodia entoando sua tristeza e seus lamentos, como dissemos anteriormente. Isso é percebido através das recorrências de palavras e de frases em quase todos os cantos do poema. Como observa Tison-Braun, os refrãos de *L'Homme approximatif* têm um efeito encantatório como nos cantos dos povos primitivos.

Como destacamos no início deste capítulo, por conta do alcance do poema, sua estrutura e sua linguagem, é praticamente impossível estabelecer um plano preciso de leitura para cada um dos cantos, de modo que o que nos resta é sugerir alguns caminhos possíveis de leitura e interpretação, sem no entanto esgotar todas as discussões filosóficas delineadas ali. Desse modo, pretendemos, a seguir, apenas esboçar o percurso traçado pelo eu-lírico no desenrolar dos XIX cantos⁵⁹:

Assim, como vimos anteriormente, nos cantos I, II e III observamos, sobretudo, o despertar do homem aproximativo para os aspectos negativos do cotidiano, ressaltados na imagem sufocante da tampa que pesa sobre seus ombros. Seu surgimento se dá em meio ao caos, aos sinos que, como ele, soam “*sans raison*”. É o ato de nascimento do homem aproximativo (Tison-Braun, 1977). Nos versos que seguem, a presença da morte e do mistério, aqui abandonado à tristeza, intensificam os aspectos negativos que sobressaem nos três primeiros cantos:

⁵⁹ Seguimos sugestão contida em Hamada (1997), embora tenhamos modificado alguns pontos, ordenando os comentários de modo que nos parecesse melhor corresponder ao desenvolvimento da obra.

*je me vide devant vous poche retournée
 j'ai abandonné à ma tristesse le désir de déchiffrer les mystères
 je vis avec eux je m'accommode à leur serrure
 instrument rouillé mielleuse voix des phénomènes de surprise
 constante
 alléchants mystères signes de mort la mort parmi nous
 dans les magasins aux sourires roussis avec le temps*

(C. III, p. 87)

Já nos cantos IV e V, destacam-se as sequências em que se aborda a questão do sonho, de uma maneira particular ao poeta. Nos versos seguintes, vê-se construir uma simbiose entre sonho, natureza e homem, em que o limiar do sonho parece conduzir para o derradeiro verso (*et dans la paume de la feuille je lis les lignes de ta vie*), tudo realçado pela recorrência das consoantes líquidas:

*de tes yeux aux miens le soleil s'effeuille
 sur le seuil du rêve sous chaque feuille il y a un pendu
 de tes rêves aux miens la parole est breve
 le long de tes plis printemps l'arbre pleure sa résine
 et dans la paume de la feuille je lis les lignes de ta vie*

(C. V, p. 96)

Nos cantos VI, VII e VIII, nota-se, no percurso traçado pelo eu-lírico, um cansaço angustiante; há, ainda, a partir de um retorno para si mesmo, a proliferação de imagens violentas, com a presença de figuras relacionadas ao fogo (*flamme, soleil, etc.*) e representações de sofrimentos dolorosos, além de certa reminiscência da juventude, como se vê no excerto seguinte:

*je me souviens d'une sereine jeunesse qui ramassait à son étalage
 les soupirs luisants de l'éclatement épars
 sans bruit mais bourrés de flammes
 comme je les aime quand ils ressuscitent métalliques des larmes*

*tu le sais - neigeuse adolescence - te souviens-tu
des dangers virevoltants dans l'embrun noir de larmes
parmi les bouées des seins coupés
nous voulions boire tout le sang des rochers purulents de soleil
qu'essayaient de happer les vagues aux gueules brulantes
la mer amenait des cicatrices encore voluptueusement chaudes
à chaque gémissement elle vidait son sac de crécelles de tant de
douleur*
(C. VI, p. 111)

No canto IX, temos a persistência da visão que reflete a ideia do “*lycantropisme*”⁶⁰; manifestação do homem revoltado e solitário. Aqui, numa busca pelas origens, o eu-lírico se identifica à figura solitária do lobo. Os dois últimos versos ressaltam a necessidade da solidão, e as aliteraões em “l”, “s” e “r” intensificam a sensação de dor e angústia enfrentada pelo *loup embourbé*, solitário e inquieto em seu percurso:

*le loup embourbé dans la barbe forestière
crépue et brisée par saccades et fissures
et tout d'un coup la liberté sa joie et sa souffrance
bondit en lui un autre animal plus souple accuse sa violence
il se débat et crache et s'arrache
solitude seule richesse qui vous jette d'une paroi à l'autre
dans la cabane d'os et de peau qui vous fut donnée comme corps*
(C. IX, p. 114)

Nos cantos X, XI, XII, XIII, nota-se a recorrência de paisagens visionárias, a perspectiva do universo do passado ao futuro, além de imagens em que se estabelece uma

⁶⁰ Henri Béhar discute a questão do “*Lycanthrope*” (Licantropo) em Tzara analisando algumas de suas obras, como *Mouchoir de nuages*: “Da horda das palavras desencadeadas pelo Dadá se liberta uma voz poética, deixando ouvir um ritmo profundo, um dinamismo intenso, um lirismo abundante. Um impulso de revolta, emudecendo-se às vezes numa profecia, atravessada por imagens rimbauldianas, abrindo sobre um diálogo com o ser amado”. (BÉHAR, H. *Tristan Tzara*. Paris: Oxus, 2005, p. 89-104, tradução nossa). No original: “*De la horde des mots déchaînées par Dada s’est dégagé une voix poétique, faisant entendre un rythme profond, un dynamisme intense, un lyrisme diluvien. Un élan de revolte, se muant parfois en prophétisme, traversé de fulgurances rimbaldiennes, s’y fait jour, ouvrant sur un dialogue avec l’être aimé.*”

correspondência entre a natureza cósmica do universo e a interioridade do homem aproximativo. No trecho selecionado, essa correspondência se constitui a partir da bela imagem intensificada nos dois últimos versos, em que se unem, numa dança cósmica, sonho e silêncio:

*frileux avenir - lent à venir
 un écumant sursaut m'a mis sur ta trace de regard
 là-haut ou tout n'est que pierre et nappe de temps
 voisin des crêtes argileuses ou les jamais s'enfient sous robe*

d'allusion

*je chante l'incalculable aumône d'amertume
 qu'un ciel de pierre nous jette - nourriture de honte et de râle -
 en nous rit l'abime
 que nulle mesure n'entame
 que nulle voix ne s'aventure à éclairer
 insaisissable se tend son réseau de risque et d'orgueil
 là ou l'on ne peut plus
 où se perd le regne le silence plat pulsation de la nuit
 ainsi se rangent les jours au nombre des désinvoltures
 et les sommeils qui vivent aux crochets du jour sous leur joug
 jour après jour se rongent la queue et dansent autour
 et là-haut là-haut tout n'est que pierre et danse autour*

(C. X, p. 124-125)

No canto XIV, o eu-lírico se encontra num estado de convalescência, e se interioriza em meditações metafísicas. Além disso, destaca-se aqui mais uma vez a reflexão crítica direcionada a questão da linguagem e da memória vinculada a ela:

*le noir tunnel traverse la tête cuite dans un four
 tordu et agité contre les murs jeté balayé en tas comme les*

ordures

je sors vibrant et bandagé de larges sillons de crépuscule

un mot
convalescence
un mot
sec et mat
emmitouflé dans des plaies d'hiver
une voix décrochée des rideaux
consolation
cellules crues stratifiées
au lent enfer de ton étreinte chaude
une voix s'engouffre et s'éteint
une voix a rnis la trace de ses cinq doigts de cristal
sur le plafond
développe son grain de feu concentrique
sous le message du fakir lumineux
égrène des mythes et des dents par les yeux

(C. XIVp. 144-145)

Nos cantos XV, XVI, temos a exploração de cores, de associações sinestésicas, em que o poeta busca equivalentes poéticos para representações plásticas. O trecho seguinte, última parte do canto XV, apresenta uma característica pouco recorrente ao longo do poema, com versos curtos e rimas fortes, carregadas de lirismo. Como destaca Béhar, o canto XV é um bom exemplo da capacidade dramática de Tzara, visto que o trecho é claramente inspirado nas *Noces* de Igo Stravisnk (cf BÉHAR apud TZARA, 1982):

matin matin
matin scellé de cristal et de larves
matin de pain cuit
matin de vantaux en folie
matin gardien d'écurie
matin d'écureuils et de polisseurs de vitres fraîches à la rivière
matin qui sent bon
haleine attachée aux stries de l'iris

(C. XV, p. 150-151)

Nos cantos XVII e XVIII, temos uma reflexão sobre o destino humano, em que se nota um ritmo alternante entre as estrofes, com passagens em que se nota certa impaciência marcada pelas rupturas de frases, fragmentos, como se observa nos versos seguintes:

*j'attends j'attends la patience de mon destin atteint la fin de la bougie
les dernieres palpitations de phaléne ce qu'il me reste
que l'ombre enfonce d'abord en moi et qu'elle sortit peu à peu
et peu à peu broya la pierre et petit à petit étrangla en moi l'aveu*

(C. XVIII, p. 165)

Já no XIX e último canto, há novamente a recorrência da imagem do fogo, em que se observa a manifestação apocalíptica da vida futura inabalável do homem aproximativo:

*un lent feu s'anime à la crainte béante de ta force – l'homme –
un feu s'enivre des hauteurs ou les cabotages de stratus ont terré le goût de gouffre
un feu qui se hisse suppliant sur l'échelle t jusqu'aux souillures des gestes illimités
un feu qui aboie des jets de regrets au delà des hypocrites suggestions de possible
un feu qui s'évade des mers musculaires ou s'attardent les fuites de l'homme
un homme qui vibre aux présomptions indéfinissables des dédales de feu
un feu qui ourdit le houleux soulèvement en masse des caracteres – se plie
harmonie – que ce mot soit banni du monde fiévreux que je visite
des féroces affinités minées de néant couvertes de meurtres
qui hurlent de ne pas défoncer l'impasse sanglotante de lambeaux de flamants
car le feu de colère varie l'animation des subtils débris
selon les balbutiantes modulations d'enfer
que ton cceur s'épuise à reconnaître parmi les salves vertigineuses d'étoiles
et rocailleux dans mes vêtements de schiste
j'ai voué mon attente au désert oxydé du tourment
au robuste avenement de sa flamme*

(C. XIX, p. 171)

Como vemos, embora recubra uma multiplicidade de temas e nos revele inúmeros significados, *L'Homme approximatif* apresenta uma unidade peculiar, seja pelo tom, intensificado pelas repetições, as retomadas e o reanjo das ideias, seja pela estrutura do poema, com a proliferação dos refrãos, o jogo de palavras, a sonoridade, o modo de produção das imagens, das metáforas, etc. Além disso, em *L'Homme approximatif* afloram, de modo geral, todos os elementos que compõem a formação poética e intelectual de Tzara, desde seu início dadá até o ano da publicação do poema, momento que marca o auge de sua fase surrealista – pois não há ruptura em sua produção. Assim, encontramos, disseminadas ao longo do poema, alusões às reflexões que o poeta desenvolveu durante sua trajetora, em relação ao homem, à sociedade, à cultura, à arte e à linguagem, valendo-se, para isso, de sua dicção peculiar.

3.3 “*la pensée se fait dans la bouche*”: a questão da linguagem

Como se sabe, a questão da palavra, da natureza verbal do homem, era uma das principais preocupações das Vanguardas, sobretudo do Dadá e do Surrealismo. Certamente influenciadas pelas novas pesquisas científicas, sobretudo no campo da psicanálise e da linguagem, os principais nomes das Vanguardas, como Tzara e Breton, se puseram a refletir sobre o condicionamento do homem ao aspecto que o define, ou seja, a linguagem articulada. Nesse sentido, surge, como evidência maior das reflexões de Tzara, sua célebre formulação, elaborada ainda no início da década de vinte, de que “*la pensée se fait dans la bouche*”⁶¹:

Faut-il ne plus croire aux mots? Depuis quand expriment-ils le contraire de ce que l'organe qui les émet, pense et veut?

Le grand secret est là:

La pensée se fait dans la bouche.

(TZARA, 1975, p. 375, destaque do autor)

Trata-se, portanto, do grande segredo, como descoberta primordial para o poeta. Neste caso, de acordo com Béhar e Carassou (1990), trata-se da recusa da concepção platônica das ideias, cuja essência é puramente inteligível e eterna, e de que as coisas materiais não são nada além de um reflexo distorcido. Tzara recusa esse idealismo, portanto, defendendo a união entre o pensamento e sua realidade material, entendendo que o pensamento “não poderia existir fora de sua formulação, fora das palavras” (TZARA, 1982, p. 224, tradução nossa)⁶². Desse modo:

Para Dadá, qualquer que seja o processo a instruir contra a linguagem, quaisquer que sejam os meios de expressão que ele busca desenvolver, não se poderia privar-se das palavras, visto que elas constituem o todo do pensamento. Mas ao invés de controlá-las, de limitá-las pela sintaxe, é

⁶¹ Aparece primeiramente em *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, texto que foi lido na Galeria Povolozky, em Paris, em 9 de dezembro de 1920, e publicado em *La Vie des Lettres*, em 1921. Cf. BÉHAR apud TZARA, 1975, p. 703.

⁶² “*ne saurait exister hors de sa formulation, hors des mots.*”

preciso entregar-se às palavras, desencadear-lhe a horda rugidora. (BÉHAR; CARASSOU, 1990, p. 113, tradução nossa)⁶³

Essa compreensão do caráter criador da palavra, entretanto, não permite aos dadaístas crer totalmente nas palavras, visto que o próprio vocabulário, portador das ideias, é uma criação da sociedade que eles contestam. É neste contexto que se torna ainda mais perfeitamente compreensível a violência dadaísta contra a linguagem convencional, bem como contra a lógica do pensamento racional. Ainda tendo em mente a complexidade das questões apresentadas pelas Vanguardas, percebe-se que boa parte das contradições aparentes do Dadá é inerente ao alcance que adquirem suas reflexões.

Assim, Tzara diviniza a palavra por um lado, e, ao mesmo tempo, a renega, por suas intermitências e, sobretudo, pelos limites que impõe à imaginação, aprisionando-a em uma forma, pois “a palavra traz então benção contraditória de todas as formas concretas, a um só tempo fonte de vida, visto que sem elas nada existiria, e de morte, pois fixando-se elas se destroem.” (TISON-BRAUN, 1977, p. 33, tradução nossa)⁶⁴. Visto que *L’Homme approximatif* se abre como um texto que, acima de tudo, reflete sobre a condição humana e a linguagem (poética, sobretudo), essas reflexões se encontram em abundância ao longo do poema:

*malgré les injures que le temps dédaigneux nous fait
le mauvais temps abondamment vomit par le désert du haut de
ses tertres de nuit*

malgré le cri épais de la bête condamnée à mort

la brèche ouverte au coeur de l’armée de nos ennemis les mots

*la glaciale paresse du sort qui nous laisse courir à notre guise
nos chiens nous-mêmes courant après nous-mêmes
seuls dans l’écho de nos propres aboiements d’ondes mentales
malgré l’inexprimable plénitude qui nous entoure d’impossible
je me vide devant vous poche retournée*

⁶³ “Pour Dada, quel que soit le procès à instruire contre le langage, quels que soient les moyens d’expression autres qu’il entend développer, on ne saurait se passer des mots, puisqu’ils sont le tout de la pensée. Mais au lieu de les régler, de les contraindre par la syntaxe, il faut se livrer aux mots, en déchaîner la horde hurlante.”

⁶⁴ “la parole apporte donc bénédiction ambiguë de toutes les formes concrètes, à la fois sources de vie, car sans elle rien ne serait, et de mort puisqu’en fixant elles détruisent.”

(C. III, p. 89, destaque nosso)

*la bouche serrée entre deux nouvelles contraires s'agrippe
comme le monde imprévue entre ses mâchoires
et le son sec se casse contre la vitre
car jamais parole n'a franchi le seuil des corps*

[...]

(C. VI, p. 100, destaque nosso)

*nous avons déplacé les notions et confondu leurs vêtements avec
leurs noms
**aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur place dès
leur naissance***

leur rang grammatical dans l'universelle sécurité

bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvrir en eux dans

nos poumons

et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent

(C. XIV, p. 143, destaque nosso)

Nestes versos, vemos as injúrias do poeta contra as limitações impostas pela linguagem, pelas palavras (*nos ennemis les mots*); restrições que nos colocam diante de um impasse, da impossibilidade de quebrar o ciclo de nossa própria mediocridade (*nos chiens nous-mêmes courant après nous-mêmes / seuls dans l'écho de nos propres aboiements d'ondes mentales*) ou de nos apossarmos do nosso maior bem material (*car jamais parole n'a franchi le seuil des corps*). Mas aqui, o poeta se coloca, sobretudo, contra a gramática tradicional e a lógica que, como se vê, não abrem espaço para as novas possibilidades, apenas reproduzem a realidade das certezas absolutas (*aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur place dès leur naissance / leur rang grammatical dans l'universelle sécurité*).

Assim, o trabalho do poeta será romper as barreiras impostas pela própria língua, (re)descobrendo sentidos “esquecidos”, renovando-a e fazendo surgir uma nova linguagem que corresponda às vibrações interiores:

quand échelonnées sur de nouvelles vigueurs de ciel il y a des
paroles volantes
qui n'ont qu'une courte défaillance et s'éteignent dans la
soumission
il y a des paroles filantes
laissant une trace légère trace de majesté derrière leur sens à
peine de sens

(C. VII, p. 106-107, destaque nosso)

et dans chaque feuille il y aurait une autre feuille
et dans chaque feuille il y aurait le tronc de l'arbre sans le savoir
dans une autre langue que celle dont nous sommes couverts
tu vois le plein midi au coeur du fruit mordu

(C. VII, p. 108)

si jeunes étaient les paroles que leur sens glissait sur la peau

(C. VIII, p. 113)

foule moelleuse échangeant des paroles en chair et en os
quand la parole est si chère pour ceux qui en ont besoin
parole que j'attends parole en pépites dans l'anfractuosité du

port

(C. XVIII, p. 164)

Aqui, ainda que em alguns lampejos, manifesta-se a realidade da palavra renovada, que reflete também *l'homme nouveau*⁶⁵, possível a partir do vigor renovado, reencontrado (*quand échelonnées sur de nouvelles vigueurs de ciel il y a des paroles volantes*), e que, no entanto, é passageira, difícil de apreender (*qui n'ont qu'une courte défaillance et s'éteignent dans la*

⁶⁵ No já citado livro de Micheline Tison-Braun, *Tristan Tzara inventeur de l'homme nouveau* (Paris: A. G. Nizet, 1977), a autora apresenta aprofundadamente a concepção de *l'Homme nouveau* elaborada por Tzara. Ver sobre esta questão a também já citada tese de Núria López Lupiáñez.

soumission) – visto que, fixando-se, elas se destroem –. Mas essa palavra renovada reflete a palavra real, o homem real (*laissant une trace légère trace de majesté derrière leur sens à peine de sens*).

Essa palavra renovada, recriada, será possível quando alcançada a nova linguagem, livre das restrições impostas pela lógica, portadora das convenções sociais (*dans une autre langue que celle dont nous sommes couverts*). Assim, rejuvenescida, revigorada, há a possibilidade de posse integral (*si jeunes étaient les paroles que leur sens glissait sur la peau*). Aqui, a procura árdua traz as recompensas (*parole que j'attends parole en pépites dans l'anfractuosité du port*).

Poderíamos recuperar inúmeras passagens, além das que destacamos aqui, em que o poeta aprofunda suas reflexões sobre a linguagem, o fazer poético, suas possibilidades, seus impasses e suas limitações. A seguir, tentaremos analisar a constituição do sujeito lírico em *L'Homme approximatif*, o que, como veremos, se relaciona com a questão da linguagem discutida até aqui.

3.4 “*le rêve qu’on appelle nous*”: o sujeito lírico

Dominique Combe (1996), traçando a história das concepções do sujeito lírico a partir do Romantismo, observa que, contrariamente ao que se concebia até meados do século XIX, com o desenvolvimento da linguística textual, o questionamento sobre a presença do eu referencial não seria mais válido, prevalecendo a partir de então a análise do funcionamento do texto poético e a presença textual do sujeito. Como observa o autor, essa mudança de apreensão reflete a crise filosófica que atinge o homem na virada do século e as transformações do pensamento científico.

O eu lírico moderno é marcado por uma “*double vue*”, o da obra criada e, simultaneamente, da filosofia da composição, num processo de progressão do *eu* em direção ao *outro* – do sujeito ao objeto, ao exterior, ou ao leitor –, e o trabalho da poesia seria justamente o do questionamento da constituição do sujeito. O sujeito lírico seria, portanto, um sujeito problemático, em busca de sua identidade e cuja autenticidade reside na própria busca (Combe, 1996).

Assim, partindo da noção de metonímia, o autor observa que o *eu lírico* se estende a um *nós* inclusivo ou, ainda, assumiria um valor de *ele* ou *outro*, em que o sujeito faz de si mesmo seu próprio objeto. O fazer poético se constroi, assim, através dessa tensão interna entre o *eu* e o *outro*. A essa dinâmica do sujeito lírico, voltado ao mesmo tempo ao particular e ao universal, ao eu e ao mundo, o autor denomina “*réf érence dédoubl ée*” (referência desdobrada). Trata-se de uma tensão insolúvel. O sujeito lírico nunca é determinado e,

longe de se exprimir como um sujeito já constituído que o poema representaria e exprimiria, [o sujeito lírico] está em perpétua constituição numa gênese constantemente renovada pelo poema, e fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performático. (COMBE, 1996, p. 63, tradução nossa)⁶⁶

Entretanto, essa discussão sobre o abandono do “eu empírico” na poesia lírica ganha uma maior dimensão na modernidade, sobretudo com Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud – sendo que o primeiro, principalmente, enfrentava grande dilema. Assim, com o poeta de *Un coup de dés*, diluíram-se todos os traços do “eu empírico” em sua poesia, ao passo que em

⁶⁶ “*loin de s’exprimer comme un sujet déjà constitué que le poème représenterait et exprimerait, [le sujet lyrique] est en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par le poème, et hors duquel il n’existe pas. Le sujet lyrique se crée dans et par le poème, qui a valeur performative.*”

Rimbaud o “eu empírico” se torna o próprio veículo da poesia (Hamburger, 2007), – não por acaso, talvez as mais célebres formulações de Rimbaud surgiram como uma confissão: *je est un autre*; pois o poeta se faz *voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*⁶⁷.

Tendo em vista que, com o Dadaísmo, todas as crenças são questionadas, nenhum valor moral da sociedade burguesa está seguro, bem como sua lógica, filosofia ou estética, a única realidade que subsiste é o “eu”. Mas, também aqui, não se trata de um “eu” imutável, mas de um “eu” que se estabelece a partir de sua relação com o “outro”.

Como destacam Béhar e Carasou, quando os dadaístas proclamam que não querem nada – *J'écris un manifeste et je ne veux rien* (TZARA, 1975, p. 359) –, sua atividade pública, seja exprimindo-se através de apresentações diante de um gupo de pessoas, da pintura ou da escrita, tem somente o objetivo de expor um *geste*, de manifestar um ato pessoal que deixará entrever sua existência.

Essa pura atividade criadora, contrariando em termos a impassibilidade preconizada pelas filosofias orientais às quais o Dadaísmo se ligava, parece entrar em contradição com o ceticismo defendido por esses artistas, mas isso se explica pelo fato de que, como dissemos, a contradição é inerente à revolução pretendida pelos dadaístas, de tal modo que essa contradição é assumida prontamente.

Desse modo,

Dadá destaca a incoerência do indivíduo, instala atos perfeitamente contraditórios, que ele torna coerente a partir de uma abordagem lúcida da humanidade comungando no sentido do humor, o maior testemunho do espírito! (BÉHAR; CARASSOU, 1990, p. 153-154, tradução nossa)⁶⁸

Em *L'Homme approximatif*, questiona-se a constituição do sujeito na linguagem e, nas palavras de Anne Elaine Cliche (1986), a percepção da própria realidade. A ruptura que se estabelece em relação ao pensamento clássico, de que há um “eu” invariável em oposição a outro também permanente, marca o surgimento de um sujeito dividido, cuja consciência é uma instância que se move e é constantemente reconstruída pelo “outro”. Trata-se de um

⁶⁷ In: RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: LGF, 1999, p. 242-243.

⁶⁸ “*Dada souligne l'incohérence de l'individu, pose des actes parfaitement contradictoires, qu'il rend cohérents par une approche lucide de l'humanité communiant dans le sens de l'humour, le plus haut témoignage de l'esprit!*”

homem incapaz de definir a si mesmo, reflexo da instabilidade do mundo moderno. Cliche observa que:

Ler *L'Homme approximatif* será estão se colocar no lugar desta alteridade que rompe a palavra fechando-a em um limite que nunca pode ser o verdadeiro pois o sujeito é aquele que, por sua constituição, escapa à definição. [...]. Ler será reconhecer que a palavra é afirmação, ou seja, certeza na abolição de qualquer referência a uma consciência autônoma, ou ainda, obsessão da presença cuja evocação se perde. (CLICHE, 1987, p. 211-212, tradução nossa)⁶⁹

Visto que o sujeito não pode mais ser compreendido sem seu oposto – que não se resume a um só – o “eu” da consciência trabalha como mediador, no que a autora entende por “*échos de conscience*”, “o próprio fundamento da subjetividade vendo-se assim deslocado em um lugar múltiplo, radicalmente heteronômico” (CLICHE, 1987, p. 212, tradução nossa)⁷⁰. O “eu” já não é mais um ponto fixo central e impassível; mas é a linguagem que estrutura o sujeito a partir de uma ausência de definição, de um eu fixo. O eu é algo incerto:

*homme approximatif te mouvant dans les à-peu-près du destin
avec un coeur comme valise et une valise en guise de tête*

(C. II, p. 84)

Aqui, coloca-se em questão a noção de alteridade, em que o poema se constitui a um só tempo como sujeito de uma fala cujo outro é o lugar de sua exclusão interna e de sua constituição. Como se esta fala proferida (escrita) de um “eu” para um “tu” conferisse à instância da enunciação o mínimo do ser que, pela evocação dos significados, a fez sem que jamais ela consista em algo definido:

*homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres
amas de chairs bruyantes et d'échos de conscience*

(C. II, p. 84)

⁶⁹ “Lire *L'Homme approximatif* sera donc se mettre au lieu de cette altérité qui troue la parole tout en la refermant sur une prise qui ne peut jamais être la bonne puisque le sujet est ce qui, par sa constitution, échappe à la définition. [...] Lire sera reconnaître que la parole est affirmation, c'est-à-dire certitude dans l'abolition de toute référence à une conscience autonome, ou encore, hantise de la présence dont l'évocation se perd.”

⁷⁰ “le fondement même de la subjectivité se voyant ainsi délogé dans un lieu démultiplié, radicalement hétéronome.”

*errant avec des labyrinthes attachés à l'ombre de mes pas
avec de lourds paquets de labyrinthes sur le dos
perdu à l'intérieur de moi-même perdu
là ou personne ne s'aventure porté sur le brancard des ailes d'oubli
et en dépit des fusées parties à l'intérieur du globe
les armoiries géologiques somnoient dans le gosier de la montagne
dont les corbeaux troublent le silence indéchiffrable
vissant leurs larges et dures spirales d'acier autour du vol unique
perdu à l'intérieur de soi-même là ou personne ne s'aventure sauf l'oubli*

(C. VI, p. 103)

*rétréci au fond de moi-même je me regarde absent et m'étonne de tant pouvoir
encore bouger
à la périphérie de la tache répandue sur la nappe terrestre
il y a encore comme moi quelques légères gouttes d'âme rejetées par la force
centrifuge*

(C. XII, p. 133)

Nesse sentido, a linguagem ocupa um lugar de destaque na formação do sujeito. A linguagem e seu sentido são realidades instáveis no trabalho de elaboração e constituição do sujeito. Ainda segundo Cliche,

O centro vago, o “mistério”, o “desconhecido”, como alteridade, ordenando a estruturação desta linguagem sempre livrada aos seus deslocamentos metonímicos. Para o sujeito desta linguagem, as transposições, os nós onde o significado se condensa e de onde ele se desloca no conjunto da rede, atualizam um discurso em que se encontram concernidos a carência e o vago que ele tem de sua constituição. Assim se trama a linguagem movente de *L'Homme approximatif*, sempre se esvaindo nos amontoados de sentidos efêmeros e momentâneos. (CLICHE, 1987, p. 216, tradução nossa)⁷¹

⁷¹ “Le centre vide, le “mystère”, “l'inconnu”, comme altérité, ordonnent la structuration de ce langage toujours livré à ses déplacements métonymiques. Pour le sujet de ce langage, les transpositions, les noeuds où la signifiante se condense et d'où elle se déplace dans l'ensemble du réseau, actualisent un discours où se trouvent concernés la carence et le vide qu'il tient de sa constitution. Ainsi se trame le langage mouvant de l'Homme approximatif, toujours fuyant dans les amas de sens éphémères et momentanés.”

O sujeito se constitui na própria linguagem, que o estrutura. Trata-se de uma obra que coloca em prática as discussões e contribuições próprias da poesia moderna:

*quel est ce langage qui nous fouette nous sursautons dans la
lumière*
(C. I, p. 79)

*je parle de qui parle qui parle je suis seul
je ne suis qu'un petit bruit j'ai plusieurs bruits en moi
un bruit glacé froissé au carrefour jeté sur le trottoir humide
aux pieds des hommes pressés courant avec leurs morts*
(C. I, p. 81-82)

Resta-nos aventar os significados trazidos a tona neste poema, sobretudo tentando compreender o sentido do designativo “aproximativo” que singulariza o protagonista do nosso texto. Como destaca Cliche, o “homem aproximativo” se refere à inaptidão do homem moderno em apossar-se de si mesmo integralmente, bem como à impossibilidade de alçar-se ao lugar de onde se inscreve. Surpreendido com seu próprio simulacro, seu processo de produção do sentido estabelece o real como um irremediável “*manque-à-venir*”. Sobretudo a partir de Freud, marca-se a constituição de um sujeito cindido, marcado pela inscrição do outro, e a própria linguagem se torna o lugar dessa constituição, desse nascimento.

Como vimos, *L'Homme approximatif* se constrói sob uma forma renovada, surgida da linguagem original criada pelo poeta, linguagem cujo efeito mais marcante é o universo de imagens totalmente novo. A um só tempo lírico e épico, *L'Homme approximatif* pertence ao momento surrealista da trajetória de Tzara, embora reflita, como prova da coerência e continuidade do trabalho intelectual do poeta, as experiências adquiridas e desenvolvidas no período dadá, como a decomposição total do sistema linguístico, moral e ideológico da sociedade moderna. Aqui, destacam-se as palavras e as imagens agregadas livremente, seguindo o movimento interior do poeta, pois seu modo de associação não segue um modelo preestabelecido. Desso modo, a única lógica dominante é a espontaneidade e a contingência, que são a base da poética dadaísta.

Do ponto de vista ideológico, a criação da linguagem poética representa um esforço do poeta para processar a criação do *homme nouveau*, o que, em termos gerais, corresponde à criação de uma nova sociedade após a grande revolução do homem. Como descata Cliche, neste poema, a escrita é o traço que cria as imagens sem no entanto determinar, *a priori*, seu valor representativo. Aqui, a escrita é o ato de nascimento do sujeito, sua realidade paradoxal, e seu sentido se organiza não a partir de conteúdos ou ideias referenciais ou simbólicos “mas no envio do texto a si mesmo como deslize, múltiplos feixes inextricáveis, exceto o ponto de ausência que os une” (CLICHE, 1986, p. 222, tradução nossa)⁷². Assim, temos em *L’Homme approximatif* uma tentativa de, a partir da renovação da linguagem poética, uma recriação da sociedade e da vida humana.

⁷² “mais dans le renvoi du texte à lui-même comme glissements, multiples faisceaux inextricables sauf à y reconnaître le point d’absence qui les noue.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, as Vanguardas artísticas do início do século XX podem ser entendidas, se observadas dentro do contexto mais amplo em que estão inseridas, como uma radicalização da Modernidade. Historicamente, as Vanguardas assimilaram, a partir da Modernidade, a revolta contra uma tradição que se colocava, esteticamente, como modelo a seguir seguido. Assim como os modernos, também os artistas ligados às Vanguardas privilegiavam a arte que se baseava nos aspectos que estavam mais próximos à realidade presente. Entretanto, diferentemente da Modernidade, esses artistas do início do século XX buscavam a união entre arte e vida, após a destruição de toda a arte que estava ligada aos valores da civilização que pode produzir uma guerra de proporções mundais.

Nesse sentido, é possível compreender como os discursos e as manifestações desses artistas, principalmente dadaístas e surrealistas, puderam levar até a última consequência o seu ato de violência contra a sociedade, a cultura, a linguagem. Não seria possível o surgimento de uma arte que valorizasse a vida sem a superação de todos os aspectos que embasaram aquela sociedade que produziu o horror. Assim, tanto o radicalismo estético quanto o posicionamento político desses artistas tinham por único objetivo aniquilar as bases socioculturais dessa sociedade.

Dadaísmo e Surrealismo se caracterizaram por ser, dentre às várias vertentes das Vanguardas, aquelas que assumiram a postura mais radical e violenta, não só pelo ataque contra a arte acadêmica, mas principalmente por ter empreendido uma união entre arte revolucionária e engajamento político, permitindo, ainda que no plano das utopias, a tão almejada união entre arte e vida. A destruição e violência tão característica desses movimentos previa, ao contrário do que se entende normalmente, uma renovação profunda do homem e da sociedade. Assim, como dissemos, ainda que guardem suas distâncias, Dadaísmo e Surrealismo se posicionavam contra o dualismo marcado pela civilização ocidental, que separa o espírito da matéria, o sonho da ação.

Personagem emblemático desse momento da história da arte, Tzara continua, entretanto, amplamente subestimado, sobretudo sua produção poética e teórica que, como vimos, constituem uma importante contribuição para o conjunto das produções da época. Muito além dos *Manifestes*, a obra de Tzara comporta uma imensa gama de reflexões que dialogam de modo consistente com as numerosas discussões empreendidas pelos principais artistas do

entre guerras, reflexões que, não fosse a injusta baixa repercussão, teria tido influência maior sobre a produção posterior. Tzara dialoga, assim, com os seus próprios colegas revolucionários, marcando sua proximidade e, principalmente, suas diferenças. Tzara cria, à sua maneira, uma alternativa

Passados os momentos iniciais de experiência com a linguagem, em que o poeta imprimiu um tom destrutivo ao seu trabalho poético, para libertar a linguagem de suas limitações convencionais, Tzara se revela um poeta inventivo. Como observa Marcel Raymond (1960), de todos os poetas do grupo surrealista, Tzara foi o que levou mais tempo para descobrir sua natureza:

Extraño espectáculo el de un poeta que parecía dedicado a los juegos humorísticos y al culto del desorden más loco, y que se encamina poco a poco, sin abandonar ninguna de sus exigencias y simplemente profundizando en ese desorden, hacia creaciones macizas cuya incoherencia lógica permite presentir no ciertamente un orden interior, sino un dinamismo intenso, una vis poética, una potencia que se esfuerza en “modelar la ráfaga” y engendrar grandes conjuntos verbales todos crepitantes de imágenes. (RAYMOND, 1960, p. 267-268)

Entretanto, essa transição não se dá a partir de uma ruptura. Como observa Henri Béhar (1975), em sua produção ou no estudo das obras de outros escritores, Tzara pretendia encontrar as fontes da poesia na expressão coletiva dos povos, para além de toda convenção literária. Interessa-se, assim, pelas artes ditas primitivas, da África, da Oceania e do antigo Ocidente, participando, em 1962, do *Congrès pour la Culture Africaine*, realizado no atual Zimbábue, demonstrando enorme conhecimento sobre a cultura africana, tendo construído uma coleção significativa de esculturas e máscaras, além de ter escrito alguns artigos sobre o assunto. Assim, “é preciso então retornar constantemente às origens para provar a força e a vitalidade da verdadeira inspiração antes de qualquer limitação” (BÉHAR, 1975, p. 8, tradução nossa)⁷³. Neste sentido, a arte não é uma imitação da vida, mas precisamente seu duplo inseparável e complementar. A poesia não nasce da necessidade de transmissão de mensagens, nem para a comunicação da angústia e da miséria dos homens, mas se trata simplesmente de um fenômeno vital, “em seus modos respiratório, articulatório, mímico e gestual” (BÉHAR, 1975, p. 10, tradução nossa)⁷⁴.

⁷³ “il faut donc constamment revenir aux origines pour éprouver la force et la vitalité de l’inspiration vraie avant toute contrainte.”

⁷⁴ “dans ses modes respiratoire, articulatoire, mimique et gestuel.”

Segundo Béhar, toda a obra de Tzara carrega uma dialética, sugerida nos títulos de *L'Antitête*, *L'Homme Approximatif* e *De mémoire d'homme*. Temos, como observa o estudioso, três momentos de uma obra orientada no sentido de uma conquista de “*soi-même*”. Nesse sentido, não há ruptura na produção de Tzara, que não renega nada de seu passado, de modo que se podem rastrear influências dadaístas em suas últimas obras, além de ser possível compreender sua relação instável com o grupo de Breton:

Eis porquê ele recusou identificar, como faziam então os Surrealistas, a poesia unicamente ao automatismo. Para ele, a poesia não poderia se escrever sem uma parte de reflexão sobre o ato em curso, como exemplificam as admiráveis páginas de *Grains et Issues*, em que se define, pela prática, a noção de “*rêve expérimental*”. (BÉHAR, 1975, p. 8, tradução nossa)⁷⁵

Assim, para Tzara, a poesia é um meio de conhecimento, como a ciência e a filosofia, e sendo uma maneira de existir, resulta daí que a imagem poética é necessariamente vivida. Há em sua obra, portanto, uma combinação entre o momento poético e o reflexivo.

Em *L'Homme approximatif* – e em toda a poesia de Tzara a partir da segunda metade da década de 1920 –, o “*niilismo destrutivo*” dos primeiros anos dá lugar a uma crítica mais construtiva sobre a condição do homem na sociedade moderna. O que se destaca de imediato neste poema é a sua extraordinária unidade de tom e amplitude para uma obra elaborada ao longo de cinco anos. Impõe-se aqui uma voz salmódica, surgida para criar o impulso necessário e dar um aspecto superior ao que é dito. Mas, como é possível observar a partir da leitura do poema, a criação poética, para Tzara, não se faz sem uma crítica sobre a poesia, sobre a linguagem, suas limitações e suas possibilidades. Para Hubert Juin,

Esta vontade de misturar ao ato poético o olhar sobre o ato poético é constante: é como o carvão de uma lâmpada a vapor que são, um e outra, indispensáveis. Nesta combustão que se produz, nesta luz em que a poesia se afirma, o propósito de linguagem simples é logo ultrapassado: a crítica deixa de ser observada, a poesia torna-se ação, a sociedade se desvela... O poeta se

⁷⁵ “*C'est pourquoi il refusa d'identifier, comme le faisaient alors les Surréalistes, la poésie à l'automatisme seul. Pour lui, la poésie ne saurait s'écrire sans une certaine part de réflexion sur l'acte en cours comme en témoignent les admirables pages de Grains et issues où se définit, par la pratique, la notion de rêve expérimental.*”

reduz diante do próprio poeta (JUN apud TZARA, 1968, p. 14, tradução nossa)⁷⁶

Temos nesta obra, como se vê, uma profunda discussão sobre o fazer poético e seu caráter representativo, tornando-a um exemplo significativo do que chegaram a produzir as Vanguardas artísticas e, sobretudo, o poeta romeno. A poesia lírica da segunda fase da produção de Tzara, desenvolvida a partir de 1920, é pouco explorada pela crítica, permanecendo totalmente ignorada no Brasil, apesar da posição de destaque que o autor ocupa na história das vanguardas europeias.

⁷⁶ “*Cette volonté de mêler à l’acte poétique le regard porte sur l’acte poétique est constant: c’est comme les charbons d’une lampe à arcs qui sont, l’un et l’autre, indispensables. Dans cette combustion qui, alors, se produit, dans cette lumière où la poésie s’affirme, le propos de simple langage est aussitôt dépassé: la critique cesse d’être constat, la poésie devient action, la société concernée se dévoile... Le poète s’amenuise devant le poète même.*”

REFERÊNCIAS

- BÉHAR, Henri. *Tristan Tzara*. Paris: OXUS, 2005.
- _____. Figures du chassé-croisé. *Mélusine*, Paris, n. XVII, p. 9-31, 1997.
- _____. Tristan Tzara historiographe de Dada. *Mélusine*, Paris, n. XI, p. 29-39, 1990.
- BÉHAR, Henri; CARASSOU, Michel. *Le Surréalisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- BÉHAR, Henri; CARASSOU, Michel. *Dada, histoire d'une subversion*. Paris: Fayard, 1990.
- BÉHAR, Henri; DUFOUR, Catherine (Coord.). **Dada circuit total**. Paris: Lausanne, 2005.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CALINESCU, Matei. *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CLICHE, Anne Elaine. La bouche pense. La parole impensable de 'L'Homme approximatif' de Tristan Tzara. *Mélusine*, Paris, n. VIII, p. 209-227, 1986.
- COMBE, Dominique. La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In: RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyriques*. Paris: PUF, 1996.
- DACHY, Marc. *Dada et les dadaïsme*. Paris: Gallimard, 2011.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*. Paris: Larousse, 1972.
- ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Colônia: Tachen, 2005.
- ELIOT, Thomas. Stearns. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAMADA, Akira. La conception du rêve chez Tristan Tzara. *Mélusine*, Paris, n. XIII, p. 79-88, 1992.
- _____. Formation du langage poétique de 'L'Homme approximatif'. *Jinbun Ronshû (Studies in Humanities: Annual Reports of Department of Sociology and Humanities, Shizuoka University, Japan)*, n. XXXVIII, p. 111-139, 1987.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo : Cosac Naify, 2007.
- JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Barcelona, Barcelona, 2002.

JUIN, Hubert. 'Préface'. In: TZARA, Tristan. *L'Homme approximatif*. Paris: Gallimard, 1968.

NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme: suivi de documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1964.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.

RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyriques*. Paris: PUF, 1996.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*. Paris: CNRS Éditions, 2005.

SCHWARZ, Arturo. Breton-Tzara: divergences et convergences. *Mélusine*, Paris, n. XVII, p. 68-82, 1998.

TISON-BRAUN, Micheline. *Tristan Tzara inventeur de l'homme nouveau*. Paris: A. G. Nizet, 1977.

TRINGALLI, Dante. Dadaísmo e Surrealismo. *Itinerários*, Unesp-FCLAr, p. 27-59, 1990.

_____. *Grains et issues*. Paris: Flammarion, 1981.

_____. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion,

Tome I (1912-1924), 1975.

Tome II (1925-1933), 1977.

Tome III (1934-1946), 1979.

Tome IV (1947-1963), 1980.

Tome V (1924-1963), 1982.

Tome VI Le secret de Villon, 1991.

VALÉRY, Paul. Commentaires de Charmes (1936). In: *Oeuvres I*. Paris: Éd. Gallimard, p. 1510 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

BIBLIOGRAFIA

ALQUIÉ, Ferdinand. **Philosophie du surréalisme**. Paris: Flammarion, 1977.

AMIOT, Anne-Marie. Grains et issues: Age d'or, âge d'homme, âge approximatif, *Mélusine*, Paris, n. VII, p. 118-134, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUDOIN, Philippe. **Les surréalistes**. Paris: Seuil, 1973.

BÉHAR, Henri. **Tristan Tzara**. Paris: OXUS, 2005.

_____. **Les enfants perdus**: essai sur l'avant-garde. Paris: L'Age d'Homme, 2003.

_____. Figures du chassé-croisé. *Mélusine*, Paris, n. XVII, p. 9-31, 1997.

_____. Tristan Tzara historiographe de Dada. *Mélusine*, Paris, n. XI, p. 29-39, 1990.

BÉHAR, Henri; DUFOUR, Catherine (Coord.). **Dada circuit total**. Paris: Lausanne, 2005.

BÉHAR, Henri; CARASSOU, Michel. **Le Surréalisme**. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

BÉHAR, Henri; CARASSOU, Michel. **Dada, histoire d'une subversion**. Paris: Fayard, 1990.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Paris: PUF, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRETON, André. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1973.

BUOT, François. **Tristan Tzara, l'homme qui inventa la Révolution Dada**. Paris: Grasset, 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALINESCU, Matei. **Las cinco caras de la modernidad**. Madrid: Tecnos, 1991.

CAROUGES, Michel. **André Breton et les données fondamentales du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1967.

CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CLICHE, Anne Elaine. La bouche pense. La parole impensable de 'L'Homme approximatif' de Tristan Tzara. *Mélusine*, Paris, n. VIII, p. 209-227, 1986.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

COLLOT, Michel. **La Poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DACHY, Marc. **Dada et les dadaïsme**. Paris: Gallimard, 2011.

_____. **Tristan Tzara dompteur des acrobates**. Paris: L'Échoppe, 1992.

DRIJKONINGEN, Fernand. Entre surréalisme et marxisme: Révolution et poésie selon Tzara. *Mélusine*, Paris, n. I, p. 265-279, 1979.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **Le surréalisme**: théories, thèmes, techniques. Paris: Larousse, 1972.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Colónia: Tachen, 2005.

ELIOT, Thomas. Stearns. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FAUCHEREAU, Serge. **Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes**. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 2005.

GALTSOVA, Eléna. Le Désespéranto: utopie de l'écriture universelle chez Tzara et Breton. *Mélusine*, Paris, n. XVII, p. 275-292, 1997.

HAMADA, Akira. La conception du rêve chez Tristan Tzara. *Mélusine*, Paris, n. XIII, p. 79-88, 1992.

_____. Formation du langage poétique de 'L'Homme approximatif'. *Jinbun Ronshû (Studies in Humanities: Annual Reports of Department of Sociology and Humanities, Shizuoka University, Japan)*, n. XXXVIII, p. 111-139, 1987.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

HOPKINS, David. **Dada and Surrealism**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2004.

HUELSENBECK, Richard. **En avant dada**: l'histoire du dadaïsme. Paris: Les Presses du Réel, 2000.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (org.) **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

LEUWERS, Daniel. **Introduction à la poésie moderne et contemporaine**. Paris: Armand Collin, 2005.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofía, Universidade de Barcelona, Barcelona, 2002.

MAULPOIX, Jean-Michel. **La poésie comme l'amour**. Essai sur la relation lyrique. Paris: Mercure de France, 1998.

NADEAU, Maurice. **Histoire du Surréalisme**: suivi de documents surréalistes. Paris: Seuil, 1964.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993.

RABATÉ, Dominique (dir.). **Figures du sujet lyriques**. Paris: PUF, 1996.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: EDUSP, 1997.

RICHTER, Hans. **Dadá**: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SANOUILLET, Michel. **Dada à Paris**. Paris: CNRS Éditions, 2005.

SCHWARZ, Arturo. Breton-Tzara: divergences et convergences. *Mélusine*, Paris, n. XVII, p. 68-82, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TISON-BRAUN, Micheline. **Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau**. Paris: A. G. Nizet, 1977.

TRINGALLI, Dante. Dadaísmo e Surrealismo. *Itinerários*, Unesp-FCLAr, p. 27-59, 1990.

TZARA, Tristan. **El Hombre aproximativo**. Madrid: Visor, 1982.

_____. **Grains et issues**. Paris: Flammarion, 1981.

_____. **Œuvres complètes**. Paris: Flammarion,

Tome I (1912-1924), 1975.

Tome II (1925-1933), 1977.

Tome III (1934-1946), 1979.

Tome IV (1947-1963), 1980.

Tome V (1924-1963), 1982.

Tome VI Le secret de Villon, 1991.

_____. **L'Homme approximatif**. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **Le surréalisme et l'après-guerre**. Paris: Nagel, 1966.

_____. **La face intérieure**. Paris: Seghers, 1953

_____. **Terre sur terre**. Genève: Trois Collines, 1946.

APÊNDICE

APÊNDICE A – TRADUÇÃO – *POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE*

Para fazer um poema dadaísta.

Pegue um jornal.

Pegue tesouras

Escolha no jornal um artigo com a extensão que você queira dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com cuidado cada uma das palavras que formam o artigo e coloque-as em um saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada recorte um após o outro.

Copie conscienciosamente

na ordem em que elas saem do saco.

O poema te assemelhará.

E eis um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora,
ainda que incompreendido pelo vulgo.

APÊNDICE B – TRADUÇÃO – *AVERTISSEMENT*

Advertência

A luz do dia é opaca para nossa razão; a obstrução e a turbulência colocam-lhe véus de nevoeiro diante dos olhos. O sono é nossa excursão, país de perfeita visibilidade. Sem razão – pois a personalidade não a tem – eu preconizo o reinado da

Ditadura do espírito

Pela salvaguarda do estalão ideal

Pela clareza da visão

Pela independência da palavra

Pela autonomia dos instintos

Pela liberdade

Contra as memórias e sucessões literárias

Contra os gêneros, os catálogos e as teorias

Contra as concessões

Contra os comerciantes de arte e de ideias

Contra aqueles que se deixam explorar

Pela chegada da poesia

Eu proponho a aplicação dos princípios sagrados do punho e da matraca e a ação violenta do grupo terrorista literário cuja próxima criação não falhará em espantar os maliciosos, os ladrões, os covardes, os impostores, os fracos, os que se resignam com facilidade, confinados nas organizações políticas e religiosas de toda ordem.