**Maria Rita Sigaud Soares Palmeira**

# "Poeta, isto é, revolucionário": itinerários de Benjamin Péret no Brasil (1929-1931)

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na Área de Literatura e outras produções culturais

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
2000

# FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

P182p

Palmeira, Maria Rita Sigaud Soares
Poeta, isto é, revolucionário: itinerários de Benjamin Péret no Brasil (1929-1931) / Maria Rita Sigaud Soares Palmeira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Francisco Foot Hardman
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Péret, Benjamin, 1899-1959. 2. Surrealismo. 3. Comunismo - Brasil. 4. Poesia francesa - Sec. XX. 5. Modernismo - Brasil. I. Hardman, Francisco Foot. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (orientador)

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Prof. Dr. José Castilho Marques Neto

Campinas, 21 de dezembro de 2000

Este exemplar é a redação final da tese defendida por MARIA RITA SIGAUD SOARES e aprovada pela Comissão Julgadora em 15/01/2002.

Para Mariana, Miguel, Tereza e João,
com quem compartilho traços

# Agradecimentos

Este trabalho se iniciou há quatro anos, precisamente, no segundo semestre de 1996, quando foi redigido o projeto de iniciação científica. Desdobrou-se em questões que originaram a pesquisa de mestrado, cujo resultado é esta dissertação. Para desenvolvê-la, contei, desde fevereiro de 1997, com o apoio da Fapesp. Como todo longo processo, este teve a participação de muitas pessoas, presentes por conta de vínculos institucionais, elos afetivos ou os dois a um só tempo, em épocas mais distantes ou mais próximas. Também por sua duração, é provável, ainda que imperdoável, que esta não seja uma lista completa, pelo que, de antemão, peço desculpas.

Esta dissertação não teria tomado forma sem a presença constante e criticamente encorajadora de meu orientador, Francisco Foot Hardman. Foi ele quem, há quatro anos, "apresentou-me" Benjamin Péret, estimulou e apoiou decisivamente as reflexões que aqui apresento.

Nesse período de reclusão intelectual, o convívio com meus colegas de pós-graduação – em especial com os amigos Alexandre Auau Caroli, Flávia Trocoli, Irene Franco e Ravel Giordano Paz – foi vital para o êxito na transformação da tarefa solitária em angústia coletivamente produtiva. Tudo teria sido muito mais difícil e penoso sem as suas companhias.

Sou incapaz de, com justeza, agradecer inteiramente a Maria Fernanda Cardoso de Melo e Marina Magalhães pelo apoio nos momentos de desânimo, pelo teto barão-geraldino e pela amizade de toda hora. Durante todos esses anos, contei também com o amparo amigo de Márcio Varella, Marco Catalão, Inaê Coutinho e Rafael Oliva. Heitor Ferraz e Alice Kyoko Miyashiro foram amigos presentes em um período importante e decisivo, mostrando-se em afetuoso estado de alerta em relação a novas pistas para este trabalho. Sérgio Tomioka foi companhia certa e sua ajuda, diariamente preciosa. Debora Alves me ajudou a estabelecer relações mágicas com a contabilidade e a informática, sua dedicação a esta "causa" tendo sido fundamental.

À família Cardoso de Melo – Celinha, Menelau, Gui e, com muita saudade, ao Lipe –, quero registrar o meu carinho pela retaguarda familiar reconfortante que sempre me

propiciaram em São Paulo, muito antes do início mas também no decorrer da pesquisa que deu origem a esta dissertação.

A Belkis, Carlos Bastos, Flávia, Rogério, Rose – a equipe do IEL – o meu sincero obrigada pela disponibilidade em resolver os maiores problemas nas piores horas. Como também aos funcionários do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e do Cemap, em especial ao Luiz, pela ajuda na tarefa hercúlea de mexer em arquivos. Graziela Valentim tornou-se grande amiga acompanhando pela secretaria de projetos do IEL os passos iniciais desta pesquisa.

Ao professor Edgar de Decca, agradeço pelas sugestões e comentários feitos por ocasião de meu exame de qualificação. Assim como aos professores Luiz Dantas (cuja importância para minha formação foi enorme, sobretudo ao alertar-me sobre as armadilhas de temas que eram reflexão para a vida inteira) e José Castilho Marques Neto, por suas leituras atentas e argüições cuidadosas, às quais este trabalho será sempre devedor.

Meu agradecimento muito especial a Claude Courtot, presidente da Association des Amis de Benjamin Péret, pela prontidão generosa em me receber, ler e comentar uma versão deste trabalho. Por seu intermédio, pude entrar em contato com Guy Prévan, conhecedor privilegiado das atividades políticas de Péret e um dos organizadores de suas *Obras Completas*. A ele também se estende o meu profundo agradecimento. No Centre de Recherches du Brésil Contemporain, não posso deixar de lembrar com carinho do interesse de Afrânio Garcia por esta pesquisa e de agradecer a Anita Saboya, que gastou algumas tardes ajudando-me a lidar com o banco de dados.

Sou igualmente grata aos professores Robert Ponge (UFRGS) e Leonor Abreu (Université de Louvain), que com delicadeza e presteza enviaram-me artigos, indicações, incentivos, mostrando-se sempre dispostos a auxiliar-me. Ao pesquisador Dainis Karepovs, meu reconhecimento pelos textos e documentos que havia tempo buscava e que só mesmo com sua ajuda fui capaz de conseguir. A Jaqueline Péret, que me recebeu para mostrar seu acervo pessoal e dar seu depoimento.

Agradeço aos meus pais, Lygia e Moacir, que há tempos me instigam à reflexão e que seguiram com interesse, atenção e paciência o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Fernando, que soube me acompanhar e muitas vezes deu sentido a tudo isso.

# Sumário

# Resumo

Este trabalho investiga a passagem do poeta francês Benjamin Péret (1899-1959) pelo Brasil entre os anos de 1929 e 1931. Pertencente ao núcleo fundador do surrealismo, Péret foi considerado por seus pares como aquele que melhor soube realizar a poesia surrealista, unindo ética e poética, congregando as palavras de ordem "transformar o mundo" (Marx) e "mudar a vida" (Rimbaud). No entanto, sua obra permanece desconhecida mesmo em seu país natal. Sua estada no Brasil não teve melhor sorte e é pouco referida nas histórias literárias, apesar dos quase três anos em que aqui viveu e da segunda temporada que aqui passou entre junho de 1955 e abril de 1956.

A dissertação se divide em 4 capítulos. No primeiro, procuramos recuperar seu itinerário entre os anos de 1929 e 1931, por meio dos elos estabelecidos com os modernistas (em especial com o grupo ligado à *Revista de Antropofagia*) e da militância trotskista (quando ajudou a fundar a Liga Comunista junto a Mário Pedrosa e Lívio Xavier, entre outros).

Apesar de o enfoque da pesquisa estar voltado para a sua primeira estada, julgamos necessário localizar minimamente seus traços durante a temporada que passou entre 1955 e 1956, bem como os textos que aqui publicou nos dois momentos – o que é feito no segundo capítulo. Intenta-se com isso mostrar como todos os vínculos aparentes com o país se chocam com as escolhas poéticas que sustenta ao longo de sua vida.

A segunda parte da dissertação, compreendendo os capítulos 3 e 4, consiste, respectivamente, na análise da série de artigos sobre rituais afro-brasileiros – *Candomblé e Macumba* – publicada no jornal *Diário da Noite*, entre novembro de 1930 e janeiro de 1931, e de seu primeiro livro de poemas editado depois de expulso do país, *De derrière les fagots* (1934). Buscamos entender de que maneira a descrição que faz dos rituais é próxima à organização de seus poemas.

Com a análise de alguns de seus textos e com a descrição de seus passos, tentamos refletir sobre as razões pelas quais a passagem de Péret no Brasil permanece praticamente ignorada.

**Palavras-chave**: 1. Péret, Benjamin, 1899-1959; 2. Surrealismo; 3. Comunismo – Brasil; 4. Poesia francesa – séc. XX; 5. Modernismo – Brasil

# Nota explicativa

Os textos tiveram sua ortografia atualizada. Em *Candomblé e Macumba*, mantivemos as marcas de oralidade presentes na publicação do *Diário da Noite*. As traduções dos textos franceses são de minha responsabilidade.

Principais abreviaturas e siglas utilizadas:

*OC*: *Œuvres Complètes*

*CM: Candomblé e Macumba*

*Anthologie*: *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*

Introdução: Introduction à *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*.

*DDLF: De derrière les fagots*

# Introdução

## I.

Benjamin Péret nasceu em 1899 na França (em Rezé, próximo a Nantes). Em 1917, durante a Primeira Guerra, foi obrigado pela mãe a se alistar. Tinha apenas 18 anos e este era o castigo que lhe era imposto por ter pichado uma estátua em sua cidade natal.

Péret certa vez revelou em entrevista[1] que, durante um deslocamento de guerra, encontrou jogado em um banco de uma estação ferroviária um exemplar da revista *SIC* com poemas de Apollinaire, o que o teria de uma vez lançado na literatura[2]. Em 1920, procura o grupo que reunia André Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard e Louis Aragon. Une-se ao dadaísmo, movimento ao qual estes estavam ligados.

A ruptura com o movimento Dada começa a se esboçar ainda em 1921, ano em que Péret publicava seu *Le Passager du transatlantique* (ilustrado por Hans Arp). Em 13 de maio ocorria a representação do processo Barrès, que marcava as diferenças entre o nascente grupo surrealista e o pai do Dada, Tristan Tzara. Este, segundo Soupault, era hostil à idéia do julgamento do autor de *Chroniques de la grande guerre*. Apesar disso, o evento se dá ainda sob o selo do movimento. Reproduziram um tribunal e nele entrava Benjamin Péret, com uniforme de soldado alemão, dizendo ser o soldado desconhecido, emblema maior da honra da guerra. Este ato antipatriótico arrancou vaias da platéia indignada.[3] Guy Prévan notou que:

> O processo Barrès é um pouco o *ensaio* de tudo aquilo que se seguiria em termos de enfrentamentos poéticos, ideológicos, éticos e políticos.[4]

Ao que Claude Courtot acrescentaria, lembrando que Maurice Barrès era, até sua conversão ao "nacionalismo criminoso", um escritor louvado pelos surrealistas:

> (...) esse julgamento simulado consagrou a ruptura entre Tzara, que a evolução de Barrès deixava perfeitamente indiferente, e Breton que se indignava e insistia em afirmar em alta voz um certo número de exigências intelectuais e morais.[5]

---

[1] Entrevista difundida em 7 de dezembro de 1952, sob o título de "Les armes parlantes", reproduzida nas *OC* de Péret, tomo 7, pp. 241-244.

[2] A expressão é utilizada por André Breton, em seu *Nadja*, ao narrar a estranha visita de uma mulher que lhe fora pedir um exemplar de *Littérature*, argumentando que o levava para alguém que queria se lançar à literatura. Era Benjamin Péret. (André Breton, *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964, pp. 30; 32).

[3] Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, pp. 149-150.

[4] Guy Prévan, "Trajectoire politique d'un révolutionnaire poète", em Jean-Michel Goutier, *Benjamin Péret*, p. 82.

Péret participa da gestação do movimento surrealista, como é possível verificar consultando, por exemplo, os documentos reunidos na série *Archives du surréalisme*. Ao longo dos quase quarenta anos em que esteve ligado ao grupo, assinou declarações coletivas, manifestos, contribuiu com poemas, contos, posições teóricas, participou das sessões de sono hipnótico e se tornou um adepto da escrita automática.

O marco inaugural do surrealismo ocorreu com o lançamento do *Manifesto do Surrealismo*, de Breton, em 1924, quando Péret assumiu, junto a Pierre Naville, a direção dos três primeiros números da revista inicial do movimento, *La Révolution surréaliste*. Neste mesmo ano apareceu seu *Immortelle maladie* (com frontispício de Man Ray). Em seguida publicava: em 1925, *Il était une boulangère* e *152 proverbes mis au goût du jour*, com Éluard; *Dormir, dormir dans les pierres* (ilustrado por Yves Tanguy), em 1927; *Le grand jeu* e *...Et les seins mouraient...* (frontispício de Miró), em 1928.

Segundo Breton, o surrealismo procurava escapar ao pensamento vigiado. A idéia era quebrar os entraves lógicos, morais e de gosto:

> (...) o mundo circundante, que se diz cartesiano, é insustentável, mistificador, sem graça, e são justificadas quaisquer formas de insurreição contra ele.[6]

O lugar de Péret no movimento é importante e seus poemas e contos são admirados por seus pares. Sua obra logo passa a ser vista como expressão do surrealismo puro, em estado nativo. Afirma a seu respeito Breton:

> Benjamin Péret (...) é, entre nós todos, quem mais abertamente se lançou na aventura poética. A sua recolha *Le Passager du transatlantique*, então a pontos de aparecer, já é reveladora de todos os seus dons: uma liberdade de expressão sem precedentes. Assim como Hugo tinha abolido a distinção entre palavras "nobres" e "vulgares", Péret aboliu a distinção entre objetos "nobres" e "não nobres".[7]

Philippe Soupault, em março de 1922:

> (...) eu devo declarar que este *Le Passager du transatlantique* é um livro notável, um dos mais notáveis que apareceram nos últimos dez anos...

Ou Aragon, em 1924:

> Mas aquele que é capaz de tudo, (...) o homem que nunca se preveniu contra a existência, aquele que se encontra no nascer do sol, aquele que desafia o bom senso a cada respiração é Benjamin Péret, das belas gravatas, um grande poeta como não se faz mais.

---

[5] Claude Courtot, "Situação do surrealismo para um escritor de hoje", em Robert Ponge (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, p. 42.
[6] André Breton, *Entrevistas*, p. 109.
[7] *Idem*, p. 78.

Como Pierre Naville, em 1925:

> Poder-se-ia dizer que há no universo muitos canalhas para abafar esta voz; quanto a mim, eu não acreditaria jamais que tais gritos pudessem ressoar muito tempo num deserto.

Salvador Dali, que se uniria ao grupo no fim da década de 20, comentava, em março de 1929:

> Um livro francês que ainda é possível ler: *Le Grand Jeu*, de Benjamin Péret, o poeta francês mais autêntico de nosso tempo.

A partir de 1925, as discussões políticas passam a fazer parte do cenário surrealista. Debatem sua participação no combate revolucionário como necessária ao alcance da proposta surrealista. Durante este período, a ação do grupo anda lado a lado à comunista. Data deste mesmo ano o panfleto *La Révolution d'abord et toujours*, "prelúdio à criação de uma espécie de intergrupo que reúne os elementos ativos da revista *Clarté*, da folha belga *Correspondance*, da revista *Philosophies*, os surrealistas e alguns independentes (...)"[8]. Um ano depois, Péret se filiava ao Partido Comunista Francês, do qual sairia em 1927.

Breton atentou para o fato de que, não obstante todas as críticas feitas à aproximação com o comunismo, durante os anos em que estiveram mais próximos ao PCF (1926 a 1929) foram produzidas as obras consideradas como as mais expressivas do movimento. Era pois, segundo ele, a prova do sucesso da junção da atividade interior à ação exterior.

Em 1928, Péret se casou com a cantora brasileira Elsie Houston. No ano seguinte, o mesmo em que publicava com Louis Aragon *1929*, partiu com ela para o Brasil, onde ficaram até 1931, ano em que nasceu seu filho Geyser Péret. Aqui, entrou em contato com os modernistas, publicou artigos em jornais e se filiou à Liga Comunista (trotskista), junto a, entre outros, Mário Pedrosa e Lívio Xavier[9]. A militância determinou sua expulsão do país em dezembro de 1931.

O *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929) consolidava as preocupações do grupo com as questões políticas, com a passagem à ação. Assinam diversos documentos, como *Au feu*, de 1931 (glorificando os jovens espanhóis que haviam destruído igrejas), *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*, de 1933 (denunciando a política stalinista frente à ascensão do nazismo), *L'appel à la lutte* (tentativa de união de forças de esquerda

---

[8] *Idem*, p. 126.
[9] Mário Pedrosa (1900-1981), jornalista e crítico de arte; Lívio Xavier (1900-1987), advogado e jornalista.

para impedir o avanço fascista), *Planète sans visa* (protesto contra a expulsão de Trotsky do território francês), ambos de 1934, entre outros. Neste mesmo ano, Péret publicava seu *De derrière les fagots*, o primeiro livro de poesia após o retorno do Brasil.

*La Révolution surréaliste* deu lugar a *Le Surréalisme au service de la révolution* entre 1930 e 1933. Depois disso, ao longo da década, para expor os pontos de vista do movimento, lançaram mão da colaboração em *Minotaure* e da confecção de panfletos. Por este período, ganham força e espaço grupos surrealistas nascidos em outros países.

De volta à França, Péret retomou as atividades no movimento. Era o momento de explicitar as divergências com o stalinismo e também a data da saída de Aragon do movimento (1932). Se outros, como Artaud, Naville, Soupault, já haviam dele se afastado, a saída de Aragon, um dos principais pensadores do movimento, representava o início do acirramento das discussões sobre a possibilidade de participação efetiva no PC.

O rompimento com Aragon teve início quando ele retornou de uma viagem à Rússia, revelando ter lá assinado uma declaração em que negava os princípios do movimento surrealista, de acordo com a narrativa de Breton:

> Uma hora ou duas antes da partida, tinham-lhes apresentado para assinarem uma declaração implicando o abandono, para não dizer a negação, de quase todas as posições por nós defendidas. Renegar o Segundo Manifesto "na medida – cito textualmente – em que contraria o materialismo dialético", denúncia do freudismo como "ideologia idealista", do trotskismo como "ideologia social-democrata e contra-revolucionária". Por fim, deviam assumir o compromisso de submeter a sua atividade literária "à disciplina e ao controle do Partido Comunista".[10]

Aragon, de volta, argumentou que era preciso aceitar tais condições para conseguir agir dentro do partido. Acabou retratando-se e sendo readmitido no grupo, não sem reservas. Mas outros fatos acabariam por afastá-lo de vez.

Diante da necessidade de livrar o autor de *Le Paysan de Paris* de um processo movido contra ele por causa de seu texto *Front rouge* (em que teoricamente incitara militares à desobediência, bem como pregara o assassínio), publicado na revista *Littérature de la Révolution mondiale*, Breton pôs-se a redigir um texto em defesa do amigo. Segundo o autor dos Manifestos, ele ainda tinha em mãos as provas deste seu texto – *Misère de la poésie* – quando Aragon apareceu para lhe contar que ele e outros surrealistas ligados ao PCF haviam sido chamados pelo partido para que explicassem um texto de Salvador Dali

---

[10] André Breton, *Entrevistas*, *op. cit.*, pp. 166-167.

publicado em *Le Surréalisme au service de la révolution*. Indignado, Breton se propôs a aproveitar o ocorrido e incorporar algumas das frases proferidas pela direção partidária ao seu *Misère de la poésie*. Aragon retrucou, afirmando que estas eram questões internas ao Partido e que de maneira alguma deveriam sair a público. E que se Breton insistisse, a ruptura entre eles seria incontornável. O que foi feito, tão logo saiu o texto que fôra escrito justamente para salvar Aragon.[11]

Em 1935, Péret seguiu com Breton a Santa Cruz de Tenerife (nas Ilhas Canárias) dar uma conferência na Exposição Internacional do Surrealismo. Neste mesmo ano, durante o Congresso dos Escritores para Defesa da Cultura, Breton foi impedido de ler seu discurso por ter agredido Ehrenbourg (que difamara os surrealistas em seu livro *Vistos por um escritor da URSS*), pertencente à delegação soviética do congresso. Este episódio, segundo Breton:

> significou (...) o desabar das esperanças que contra tudo e todos, durante anos, havíamos posto na conciliação das idéias surrealistas com a ação prática no plano revolucionário.[12]

O suicídio do surrealista René Crevel se deu às vésperas do início do congresso. O próprio Crevel havia participado das vãs negociações para liberação do discurso de Breton. Com o terrível acontecido, permitiram que Éluard lesse o texto, ainda que tarde da noite, com a sala esvaziada. Desses acontecimentos surgiu *Du temps que les surréalistes avaient raison*, em que os surrealistas não deixavam dúvidas quanto à posição em relação ao regime russo.

Ainda em 1935, e não por muito tempo, os surrealistas cooperaram com o grupo *Contre-Attaque*, animado por Georges Bataille e que reunia intelectuais revolucionários.

Esgotadas as possibilidades de acerto com os comunistas, a Guerra Civil Espanhola surgia como uma esperança de possibilidade de transformação, num espaço ainda livre do jugo moscovita, segundo confidenciou Breton. Em agosto de 1936, Péret, como tantos outros escritores e artistas, partiu para tomar parte nela. Permaneceu na Espanha até o ano seguinte. Naquele país, conheceu a pintora Remedios Varo, com quem passaria a viver, apesar de sua união só ter sido oficializada em 1946, três anos após a morte de Elsie Houston (de quem Péret estava separado desde 1934). Sobre a Guerra Civil Espanhola, revelou Breton:

---

[11] *Idem.*
[12] *Idem*, p. 178.

> A iconografia mental dos primeiros dias da revolução espanhola conserva-nos a imagem de um Benjamin Péret sentado diante de uma porta em Barcelona, numa das mãos segurando a espingarda e com a outra acariciando um gato que tinha sobre os joelhos.[13]

Primeiramente, Péret se juntou ao POUM (Partido Operário de Unificação Marxista, uma fusão da Esquerda Comunista e do Bloco Operário Camponês), mais tarde combatendo ao lado dos anarquistas:

> (...) qualquer colaboração com o POUM era impossível. Eles de bom grado aceitariam gente à sua direita, mas não à sua esquerda. Por outro lado, nada a fazer por causa da burocratização ultra-rápida de todos os organismos e do funcionarismo escandaloso que se desenvolveu. Além do mais, estimulada pelos stalinistas, a revolução segue um curso descendente que, se não for rapidamente sustado levará diretamente a violenta contra-revolução. Nessas condições, eu decidi entrar em uma milícia anarquista e cá estou no front – em Pina de Ebro (...).[14]

Estiveram com ele na Espanha, entre outros, Achille Chavée, Marcel Noll, Eugenio Granell, Octavio Paz e Wifredo Lam.

Também em 1936, Péret publicou dois volumes bastante distintos, ambos ilustrados por Ernst: um versando sobre o amor, *Je sublime*; outro, de uma violência sem igual, *Je ne mange pas de ce pain-là*. Do ano seguinte data seu *Trois cérises et une sardine* (com desenhos de Tanguy).

Em 1938, Breton viajou ao México, onde se encontrou com Léon Trotsky. Juntos, redigiram o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, em que pregavam a total liberdade para a atividade artística, e fundaram a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI). Péret, que logo a ela se filiou, lançava neste mesmo ano *Au paradis des fantômes* (ilustrado por Miró). Ainda em 1938, no mês de outubro, deu-se a ruptura com Paul Éluard, outro fundador do grupo, conforme testemunho de André Breton:

> (...) tendo sabido, no México, que poemas de Éluard acabavam de aparecer na revista *Commune*, órgão da Casa da Cultura, apressei-me, naturalmente, a informá-lo por carta dos inqualificáveis processos usados contra mim por essa organização, não duvidando que retomaria imediatamente as suas distâncias em relação a ela. Mas não obtive resposta dele e, no meu regresso, fiquei estupefato ao ouvi-lo alegar que semelhante colaboração não implicava da sua parte nenhuma solidariedade particular, que acabara por se persuadir de que qualquer poema seu, pelas suas qualidades literárias intrínsecas, se

---

[13] *Idem*, p. 180.

[14] Carta de Benjamin Péret a André Breton, Division Durruti, Pina de Ebro, Frente de Aragon, 7 de março de 1937, reproduzida em Claude Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, p. 36.

defendia não importa onde, tão bem que nos últimos tempos tinha colaborado não só em *Commune* como em publicações fascistas – foi os termos que empregou – da Alemanha e da Itália.[15]

Os primeiros rumores da Segunda Guerra Mundial reordenaram a ação surrealista, que se voltou para a sistemática condenação do conflito. A correspondência de Péret nos permite acompanhar o recrutamento dos surrealistas e perceber a certeza que sustentava de que a sua vez não tardaria. O poeta procurou meios de se refugiar em outros países. Mas foi convocado e designado para um trabalho burocrático na região de Nantes. Guy Prévan conta as ações de Péret na repartição:

(...) ele inventa um novo jogo surrealista que consiste em fazer desaparecer do arquivo de suspeitos os nomes de todos os trotskistas da circunscrição e em substituí-los por patrônimos de padres.[16]

Desta atividade – como de outras de menor importância, também decorrentes da militância – resultou sua prisão em Rennes, fato por Péret comentado da seguinte maneira:

(...) a prisão de Rennes onde *eles* haviam me trancafiado no mês de maio de 1940 porque eu havia cometido o crime de considerar que uma tal sociedade era minha inimiga, quando não por ter me obrigado, a mim como a tantos outros, a defendê-la duas vezes na minha vida, eu não tendo nada em comum com ela.[17]

Com a chegada das tropas alemãs, Péret conseguiu ser libertado antes de ir a julgamento. O poeta seguiu para Paris, onde reencontrou Remedios. Enquanto tentava vender seus objetos (quadros e desenhos dos mesmos amigos que ilustravam seus livros), a fim de obter a quantia necessária para escapar da Europa, conseguiu emprego como revisor do jornal *Aujourd'hui,* dirigido por Robert Desnos. As condições de vida se agravaram durante o inverno de 1941, não sendo possível dispor do mínimo necessário para se viver clandestinamente na capital francesa. Seus amigos juntaram uma quantia suficiente para que Péret e Remedios conseguissem chegar a Marselha[18]:

Não há verdadeiramente meios de continuar a viver em Paris. Isto se tornou sinistro demais. Nós passamos um inverno horrível: praticamente nada para comer, sem carvão (50Kg para o inverno todo) e um frio de –10 durante quase dois meses. Impossibilidade de dizer ou fazer qualquer coisa

---

[15] André Breton, *Entrevistas, op. cit.*, p. 191.
[16] Guy Prévan, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, p. 51.
[17] Benjamin Péret, "Introduction", *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, pp. 16-17.
[18] Sua correspondência nos fornece elementos para afirmar que desde, pelo menos, março de 1941 Péret já estava em Marselha.

publicamente. Tudo isso me levou a procurar ir embora à espera de que uma nova situação se apresente.[19]

Naquela cidade estava instalado o *Emmergency Rescue Committee*, voltado para o suporte de intelectuais e artistas ameaçados pelo nazismo:

Um norte-americano anti-nazista, Varian Fry – ciente do fato que a zona dita "Livre" não duraria muito ou que, no mínimo, inclusive sob o regime de Pétain os intelectuais antifascistas corriam grandes perigos – cria o Centro Americano de Socorros e aluga uma casa em Marselha para nela acolher as pessoas ameaçadas e facilitar-lhes a "evasão" para o mundo livre. A casa *Air-Bel* recebe então Breton, Domínguez, Ernst, Hérold, Lam, Masson, Péret, Victor Serge e outros.[20]

Desde que chegou à chamada Zona Livre, Péret buscou conseguir o visto para os Estados Unidos, país que abrigaria muitos surrealistas nas mesmas condições que ele, inclusive Breton. Mas teve o visto negado por conta de suas atividades políticas precedentes. Decidiu partir para o México, para onde conseguiu embarcar no último navio que partia, em outubro de 1941, como revelou quando alcançou seu destino:

Eu acabo de chegar aqui com Remedios após várias histórias incríveis em Marselha, onde eu escapei por um triz do campo de concentração. Enfim, no momento em que eu me desesperava por não sair daquele inferno, consegui de repente meu passaporte e aproveitei o último navio, o "Serpa Pinto", para sair.[21]

O México, como nos indica o artigo de Jean-Marc Debenedetti[22], suscitava havia tempo o vivo interesse do poeta. Era-lhe especialmente cara a idéia de viver em um país que rompera relações diplomáticas com a Espanha franquista e que acolhia seus exilados. Além de estar reunido com os antigos camaradas de luta na Espanha, a possibilidade de estar no México era também a chance de conhecer o último refúgio de Trotsky.

Lá, esteve com os amigos Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, Gunther Gerzso, Octavio Paz, além de Natalia Sedova-Trotski (viúva de Léon Trotsky, assassinado em 1940) e Grandizo Munis. Lá, Péret milita no grupo dirigido por Munis (velho amigo de Espanha), o Grupo Trotskista Espanhol do México.

---

[19] Carta de B. Péret a Sherry Mangan, Marselha, 31 de março de 1941, reproduzida em suas *Œuvres Complètes* (*OC*), tomo 7, p. 359.

[20] Jean Schuster, "A Diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial", em Robert Ponge (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, p. 111.

[21] Carta de B. Péret a Sherry Mangan, Cidade do México, 11 de janeiro de 1942, reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 360-361.

[22] Jean-Marc Debenedetti, "Poésie et pensée mythique dans l'oeuvre de Benjamin Péret", em *Signes*, nº 19.

> Porque ele adquiriu uma experiência política (Brasil, Espanha, a estranha Guerra), porque as circunstâncias e o lugar o permitiam (...), o período mexicano de Benjamin Péret foi aquele ao longo do qual balanço, reflexão e, portanto, perspectiva se sobrepuseram à ação propriamente dita.[23]

Naquele país, desenvolveu pesquisas sobre as culturas pré-colombianas, trabalhou como bibliotecário e professor, escreveu poemas e editou a revista cultural do Instituto Francês da América Latina (IFAL), fundado por Paul Rivet. Péret colaborou também na revista *Contra la Corriente*, que Munis dirigia.

Em 1942 redigiu a primeira parte da introdução a sua *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* publicada pelos amigos surrealistas exilados nos Estados Unidos no ano seguinte sob o título *La parole est à Péret*.

Tão logo terminava a guerra, Péret registrava em cartas a intenção de voltar à França, mas, sem meios para pagar a viagem, permaneceria no México até 1948. No início de 1945, publicou uma brochura chamada *Le déshonneur des poètes*. Tratava-se de uma resposta ao volume organizado por Jean Lescure e Paul Éluard – *L'Honneur des poètes* –, em que estavam reunidos textos de escritores pertencentes à Resistência. O livro seguia uma linha de engajamento e louvor à pátria. Jean-Louis Bédouin comentou a respeito da brochura:

> O mínimo que se pode dizer é que os supostos poemas que a compõem provam à saciedade que a honra dos poetas em questão consiste em parar de ser poeta para se consagrar à propaganda política.[24]

A violência com que Péret atacou tal uso da poesia é apontado por muitos críticos como uma das razões para seu isolamento na França. Apesar de vigoroso e irado, parece-nos mais um clamor à independência do ato poético:

> Se se procura a significação original da poesia, hoje em dia dissimulada sob os mil ouropéis da sociedade, constata-se que ela é o verdadeiro sopro do homem, a fonte de todo conhecimento, e este conhecimento sob seu aspecto mais imaculado. Nela se condensa toda a vida espiritual da humanidade desde que esta começou a tomar consciência de sua natureza; nela palpitam agora suas mais altas criações e, terra sempre fecunda, ela mantém perpetuamente em reserva os cristais incolores e as colheitas de amanhã. Divindade tutelar de mil faces, chama-se aqui amor, ali liberdade, em outro lugar ciência. Ela se mantém onipotente, ferve na narração típica do Esquimó, explode na carta de amor, metralha o pelotão de execução que fuzila o operário exalando um último suspiro de revolução social, logo, de liberdade (...).

---

[23] Guy Prévan, *Péret Benjamin, revolutionnaire permanent*, *op. cit.*, p. 64.
[24] Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans du surréalisme*.

Seus inumeráveis detratores, verdadeiros e falsos padres, mais hipócritas que os sacerdotes de todas as igrejas, falsas testemunhas de todos os tempos, acusam-na de ser um meio de evasão, de fuga diante da realidade, como se ela não fosse a própria realidade, sua essência e sua exaltação.[25]

Em 1946, Péret publicava *Dernier malheur dernière chance*. Dois anos depois voltava a Paris, onde colaborou com as revistas surrealistas e com o jornal *Le Libertaire*[26]. Em 1949, ilustrado por Max Ernst, saía seu *La Brebis galante*.

Como durante toda a vida, nesse período Péret teve muitos e graves problemas financeiros. Trabalhou como corretor tipográfico, sem deixar de escrever seus poemas. Fez breves incursões no cinema, participando de um filme de média-metragem de Jean-Louis Bédouin e Michel Zimbacca, *L'Invention du Monde* (1953) e de dois curtas-metragem experimentais de Jindrich Heisler. A chegada da década de 50 selava seus problemas de saúde e de falta de recursos. Em 1952 lançava *Air Mexicain* (que trazia 4 litografias de Rufino Tamayo) e no ano seguinte *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (frontispício de Max Ernst).

Em 1954, fez rápida viagem à Espanha a fim de realizar pesquisas para sua *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, além de tentar visitar seu amigo Grandizo Munis, preso desde 1952 naquele país. Nesse ano lançou, sob o pseudônimo de Satyremont, *Les Rouilles encagées*.

De 1955 data sua segunda vinda ao Brasil, onde reencontra o filho, que não via desde 1933. Na ocasião, viajou pelo interior do país e entrou em contato com algumas tribos indígenas, o que planejara ainda na década de 20. Em temporada no interior de São Paulo, punha fim à introdução da *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique,* iniciada no México em 1942. Aqui ficou quase um ano, tendo retornado à França em maio de 1956. Neste período, eram lançados naquele país: *Livre de Chilam Balam de Chumayel* e, acompanhado de uma litografia original em cores de Miró, *Anthologie de l'amour sublime*.

De volta a Paris, preocupado com a guerra da Argélia e a situação dos países do leste europeu, Péret assinava as declarações surrealistas: *Au tour des livrées sanglantes* e

---

[25] Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, pp. 7-8.

[26] Algumas das participações surrealistas no jornal da Federação Anarquista estão compiladas em edição brasileira: Plínio Augusto Coelho (seleção, organização e notas), *Surrealismo e Anarquismo – "bilhetes surrealistas" de* Le Libertaire.

*Hongrie soleil levant*, certamente em apoio ao levante anti-stalinista de Budapeste, em 1956. Seu conto *Le gigot, sa vie et son œuvre* foi lançado em 1957.

Em setembro de 1959, sua saúde estando por demais debilitada, Péret foi internado às pressas. Morreu em 18 de setembro e sobre seu túmulo foi colocada uma placa com os dizeres "Je ne mange pas de ce pain-là".

Fiel ao surrealismo, Péret assinou todas as declarações do grupo. Toda a sua vasta obra poética foi fruto das técnicas surrealistas, as quais incorporou com maestria.

**II.**

Jean-Michel Goutier em introdução ao livro dedicado a Péret lançou a questão "por que dedicar uma obra ao poeta?". Ao que prontamente respondeu:

> Antes de tudo porque ele é poeta. Em um tempo marcado pela crise das ideologias, em que o homem está sempre sob o jugo da razão, submetido ao princípio de realidade, a poesia pode ser "esta ponte lançada entre o pensamento utópico e a realidade", evocada por Octavio Paz.
>
> Em seguida porque ele recusou jogar o jogo dos carreiristas e dos literatos negociados na Bolsa da mídia.
>
> Enfim, porque ele assumiu todos os riscos corridos por sua recusa cotidianamente renovada de transigir com a probidade intelectual.

Todas estas razões são pontos de partida para qualquer pesquisador da vida e obra de Benjamin Péret – de todos do grupo surrealista, aquele que menos recebeu atenção até hoje. Ao passo que dentro do próprio grupo, caracterizou-se como aquele que mais fundo conseguiu ir na experiência surrealista. Manteve-se fiel ao grupo até sua morte, o que inclui a permanência da mesma violência poética e política que constitui seu traço mais marcante. Em Péret, vida e obra andam juntas porque revelam sua capacidade em unir as esferas de ação criadas pelo surrealismo: conduta e poesia – o poeta deve ser revolucionário ou não ser poeta, afirmava ele.

Jean-Christophe Bailly reparou que:

> Admirado por seus amigos surrealistas, ele foi praticamente negligenciado até hoje pela maior parte dos comentadores externos ao movimento. Quando se fala dele é como um poeta menor ou um anarquista selvagem, e sua fidelidade a André Breton é freqüentemente censurada, como se fosse preciso ter saído do surrealismo para merecer o louvor da crítica. Jehan Mayoux explica esta atitude

pelo fato de que Benjamin Péret desempenhava de modo privilegiado mas não exclusivo "as funções de discriminação e agressividade" no interior do movimento.[27]

E acrescenta ainda como motivos de seu esquecimento: o ateísmo fundamental de Péret, suas atividades de militante, a violência da recusa através de *Je ne mange pas de ce pain-là* e sobretudo sua posição em relação aos poetas da Resistência. Por outro lado, o que chama a atenção é que:

É em sua obra que a teoria surrealista da imagem e a exaltação da inspiração se tornam mais manifestas e instituem a ruptura surrealista com maior clareza, é em sua obra que elas continuam sem falhar durante 40 anos. Das primeiras compilações aos últimos poemas, existe uma continuidade única sem solução na história da poesia, de tal modo que ela se torna um problema a resolver em relação à tradição que quer que os poetas "evoluam".[28]

Assim, aparentemente Péret seria mais identificado à imagem do militante, tendo sua obra poética deixada de lado. Sendo ela a que melhor realizou as aspirações do surrealismo – poesia, liberdade, amor – era para crer que em algum momento tivesse seu valor revelado. Esta pesquisa procurará de algum modo refletir sobre tal questão.

Jacques Baron, surrealista dos primeiros anos, descreveu da seguinte maneira Péret e sua poesia:

Há, ao mesmo tempo, alguém que não é deste mundo e cuja poesia não procura satisfazer nem o bom nem o mau gosto do leitor nem tocá-lo no coração por embelezamentos estéticos. É uma poesia que não se situa, que corre por toda parte, que recolhe no "sono pesado de marcha forçada em uma veia de carvão" as palavras de uso corrente (seixos, garrafa de vinho, carrinho de mão, torrada etc.) que, em choque, produzem a linguagem do humor.[29]

Assim, parece claro que Péret cria em sua obra um mundo inédito, onde estabelece novas relações entre as coisas, a partir da reunião incomum que faz das palavras: "(...) substantivos, verbos, adjetivos são em Péret os de todo mundo – a surpresa provém das aproximações incongruentes a que são submetidos".[30] Tentaremos expor de que modo esses elementos aparecem em seus poemas.

André Pieyre de Mandiargues considerou Péret o "poeta surrealista por excelência":

Nenhum outro que não ele pôde ou poderá pretender representar plenamente e puramente a poesia surrealista. Pois, se ele não contribuiu para a invenção da doutrina, não sendo de modo algum um teórico, permaneceria, no entanto, fiel a ela em absolutamente todos os seus escritos, e eu acredito que

---

[27] Jean-Christophe Bailly, *"Au-delà du langage": une étude sur Benjamin Péret*, pp. 15-16.
[28] *Idem*, p. 21.
[29] Jacques Baron, *L'An I du surréalisme suivi de l'an dernier*, p. 128.
[30] Gérard Durozoi, "Breton, Péret (et quelques autres)", em Jean-Michel Goutier, *op. cit.*, p. 44.

ele é o único dos surrealistas a não se sentir jamais incomodado pelo método automático e a lhe dever quase a totalidade de sua obra. Muito singularmente, nele, o pensamento automático tomava forma imediatamente no molde de uma bela linguagem, sem nenhuma necessidade de retoque. E o poder imaginativo era assombroso. Os surrealistas (...) dão à imagem, em matéria de poesia, uma importância primordial. Mas em nenhum deles nós veremos as imagens se encadearem e se desencadearem, estourarem, fundirem-se, como na obra de Péret. É um fogo de artifício inesquecível e perpétuo, um acréscimo de riquezas que pertencem à categoria do barroco, e que acaba por cansar a atenção, pois ele é sem limite.[31]

Em um ensaio sobre Benjamin Péret, Claude Courtot certa vez afirmou que o poeta morreria de rir se soubesse que se dedicava a ele um estudo sobre seus poemas. Dizia Courtot que Péret não acreditava que alguém tentasse explicar o que lhe parecia transparente, isto é, a poesia. Para um poeta que por vezes não reconhecia seus próprios versos, tal crença não chega a causar espanto. Benjamin Péret tampouco teve o cuidado em realizar uma Obra, no sentido de investir a si mesmo o título de Autor. Foi um poeta, sem dúvida. Segundo seus companheiros surrealistas, o mais completo dentre eles, o que melhor soube incorporar suas técnicas, seu etos peculiar, unindo de maneira indissolúvel a sua poética à sua militância diária e cotidiana. Tamanho comprometimento com a poesia lhe custou um papel ainda pouco estudado na história literária francesa e brasileira. Ao mesmo tempo em que é apontado como a expressão máxima do surrealismo, dificilmente sua participação no movimento recebe a atenção devida.

## III.

Apesar de ter aqui estado em dois momentos, de 1929 a 1931 e de 1955 a 1956, não há muitos registros de sua passagem pelo país, tampouco de sua importância para a difusão das idéias surrealistas. Entretanto, enquanto aqui esteve, escreveu em jornais, deu palestras, conviveu com os modernistas, tendo colaborado com alguns deles – notadamente o grupo da Antropofagia – e fundou a Liga Comunista (Oposição), por meio da qual foram trazidas pela primeira vez as idéias de Léon Trotsky ao Brasil.

Desta forma, os rastros de Péret no país – sobretudo durante os anos de 1929 e 1931, quando esteve de fato estabelecido aqui e quando suas atividades se fazem sentir de maneira mais consistente – têm, no mínimo, valor histórico pelo que significam em

---

[31] André Pieyre de Mandiargues, "Le Temps comme il passe", *Signes*, nº 19, p. 16.

contribuição ao cenário político e cultural da época. Mas há também seu valor poético -- poesia aqui entendida na ampla acepção surrealista. Pois se Péret não publica nenhum livro de poemas enquanto aqui esteve, não deixa de praticar poesia, no sentido de enxergá-la nas ações cotidianas, nos gestos libertários e, principalmente, nos rituais afro-brasileiros a que assistiu.

Esta dissertação está estruturada em duas partes distintas mas que, em dado momento, convergem, porque, tal qual no poeta, formam um todo: na primeira, tratamos de sua trajetória, na segunda, de sua poesia.

Buscou-se inicialmente recuperar os elos que Péret estabeleceu no Brasil, através dos contatos que faz e dos textos que escreve. Esta etapa é constituída pelos dois capítulos iniciais.

A segunda parte da pesquisa intentou analisar alguns textos do poeta, considerados fundamentais para a compreensão das relações que estabelece – ou deixa de estabelecer – com o Brasil. Os planos se encontram no momento em que ambos são necessários para dar a dimensão da passagem de Péret pelo Brasil, ou melhor, como forma de reflexão sobre sua inexpressiva inserção no panorama cultural do país. Algumas escolhas merecem ser explicitadas.

A compreensão do papel de Péret no panorama político-cultural brasileiro revelava-se mais fortemente a partir da experiência entre os anos de 1929 e 1931, período importantíssimo no Brasil como na França, tanto no plano poético como político. Deter-me em sua estada inicial significava também considerar a maneira violenta pela qual o obrigaram a deixar o país. Ademais, quando vem em 1955 para reencontrar Geyser, ocupa-se muito mais com as pesquisas das narrativas de seu livro *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* do que propriamente em reavivar velhos laços deixados de lado em 24 anos de ausência. Apesar de todas as viagens que faz em 1955-1956, bem como dos textos que escreve, a temporada de 1929 a 1931 permanece, para nossa compreensão, como seu marco fundamental no Brasil – todos os itinerários que cumpre na década de 50, por exemplo, eram planos da temporada inicial. Assim, quando são expostos seu traços durante esta segunda vinda está-se buscando na realidade recuperar de modo mais completo sua longa experiência brasileira.

Esta recuperação de seus passos entre 1929 e 1931 constitui o primeiro capítulo desta dissertação. Para fazê-lo, contei fundamentalmente com a documentação valiosa do fundo Lívio Xavier, guardado pelo Centro de Documentação Operária Mário Pedrosa (Cemap/ Unesp) e com os trabalhos produzidos a partir deste acervo.

No segundo capítulo, retomamos os textos do período de 1929-1931, apenas mencionados no primeiro capítulo, bem como os artigos publicados entre 1955 e 1956, a fim de apresentá-los, ainda que de modo sucinto, para que seja possível o entendimento de uma certa concepção de mundo que perpassa todos eles. De maneira mais abreviada, a passagem entre 1955 e 1956 é também o alvo das atenções neste pequeno capítulo. Com ele, encerra-se a primeira parte da dissertação. O período 1929-1931 será também a referência para os dois outros capítulos.

No terceiro capítulo, faço uma análise da série de artigos que aqui escreveu e publicou chamada *Candomblé e Macumba*. Procurou-se identificar a aproximação entre a poética surrealista e o pensamento mágico observado e posteriormente relatado pelo poeta. Pretendo assim vinculá-los à concepção poética de Péret (como também à dos surrealistas), verificando em que precisamente poesia e culto afro-brasileiro podem estar próximos.

Finalmente, no quarto capítulo, analiso o primeiro livro que publica após sua expulsão do Brasil, *De derrière les fagots*, de 1934. Em primeiro lugar, tento mostrar como a experiência no Brasil ainda era recente para Péret, que, à mesma época que lançava o livro, organizava um recital em que Elsie cantaria músicas dessas religiões. Isto feito, passo para a análise dos poemas, chamando a atenção para a energia transformadora de seus versos. Tento então mostrar como os cultos assistidos por Péret têm semelhança com os princípios regentes de sua poética, em que objetos os mais diferentes se reúnem e dão lugar a algo novo, a partir de uma crença comum nas possibilidades do desejo. Esta vontade que se expressa como potencialidade de mudança na poesia de Péret não visa a outra coisa senão à libertação do espírito.

Analiso por fim de que modo esta poética foi determinante, entre outros fatores, para sua pouca inserção no cenário brasileiro.

# Capítulo I

## *Os anos brasileiros de Péret: 1929-1931*

### I.

A história de Benjamin Péret no Brasil tem seu marco inicial com o casamento que unia o poeta à brasileira Elsie Houston. O matrimônio se dá em Paris em 12 de abril de 1928, sob o testemunho emblemático de André Breton e Heitor Villa-Lobos[1].

Os padrinhos já comentam por si só este enlace, congregando um dos fundadores do movimento surrealista a uma cantora pertencente à renovação estética brasileira dos anos de 1920: o mentor do movimento surrealista (Breton) e um dos mais importantes músicos brasileiros (Villa-Lobos).

Poucos dias após o casamento, Elsie, então residindo em Paris onde estudava canto com Ninon Vallin, participava-o a seu velho amigo Lívio Xavier. No cartão-postal a ele destinado, lia-se: "Estou feliz, Lívio, muito feliz" E acrescentava: "Apresento-te o meu Benjamin"[2].

Para precisar as relações de Péret com o Brasil é preciso tratar também de Mário Pedrosa. O jornalista e crítico de arte que iria se tornar concunhado de Péret havia embarcado para a Europa em 1927. Deveria ir, como enviado do Partido Comunista Brasileiro (PCB), para Moscou, integrar a Escola Leninista Internacional. Vê-se tomado por problemas de saúde, o que, aliado à compreensão do que se passava na Rússia (expulsão de Trotsky e da oposição de esquerda do Partido Comunista), fez com que interrompesse o curso de sua viagem antes de chegar à capital soviética, permanecendo inicialmente na Alemanha[3]. Lá, milita no Partido Comunista com interesse especial nas idéias da Oposição de Esquerda, pautada, na época, pelo esforço em redirecionar o partido para o caminho revolucionário. Pedrosa vai a Paris e participa das discussões, aproximando-se do grupo

---

[1] De acordo com Guy Prévan, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, p. 23

[2] Cartão-postal de Elsie a Lívio Xavier, Gisors, 20 de abril de 1928 (Cemap/ Unesp: arquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier). Lívio Xavier era velho conhecido de Elsie Houston e de sua família, como comprovam cartas a ele endereçadas pela cantora desde, pelo menos, 1918.

[3] José Castilho Marques Neto identifica alguns motivos para a adesão de Pedrosa às idéias oposicionistas, com as quais já estava familiarizado desde o Brasil. São eles: "(...) divergências políticas com as teses da III Internacional dominada por Stalin, principalmente após a expulsão de Trotski, em 1927, divergências de que Pedrosa e seu grupo já tinham notícias desde 1923 por meio da revista comunista *Clarté* e do jornal do Partido Comunista Francês (PCF), *L'Humanité*" (José Castilho Marques Neto, *Solidão Revolucionária, Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, p. 23).

que começava a publicar *La Lutte des classes*, notadamente Pierre Naville e Marcel Fourrier. Ora, Pierre Naville, já desligado do movimento surrealista, havia sido participante importante dos momentos fundantes do grupo, estreando com Péret a direção da primeira revista do movimento, *La Révolution surréaliste*. Péret, por sua vez, tinha se filiado ao Partido Comunista Francês (PCF) em 1926 e dele se desligado em 1927.[4]

Talvez aqui caiba lembrar alguns fatos ligados à participação política de Péret. A adesão dos surrealistas ao partido não é feita de uma hora para outra. A questão do engajamento era sempre colocada nas reuniões do grupo, que, embora desejoso de partir para a ação, receava que as suas aspirações fundamentais não obtivessem espaço no PCF. Breton aponta como momento crucial da aproximação com o Partido a resenha que escreve do livro de Trotsky, *Lénine* (nº 5 de *La Révolution surréaliste*)[5] em outubro de 1925.

Pelo lado do PCF, os surrealistas eram considerados jovens burgueses e suas atividades vistas com muita desconfiança. Sobre o período, lembrou Jean-Louis Bédouin:

> Na época em que Péret (...) entra no Partido Comunista, tal adesão tem ainda um valor revolucionário. O embargo da burocracia stalinista ao aparelho do Partido não é ainda um fato concreto. Discussões, controvérsias são ainda possíveis no interior do próprio Partido, e se os responsáveis políticos, entre os quais Vaillant-Couturier, acolhem os surrealistas com frieza, às vezes mesmo com desconfiança (...), pelo menos estes podem explicar-se, defender seu ponto de vista, sem que lhes seja imputado o crime do exercício deste direito imprescritível.

Péret inicia-se na política, segundo Prévan, por conta de suas atividades em jornais, de onde provinha seu sustento. Ainda em Nantes, onde permanece entre junho de 1921 e os primeiros meses de 1922, por não dispor de meios para se manter em Paris, Péret trabalhou no *Populaire de Nantes*. Já na capital, trabalha no *Le Matin*, *Petit Parisien* e *Le Journal*. As ações surrealistas de que participa – como o manifesto contrário à Guerra do Marrocos e a "Lettre ouverte à M. Paul Claudel" – decretam seu desemprego, pois, em atitude corporativa, todos estes jornais, bem como seus concorrentes, não lhe possibilitam a obtenção de um posto. Em 14 de outubro de 1925, Péret escrevia a Jacques Doucet: "Tous les journaux me sont à présent fermés"[6].

---

[4] Apesar das muitas e desencontradas referências a estas datas, em carta de 1955 Péret afirmava ter pertencido ao PCF de 1925 a 1927.

[5] André Breton, *Entrevistas*, p. 126.

[6] Esta carta ao colecionador de arte ligado ao surrealismo (era empregador de Breton e Aragon, segundo Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*), citada por Prévan, está reproduzida integralmente nas *Obras Completas (OC)* de Péret, tomo 7, p. 317.

De maneira que Péret só conseguirá empregar-se em *L'Humanité*, graças a Marcel Fourrier (responsável por *Clarté*[7]). Este jornal, onde Péret assina crônicas cinematográficas, além de uma série de artigos anticlericais e antimilitaristas, será alvo das críticas de André Breton em seu *Légitime défense* de 1926. Neste texto, Breton acusa o PCF de hostilidade com o movimento, acrescentando:

> (...) eu não sei porque me absteria de dizer que *L'Humanité* - pueril, declamatório, inutilmente cretinizante - é um jornal ilegível, de fato indigno de desempenhar o papel de educação proletária que se dispõe a assumir.

Com o ocorrido, Péret é instado a se manifestar contrariamente às palavras de seu companheiro surrealista, missão por ele recusada, deixando o jornal em dezembro de 1926 e o partido, alguns meses depois.

Em novembro de 1927, Pierre Naville e Francis Gérard seguem para Moscou para o 10° aniversário da Revolução Russa, no auge da crise interna do PCUS (Partido Comunista Soviético). Naville, já na Oposição de Esquerda, assume sua posição durante o Congresso e ele e Gérard acabam sendo convidados a se retirar da capital soviética. Em 15 de novembro de 1927, Trotsky era expulso do Partido Comunista Soviético. Duas semanas depois era a vez de toda a Oposição de Esquerda.

As idéias desta corrente começam a ganhar força no meio surrealista, cada vez mais insatisfeito com os rumos do Partido, com o qual entretiveram sempre uma relação controversa e conflituosa.

É neste ambiente político que Pedrosa chega à Europa. Guy Prévan reproduz um trecho da carta que Naville enviou a Fúlvio Abramo em 6 de março de 1985, contando como tomara conhecimento do brasileiro:

> Eu soube da existência de Pedrosa pela visita de sua sogra, acompanhada de duas de suas filhas, à redação de *Clarté* em 1927. Ela vinha ali procurar a documentação para seu genro que residia na Alemanha. Eu creio que era em Berlim; Pedrosa veio me ver em Paris em 1928.[8]

Prévan se encarrega de esclarecer quem são os personagens descritos: a sogra é Arinda Houston e suas filhas, Mary – futura esposa de Pedrosa – e Elsie. De modo que

---

[7] Revista ligada ao PCF, embora não submetida a ele. Entre 1925 e 1926, a direção da revista esteve bastante próxima ao grupo surrealista, tendo assinado conjuntamente algumas declarações, como o Manifesto contrário à guerra do Marrocos. Mais tarde, em 1927, a revista irá se dedicar a sustentar as teses trotskistas, sob a direção de Pierre Naville. E finalmente dará lugar a *La Lutte des classes* (1928), órgão da Oposição de Esquerda Francesa, na qual Naville desempenhava papel importante (Marguerite Bonnet, *Vers l'action politique*, pp. 153-154).

Péret e Elsie acabam reunidos, de um lado, por um circuito cultural comum (na caderneta de endereços de Elsie é possível encontrar, por exemplo, o nome de Marcel Noll[9]) e, de outro, pelas atividades políticas de Péret, que a essa altura se encaminhavam para convergir com as de Pedrosa.[10]

O encontro de Pedrosa e Péret, segundo Jean Puyade, "contribuirá para a evolução política de Péret". Conta Puyade, a partir de entrevista com Pierre Naville em 1985, que:

> Péret teria manifestado, na véspera de sua partida para o Brasil, a vontade de concretizar um contato com ele [*Naville*], então representante de Trotski na Europa.[11]

É preciso dizer que Pedrosa, Lívio Xavier, Antonio Bento estiveram sempre muito informados dos caminhos tomados pelos surrealistas. Desde sua fundação, há menções às revistas do movimento em suas cartas. Estas, aliás, acabam por dialogar com o que se discutia em Paris, inclusive as questões envolvendo a adesão surrealista ao partido comunista francês:

> Tenho recebido *Clarté*. Recebi há poucos dias – duas brochuras – uma – *La Révolution et les intellectuels* – assinada pelas iniciais A. D. O autor é do Partido. Faz uma análise profunda e bem-feita das relações do surrealismo com comunismo. A outra – é do Breton – *Légitime défense* – como o nome indica defende-se e explica a sua não adesão ainda ao partido. Em alguns pontos, tem razão; em outros não. (...) Gostei de ambas. Breton diz que não há razão para que ele e seus amigos abandonem de vez o surrealismo e as pesquisas nesse sentido, como parece exigir o partido. Diz ele que aguarda a resposta do partido para nele ingressar sem reservas. Precisa antes saber se dentro dele é possível certos debates que quer levantar, a discussão sobre certos pontos que tem em vista para uma decisão mais profunda do partido a respeito. Ataca *L'Humanité* (...). Tenho recebido *L'Humanité*.[12]

Ou ainda:

---

[8] Citado por Prévan, *Péret Benjamin*, *op. cit.*, pp. 22-23

[9] Marcel Noll participou do movimento surrealista durante a década de 1920 e combateu na Guerra Civil espanhola em 1936. A dita caderneta faz parte do acervo de Elsie Houston abrigado no Cemap/ Unesp (fundo Lívio Xavier).

[10] As informações de que dispus para descrever as atividades profissionais e militantes de Péret até a vinda para o Brasil foram extraídas em sua grande maioria do livro de Guy Prévan já citado (*Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*).

[11] Jean Puyade, "Benjamin Péret: um surrealista no Brasil (1929-1931)", p. 4. Versão revista da palestra proferida em novembro de 1989, dentro do ciclo *O Surrealismo e o Brasil: dos precursores ao modernismo*, em Porto Alegre (texto inédito, cedido por Robert Ponge).

[12] Carta de Mário Pedrosa a Lívio Xavier, São Paulo, início 1926 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 256). *La Révolution et les intellectuels* é de autoria de Pierre Naville, ainda que sua primeira publicação de fato trouxesse as iniciais A. D. a que se refere Pedrosa.

O Murilo [*Mendes*] já lhe deu as revistas surrealistas? Não recebi mais nenhum outro número. Já escrevi para lá. Se não for atendido – escreverei ao Aragon, que é o gerente. Para *Clarté* também escrevi, dirigida ao Fourrier.[13]

A intimidade com a conversa surrealista fica visível quando identificamos, por exemplo, a questão do suicídio, motivo de enquete do movimento no 1° número da revista *La Révolution surréaliste* (1° de dezembro de 1924) – "Le suicide est-il une solution?". Sabendo ser Pedrosa um leitor das publicações do grupo, como ignorar a menção:

Como não ser o suicídio a única solução revolucionária, marxista (Freud está no marxismo, o Trotsky acha que sim) ou a adaptação completa, a solução empírica e sabida?[14]

Ou quando Pedrosa confia a Lívio sua mais recente leitura – *Le paysan de Paris*, de Aragon:

Um novo livro de Aragon: *Le paysan de Paris*. Não mando para você porque não há mais nenhum exemplar: o que tenho foi tomado do Plínio Mello, que deixei em São Paulo, completamente cretinizado e comunista. O Aristides, em São Paulo, faz poemas gênero Martinet e Péret.[15]

Não só Pedrosa estava atento aos caminhos surrealistas, como seus amigos mais próximos, e que com ele formariam a frente de esquerda alguns anos mais tarde, também. É especialmente digno de nota o fato de Aristides Lobo estar escrevendo poemas como os de Péret; chega a ser curioso.

Antonio Bento conta que ele, Mário Pedrosa e Lívio Xavier, por volta de 1926, intentavam escrever um manifesto semelhante ao surrealista, preocupados que estavam com a pouca difusão das idéias modernas no Rio de Janeiro: "Éramos pela valorização do irracional e dos elementos anti-estéticos, os quais desejávamos que prevalecessem nas obras de arte"[16].

A narração que Pedrosa faz do relato de Mary Houston sobre seu encontro com os surrealistas é igualmente merecedor de destaque:

A Mary mandava cartas pra nós dois – que travou conhecimento com o B. Péret. Aragon, ainda não, porque tinha partido para a Inglaterra, com a amiga, por três dias – e já fazia três semanas e não tinha voltado ainda. O Breton estava gripado. Péret contou para ela que o pessoal surrealista já estava pedindo pinico e que surrealistas de verdade só ele, Aragon e Breton. A Mary, tocante de ingenuidade,

---

[13] Carta de Mário Pedrosa a Lívio Xavier, São Paulo, 7 de maio de 1926 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 262).
[14] Carta de M. Pedrosa a L. Xavier, São Paulo, outubro a novembro de 1926 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 265).
[15] Carta de M. Pedrosa a L. Xavier, São Paulo, 5 de janeiro de 1927 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 269).

confidenciou que o Péret, ao contrário do que se poderia supor, era tímido e sentimental, bancando pra cima dela o amoroso (não tenho ciúmes por isso!) e que ela estava muito triste com isto porque queria ser apenas uma camarada boa dele.[17]

"Ao contrário do que se poderia supor" dá a entender – se ainda unirmos ao fato de Aristides estar a fazer poemas como os peretianos – existir por parte de Pedrosa e seus amigos um conhecimento razoável não só do surrealismo mas especificamente da figura e obra de Péret. Parece ser de fato o único grupo no Brasil voltado para esta junção da atividade surreal e comunista que agitava o cenário parisiense de então.

Assim, os elos de Péret com o Brasil vão se formando. Nos meses que antecedem sua vinda ao país, são vários os documentos que ilustram seu empenho em relação à viagem.

**II.**

É provavelmente por intermédio do autor dos *Choros,* seu padrinho de casamento, que Péret toma conhecimento de Arnaldo Guinle, a quem solicita um patrocínio para a viagem que faria pelo Brasil. Tratava-se de uma jornada de pesquisa e de compra de objetos populares e indígenas, com itinerário precisamente delimitado, como o próprio poeta esclareceria em carta ao empresário em 5 de dezembro de 1928.

Em 14 de novembro do mesmo ano, Guinle já havia endereçado a Péret uma carta, afirmando não estar no momento disponível a tomar parte da empreitada por ele proposta. O empresário dizia estar muito ocupado com o concerto que Heitor Villa-Lobos daria dali a dias no *Opéra* de Paris. Não chega a ser categórico em sua recusa, pois despede-se lembrando que em todo caso estaria de volta ao Brasil em fevereiro, colocando-se à disposição para eventuais futuros acertos.

A carta que originou esta resposta, segundo Guinle datada de 9 de novembro, não foi por nós recuperada, mas é de se supor que contivesse apenas sumariamente o projeto da viagem. Pois, a já referida carta de 5 de dezembro é assim iniciada por Péret: "dando seqüência a nossa conversação", para em seguida expor minuciosamente o projeto. Parece que Péret, esperançoso do caráter reticente da carta de 14 de novembro, resolvera perseverar na possibilidade de auxílio financeiro de Guinle. É de se supor que o autor de *De*

---

[16] Antonio Bento, "O Ambiente no Rio ao tempo de Ismael Nery", *Cadernos Brasileiros*, p. 67.

*derrière les fagots* tenha esperado passar a data do concerto para retomar as negociações com o empresário.

Nesta carta de dezembro, em que fornece uma série de informações relativas à viagem, o poeta pede 100 mil francos, a serem reembolsados em três anos (ou menos). Esta soma se destinaria a pagar a ida ao Brasil, onde pretendia pesquisar e comprar objetos indígenas antigos e antiguidades pré-colombianas. Em segundo lugar, Péret tinha o intuito de, com o apoio do governo brasileiro, realizar dois filmes – um documentário e um "documentário romanceado" inspirados nas lendas e nos hábitos indígenas. Acrescentava na carta que, sendo enviado especial do *Petit journal*, publicaria, quando voltasse, uma série de artigos sobre a 'expedição'. Estes seriam reunidos em livro, a ser lançado ao mesmo tempo que os filmes. Por fim, anuncia que sua esposa aproveitaria para recolher cantos e músicas populares e indígenas, com os quais, de volta a Paris, realizaria um espetáculo.

Péret tentava convencê-lo a custear uma viagem cujo itinerário compreendia:

> subir o rio Amazonas até Iquitos (Peru) e de lá seguir de avião até Lima (Peru); descer o litoral até Molendo e de trem até Cuzco, a antiga capital Inca; depois, percorrendo o norte da Bolívia e o estado do Mato Grosso, ganhar a cidade de Goiás, capital do estado de mesmo nome e descer o rio Araguaia até chegar no mar.[18]

Pelas correspondências que se seguem é possível averiguar que Péret não consegue um patrocínio para sua longa jornada – que só iria realizar, e mesmo assim parcialmente, na segunda estada no Brasil, já na década de 1950. Entretanto, durante os primeiros meses no Brasil continuará buscando reunir os meios necessários para realizá-la.

Entre o fim de 1928 e início de 1929, Péret parece estar tomado pela viagem. Ao menos é o que deixa entrever em carta de 14 de janeiro de 1929 a Elsie, então na Alemanha gravando discos: "[No Consulado] Eu vi o major Jaguaribe de Mattos que me deu uma carta para o chefe da base da missão Rondon em Manaus e um mapa"[19]. Adiante conta que

---

[17] Carta de M. Pedrosa a L. Xavier, João Pessoa, 2 de abril de 1927 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 275).

[18] Carta de B. Péret a Arnaldo Guinle, Paris, 5 de dezembro de 1928 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). A única referência de que se trata de carta endereçada a A. Guinle é uma anotação a lápis, aparentemente feita por outra pessoa, no alto da folha.

[19] Carta de B. Péret a Elsie Houston, Paris, 14 de janeiro de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

andou vendo algumas máquinas fotográficas e que está preocupado com a emissão das passagens.

Data do dia seguinte uma série de cartas de apresentação de Péret e Elsie escritas por Villa-Lobos em Paris. Além de facilitar a aproximação de Péret com jornalistas brasileiros (como é o caso da endereçada aos redatores-chefes d'*O Estado de S. Paulo*, Júlio de Mesquita Filho e Nestor Rangel Pestana)[20], o que poderia resultar em alguns trabalhos para o poeta, as cartas do maestro objetivavam certamente o estabelecimento de contato com pessoas residentes nos locais que Péret intentava conhecer. É possível verificar esta intenção em cartas destinadas ao Maestro Franco (Manaus), ao Dr. Manoel Lemos (Paraíba), ao Professor Pereira de Mello (Bahia) ou a Manoel Augusto dos Santos (Pernambuco).

Na carta-modelo aos jornalistas, lê-se:

> Meu caro amigo, tenho o prazer de apresentar-lhe Benjamin Péret, eminente poeta, escritor e jornalista francês, que vai ao Brasil como correspondente de vários e importantes jornais franceses.
> Espero que o ilustre amigo receba o portador desta com as bombas e foguetes da praxe brasileira, e em confirmação ao habitual provérbio nacional, que "o brasileiro é o mais hospitaleiro dos povos".
> O amigo agradecido, Villa-Lobos.

As cartas variavam de acordo com o grau de amizade. É preciso fazer notar que, se a apresentação de Péret é sempre pautada por um mesmo tripé "poeta, jornalista e francês", quando descreve Elsie, Villa-Lobos a matiza: "cantora de fibra, com purezas brasileiras" (ao Maestro Franco), "admirável cantora, primogênita da nossa nova raça, brasileira genuína em físico, em alma e espírito" (a Pereira de Mello).

Por fim, uma missiva tem valor especial. Trata-se daquela dirigida ao Maestro Franco e onde a uma certa altura lê-se: "Os portadores desta são dois estupendos artistas que casam o Brasil com a França e querem ter filhos de arte cabocla. Por isso, se destinam a Manaus para colher a seiva".

Pois é com estas recomendações que Péret e Elsie embarcam para o Brasil, onde chegam em 5 de fevereiro de 1929.

Tão logo desembarcam, a imprensa brasileira oferece destaque à sua chegada. Nesta ocasião, Péret concede entrevistas, em que procura expor as idéias surrealistas, dá uma

---

[20] As demais cartas dirigidas a jornalistas eram para: Heitor Beltrão (*Jornal do Commercio*), Flexa Ribeiro (*O Paiz*), Chateaubriand (*O Jornal*), Paulo Bittencourt (*Correio da Manhã*), Guedes de Mello (repórter-chefe do *Jornal do Commercio*). (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

conferência em São Paulo (no dia 18 de março no salão vermelho do Esplanada Hotel) intitulada "L'esprit moderne du symbolisme au surréalisme".

Uma matéria publicada no *Diário Nacional*, em 19 de fevereiro de 1929, afirmava que Elsie e Péret estavam no Rio havia duas semanas e que demorariam ainda um tempo, sendo quase certos recitais de Elsie no Rio e em São Paulo. Na matéria editada pelo *Correio Paulistano* em 6 de março de 1929, "Uma informação sobre o Surréalisme", Péret trata de difundir alguns dos preceitos do movimento, pouco conhecido no país, ressaltando a idéia de aliar-se poesia e atitude, existência: "As anteriores revoluções, explica-nos ele, padeceram de um gravíssimo defeito: elas se elaboraram dentro da literatura, dentro da arte". Apregoa Péret que não se podia perder o vínculo com a realidade, pois é ela "o solo sob os nossos pés e o céu sobre as nossas cabeças". Acrescenta que a necessidade de privilegiar-se a realidade reside no fato de que ela é a nossa própria substância. O próprio sonho, matéria recorrente no universo surrealista, deveria ser entendido a partir da realidade, como sua parte integrante.

Outra notícia sobre a chegada de Péret e Elsie Houston ao Brasil aparece na seção "Telegramas do Rio", no *Diário Nacional* de 19 de fevereiro de 1929, sob a chamada "Mais uma patrícia leva ao velho mundo a genialidade de nossas canções – As idéias revolucionárias de Benjamin Péret, seu esposo, sobre a música instrumental".

Há ainda a entrevista concedida a Raul de Polillo (*Diário de S. Paulo)*, nos primeiros dias de março, "Que é super-realismo? Uma entrevista com o Sr. Péret, em que não se disse nada de mais e de menos, mas que deve ser lida" (2 de março), a que se seguiu uma polêmica. Como o entrevistador insultasse o surrealismo em artigo intitulado "O super-realismo[21] não é coisa alguma: vagas considerações lógicas sobre uma teoria literária que ninguém encara com seriedade" (5 de março de 1929), Péret respondia com um texto raivoso, publicado em 7 de março, em que protesta contra a apropriação indevida de suas palavras ("O que é o surrealismo: resposta a um imbecil").

Segundo Jean Puyade, o "Onde estás?" do poeta Péret, de 14 de março, também faria parte das respostas a Polillo, que, ainda de acordo com o pesquisador, teria

---

[21] É curioso notar que, afora algumas exceções, tão pouco se sabia do surrealismo no Brasil que nem mesmo o nome do movimento tinha escrita regular. Esta ia desde a manutenção do nome em francês (*surréalisme*) até "super-realismo". Vinte e cinco anos depois, a escrita permanece irregular (ao menos na imprensa), assim é que em edição de 18-19 de junho de 1955, por ocasião da 2ª vinda de Péret ao Brasil, a *Tribuna da Imprensa* publica o seguinte título para sua entrevista com o poeta: "Benjamin Péret faz o balanço do supra-realismo".

respondido, em 21 de março, com "Os aventureiros da literatura. Paris é a rua 25 de março das Artes e das Ciências Universais". Puyade vincula à polêmica inclusive o "Pequeno panorama da pintura moderna" que Péret publica em 27 de março[22].

Pois neste "Pequeno Panorama da Pintura Moderna" (*Diário de S. Paulo*, 27 de março de 1929), Péret elege como os únicos três pintores de gênio da atualidade Picasso, Miró e Arp. Outro artigo seu deste período e que no entanto não chega a ser publicado (tendo sido concebido para o *Diário da Noite*) é "A Escrita Automática". Nele expõe os preceitos da escrita automática e propõe seu exercício. Todos os textos produzidos por Péret neste período serão alvo de nossa atenção no capítulo 2.

É preciso lembrar que pouco se falava sobre o surrealismo no país. O movimento modernista brasileiro, cuja semana inaugural antecede em dois anos o lançamento do *Manifesto do Surrealismo* (1924), inicialmente esteve muito mais próximo das vanguardas anteriores (notadamente, o cubismo e o futurismo[23]). Sendo coetâneos, os dois movimentos até então pouco haviam tido contato. Com o advento da Antropofagia, o surrealismo passa a ser também incorporado. O que se faz sentir pela inclusão de Freud ("Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud"), pela recusa ao pensamento lógico ("Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós"[24]).

Valentim Facioli explicita os vínculos entre o movimento de que Péret fazia parte e aquele defendido por Oswald de Andrade em 1928:

> A proposta social, cultural e artística do movimento antropófago aproximou-se extraordinariamente do surrealismo. Formulou uma utopia libertadora para o homem brasileiro e ocidental, propondo a "instauração" de um matriarcado como regime civilizatório e governativo, exaltando as forças inconscientes reveladas por Freud e as energias das culturas primitivas e populares. Pregava a revolução bolchevista, a revolução surrealista e a revolução caraíba (do indígena).[25]

Na própria revista do movimento antropofágico, era possível atestar as afinidades, como no trecho abaixo, motivado pela chegada de Péret ao Brasil:

> (...) não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações

---

[22] Jean Puyade, *op. cit.*, pp. 6-7.
[23] Como sugere Valentim Facioli, "Modernismo, Vanguardas e Surrealismo no Brasil", em Robert Ponge (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, p. 298.
[24] Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago", em Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 300 e p. 295, respectivamente.
[25] Valentim Facioli, "Modernismo, Vanguardas e Surrealismo no Brasil", *op. cit.*, p. 304.

pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado.[26]

No início de maio, Elsie recebe uma carta de Lucília, esposa de Villa-Lobos:

Recebi hoje duas cartas tuas, uma escrita em viagem e outra da nossa terrinha querida! (...) Nada me contastes sobre os teus, como os encontrastes, pelos amigos artistas, e finalmente qual a impressão do Benjamin. Eu calculo que ele deve estar furioso com o calor. (...) Tens passeado muito com Benjamin? Ele vai bem de saúde com este calor? Já estiveram com o [*Jaime*] Ovale, Manuel Bandeira, Dante [*Milano*]?[27].

A correspondência com Lucília continuaria. Em 9 de maio de 1929, ela escreve:

Querida e saudosa Elsie, até que afinal recebemos carta tua e notícias mais minuciosas da recepção e sucesso teu e do teu Ben no Brasil. Não podes avaliar o prazer que tivemos com tudo isto que nos enviastes, tínhamos certeza de que não passariam desapercebidos neste país de indiferentes... Creio que começam a perceber o valor daqueles que o tem, não achas?[28]

Mais adiante, comenta que Mário Pedrosa esteve em Paris (o jornalista voltaria ao Brasil em julho do mesmo ano) e alude aos planos dos concertos no Brasil – dos quais Elsie faria parte. Lucília ainda mandaria um bilhete, em 12 de maio, dando instruções quanto ao repertório que a cantora deveria se pôr a estudar. Conta que "[Villa-Lobos] levará daqui um esplêndido violinista que dará concertos no Brasil, e nos acompanhará na excursão" – referindo-se possivelmente a Maurice Raskin. De fato, em outubro de 1929, o maestro chegaria ao Brasil para a série de espetáculos acertada com Elsie. É o que nos revela Manuel Bandeira, em crônica de 4 de outubro de 1929: "Villa-Lobos acaba de chegar de Paris e trouxe dois intérpretes de primeira ordem: o pianista espanhol, Tomás Terán e o violinista belga Maurice Raskin"[29].

De volta ao mês de março de 1929, é preciso lembrar das relações de Péret com o grupo da Antropofagia. A *Revista* estava organizada como suplemento quinzenal do *Diário de S. Paulo*. Esta "segunda dentição" deveria, segundo relato de Geraldo Ferraz, reproduzindo orientações de Raul Bopp e Oswald de Andrade, "encaminhar o movimento antropofágico para uma total radicalização, literária, política e social"[30].

---

[26] "Benjamin Péret", *Revista de Antropofagia*, 17 de março de 1929 (citado por Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p. 257).
[27] Carta de Lucília Villa-Lobos a Elsie, Paris, 26 de fevereiro de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier).
[28] Carta de Lucília Villa-Lobos a Elsie, Paris, 9 de maio de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier).
[29] Manuel Bandeira, "Retrato de Terán" (4 de outubro de 1929), em *Andorinha, andorinha*, p. 100.
[30] Geraldo Ferraz, *Depois de tudo*, p. 45.

Assim, Péret é bem recebido pelo grupo. Na *Revista*, publica poemas e alguns dos provérbios escritos com Éluard em *152 proverbes mis au goût du jour* (1925). Divulga-se sua conferência no Hotel Esplanada, saudando-o como "um antropófago que merece cauins de cacique"[31]. Geraldo Ferraz faz algumas considerações sobre Péret nesse período:

> A linguagem de Benjamin Péret, que aí ficávamos conhecendo, sem demonstrar uma irritação em sua face bem-escanhoada e branca, não poupava nomes diante das senhoras, nem se dava ao trabalho de antepor, como costumávamos, um hipócrita "com o perdão da palavra".[32]

Péret participa portanto deste momento de "radicalização" da antropofagia. Ferraz conta do almoço no restaurante do Mappin, na Praça do Patriarca, no dia 27 de março. A ocasião foi chamada de "festim antropofágico". Lá estavam, além de Elsie e Péret, as pintoras Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, o escultor Celso Antonio, os poetas Raul Bopp, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, entre muitos outros. O objetivo era homenagear o palhaço Piolin (na verdade Abelardo Pinto), o prato do dia. "Almoçaríamos Piolin" – completa Ferraz[33].

A reunião antropofágica chegaria ao Rio de Janeiro em 18 de julho de 1929 para a exposição de Tarsila do Amaral no salão do Palace Hotel:

> E partiu a caravana antropofágica para o Rio. Há uma fotografia célebre da chegada da turma na Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, em que se vêem Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Elsie Houston, ladeada pela senhora Eugênia Álvaro Moreyra; no segundo plano vê-se mal Benjamin Péret sem chapéu, Oswald de Andrade de chapéu, tendo ao lado Álvaro Moreyra. Os sete personagens paulistas (Péret já era antropófago) representavam, indubitavelmente, uma faixa da linha modernista paulistana, à exceção de Anita, todos colaboradores da *Revista de Antropofagia* (...).[34]

Mas a adesão à antropofagia não significou o abandono de seus planos feitos ainda em Paris. Ao contrário, passou praticamente todo o seu primeiro ano no país tentando viabilizar a viagem e os filmes. Ao menos, é o que se pode supor através de inúmeros documentos pertencentes a Péret, entre os quais, um pequeno cartão datado de 30 de junho daquele ano. Dirigido ao coronel Alencarliense Fernandes da Costa (chefe do serviço de índios no Araguaia, na Ilha do Bananal), assinado por Cândido Rondon e guardado em envelope timbrado da Comissão de Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas, eis o que diz:

---

[31] *Revista de Antropofagia*, 17 de março de 1929, p. 6.
[32] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 42.
[33] *Idem*, p. 49
[34] *Idem*, p. 51

Prezado Alencarliense, viaja para o Araguaia Mr. e Mme. Péret com intuito de cinematografar panoramas e vida desse famoso rio. Como me fossem apresentados pelo Dr. Arnaldo Guinle e me tenham pedido uma apresentação ao chefe do serviço de índios do Araguaia, venho fazê-lo por este meio.

Estou certo que o seu proverbial cavalheirismo lhes permitiria chegar a esse estabelecimento e visitá-lo, como desejam, independente desta recomendação. Faço-o, entretanto, para pô-lo mais à vontade e permitir-lhes conhecer o plano do nosso serviço e a nossa gente.

Com os melhores votos pela sua saúde, um longo e afetuoso abraço do velho camarada Cândido Rondon.[35]

Um mês mais tarde, possivelmente tendo solicitado encontro com o embaixador francês no Brasil – Conde Dejean –, Elsie e Péret recebem deste um bilhete, datado de 27 de julho, convidando-os para um almoço dois dias depois na própria embaixada[36]. Os resultados deste encontro são perceptíveis nas cartas de recomendação que conseguem dali a dias.

De fato, são de 9 de agosto várias cartas assinadas pelo chefe de Gabinete do Ministro das Relações Exteriores e endereçadas aos secretários das presidências dos estados do Pará, de Minas Gerais e de Goiás. São todas idênticas e dizem o seguinte:

A pedido do Conde Dejean, Embaixador da França, tenho a honra de levar ao conhecimento de Vossa Senhoria que o Senhor Benjamin Péret, portador d'esta carta, pretende, em companhia de sua Esposa, Brasileira, e do Sr. Jayme Pinheiro, operador cinematografista, empreender uma viagem pelo interior do Brasil, através de Minas Gerais, Pará e Goiás, a fim de tirar um "film" sobre os nossos índios e os seus costumes, assim como sobre a fauna e a flora das regiões que atravessarem. O Sr. Péret leva, ao mesmo tempo, a incumbência de escrever para o "Petit Journal", de Paris, uma narração dessa viagem.[37]

Não há novas menções ao projeto dos documentários e objetos. Apesar de todas as recomendações obtidas, possivelmente, Péret não deve ter conseguido arrecadar a quantia necessária para a viagem.

Mas na correspondência com Elsie, só existente porque durante o conturbado ano de 1929 o casal esteve separado diversas vezes por razões profissionais (a maior parte delas, a

---

[35] Carta de Cândido Rondon ao coronel Alencarliense Fernandes da Costa, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[36] Carta de conde Dejean a Elsie e Benjamin Péret, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[37] Carta do Chefe de Gabinete do Ministro das Relações Exteriores aos secretários dos presidentes dos estados de Goiás, Mato Grosso e Minas Gerais, 9 de agosto de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

cantora estando no Rio, com a família, e o poeta em São Paulo – embora o oposto também tenha se dado), vamos vendo esboçarem-se novas perspectivas para Péret. Sem emprego, conseguindo raramente um artigo para escrever, levando uma vida materialmente desditosa, como de resto durante toda sua existência, o poeta empreende um novo projeto.

Pois é justamente nas cartas para Elsie que transparece o novo interesse do surrealista: um certo roteiro[38]. Péret se referiria a ele também nas cartas que envia a Arnaldo Guinle no mês de setembro. Não se sabe ao certo de que se tratava, uma vez que não há traços do dito script, mas é possível delinear um perfil mínimo do filme. Em carta de 24 de setembro, Arnaldo Guinle escreve, em resposta ao surrealista:

> Acuso o recebimento da sua exposição relativa a uma sociedade para a produção de um film cômico sonoro. Li, com toda a atenção o assunto, e em resposta cumpre-me comunicar-lhe que, apesar de toda a minha boa vontade em lhe ser agradável, não me é possível realizar o negócio que propõe, principalmente no momento atual em que tanto eu como meu irmão resolvemos não empreender novos negócios. (...)[39]

Apesar da negativa de Guinle, Péret insistirá, de modo que em 30 de setembro haja nova resposta do empresário ao poeta, lamentando não poder modificar os termos da missiva anterior. Com as informações encerradas nas cartas com Guinle, ficamos a par de que Péret estava querendo realizar uma comédia! Certificado que se atesta em carta escrita a Elsie:

> Passei a tarde inteira de ontem realmente só trabalhando no roteiro. (...) E o conde blenorrágico, continua enfadonho? E os discos? (...) E o resto? Você encontrou assinantes? Lívio [*Xavier*] me deu as informações sobre a constituição das sociedades. É quase impossível fazer a sociedade anônima. A gente vai levar meses até que ela esteja constituída, ao passo que, com a sociedade de cotas, é muito mais prático[40].

Parece que Péret e Elsie buscavam constituir uma sociedade que contribuísse com uma dada quantia para custear a produção dos discos da cantora. Com o dinheiro arrecadado, rodariam o filme para o qual Péret escrevia o roteiro. É o que deixa entrever um trecho de outra carta:

---

[38] Jean Puyade, em artigo acima citado, afirmou que "do script (...), encontramos apenas um fragmento de uma folha inutilizável", p. 12.

[39] Carta de Arnaldo Guinle a Benjamin Péret, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[40] Carta reproduzida em *OC*, tomo 7, pp. 323-324. Não foi possível precisar a data das cartas entre Péret e Elsie porque elas nunca traziam o dia do mês, apenas o dia da semana. Raras foram as vezes em que encontramos os envelopes correspondentes de maneira a nos certificarmos do momento do envio.

Eu pensei em várias alternativas para a questão. Certamente nós não poderemos arcar com as despesas da tiragem dos discos. Certamente é necessário 10.000 de cada – o que totaliza 100.000 para um filme de 1.600 metros e custaria 600 ou 700 contos. Uma verdadeira loucura! Há duas soluções: ou bem nós arcamos com os gastos da gravação dos discos e fazemos esta tiragem à medida que forem aparecendo as necessidades (resta saber se a Odéon aceitará isso) ou bem nós nos entendemos com uma grande companhia cinematográfica que arcará com os gastos da sincronização. Tente, portanto, sondar a Paramount para isso. O roteiro está bastante avançado, talvez eu o termine amanhã. Eu vou telefonar amanhã para a D. Olívia [*Guedes Penteado*] para marcar um encontro com ela na quinta-feira. É necessário também tentar ver C. Líbero e marcar uma reunião com os fundadores na semana que vem. É absolutamente necessário criar esta sociedade urgentemente, sem ela nós rastejaremos indefinidamente. Procure também Álvaro Moreyra e peça a ele uma procuração.

(...) Até a noite ao telefone, minha querida, eu queria ainda trabalhar no roteiro, parei para te escrever depois de ter feito mais 100 cenas, tenho algumas idéias. Fiz para o Piolin um ministério de primeira ordem, como se vê pouco.[41]

A carta que parece ser a seguinte anuncia que o poeta terminara o roteiro:

Finalmente o roteiro está pronto: 338 cenas. Com aproximadamente 4 metros por cena, o que dá cerca de 1.350 metros, 150 metros de legendas e eis que temos 1.500 metros de filme. Vou falar com o Piolin esta noite e amanhã eu mostro a ele. (...)

Tem uma nova peça de Piolin esta noite: *Vida no seguro*. Vou telefonar para o Oswald para tentar fazê-lo vir amanhã, gostaria de falar com ele sobre as atividades, tentar fazê-lo encontrar assinantes.[42]

Além da busca por assinaturas para formar a sociedade (reiterada em outras cartas tanto de Elsie para Péret, como do poeta para ela), há nesta missiva um importante ponto: a intenção de participar ao palhaço Piolin o término do roteiro, dando a entender que ele tomaria parte do filme. Indício que se confirma em carta que Péret, no Rio, escreve a Elsie, em São Paulo:

Se você tiver tempo, poderia pedir para o advogado preparar um contrato para o Piolin, para que a gente possa fazê-lo assinar quando eu voltar: contrato de um ano, 150 ações [*ilegível*]. Ele só pode trabalhar comigo e, quando o contrato expirar, ele só pode trabalhar com outra pessoa se eu rescindir o contrato presente, que pode ser renovável nos mesmos termos ou em outras bases a serem discutidas por mim e pelo Piolin.[43].

Assim, Piolin era o ator do filme cômico sonoro a que se refere Arnaldo Guinle. É mesmo de se supor que Péret pretendesse com este filme financiar sua viagem pelo interior

---

[41] Carta de Péret a Elsie, São Paulo, terça-feira (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).
[42] Carta de Péret a Elsie, São Paulo, quarta-feira (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).
[43] Carta de Péret a Elsie, Rio de Janeiro, quinta-feira (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

do Brasil. Certamente, julgava ser mais fácil conseguir o apoio para uma comédia do que para um documentário. Este interesse declarado do surrealista pelo cinema é digno de nota. Ele assinou crônicas cinematográficas no jornal comunista francês *L'Humanité* entre 1925 e 1926 (em que destaco os comentários feitos aos filmes de Charlie Chaplin[44]).

É preciso lembrar que pouco depois da exposição de Tarsila no Rio a *Revista de Antropofagia* tem sua distribuição suspensa. À época, o gerente do jornal teria dito a Geraldo Ferraz – responsável pela diagramação da página antropofágica – que "o motivo [era] que o *Diário de S. Paulo* não publicar[ia] mais as indecências que seus amigos estão acostumados a despejar nas colunas do jornal"[45]. Sinais de que isso poderia vir a ocorrer já haviam sido lançados. Várias vezes antes do remate, o mesmo gerente – Orlando Dantas – chamava o grupo da Antropofagia para conversar por conta das "devoluções do jornais pelas famílias paulistanas conservadoras, que não admitiam em seus lares uma intromissão dessa ordem"[46]. O que poderia vir a ser um intercâmbio próspero entre surrealismo e antropofagia atém-se a algumas participações de Péret na *Revista* e aos laços de amizade.

Enquanto isso, Péret mantinha contato com os surrealistas em Paris. O poeta continua contribuindo para suas publicações e assinando as declarações coletivas. Há alguns cartões-postais desse período que são merecedores de nota. Entre os correspondentes, a se valer dos documentos que resistiram a todos esses anos, destaca-se o nome de Paul Éluard. É dele a maior parte das cartas e cartões enviados da Europa. Um dos postais de sua autoria, remetido ao casal, diz o seguinte:

> Quais as novidades? E o Amazonas? Vocês receberam os números de *Variétés* de junho e julho com o meu artigo sobre Benjamin? Nós falamos sempre de vocês. Partiremos para a Espanha, onde esperamos receber notícias suas. Afetuosamente, Paul Éluard.

Abaixo se lê "Bom dia Benjamin, Bom dia Madame", quem assina é o também surrealista [René] Crevel. Finalmente, o recado de Gala, então casada com Éluard: "Meu velho e minha velha: eu gosto de vocês e eu *quero* ver vocês, mas se apressem"[47].

---

[44] Ver *OC*, tomo 6, pp. 239-242. Vale lembrar que, quando chega ao Brasil, em entrevista ao *Correio Paulistano*, Péret teria citado como três homens de gênio no mundo: "Freud, Trotsky e Carlitos" ("Uma informação sobre o 'surréalisme': Benjamin Péret fala ao Correio Paulistano", *Correio Paulistano*, 6 de março de 1929).

[45] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 54.

[46] *Idem*, pp. 47-48.

[47] Cartão-postal de Paul Éluard a Elsie e Péret, Leysin, agosto de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). O artigo a que Éluard se refere é "L'Arbitraire, la contradiction, la violence, la poésie", publicado na revista belga *Variétés*, junho/ 1929.

Da Espanha, o poeta de *Mourir de ne pas mourir* mandava novo postal – verdadeira preciosidade pelo registro que contém:

> Espero receber notícias suas quando eu voltar para a França no decorrer do mês que vem. Está trabalhando? Recebeu os números de *Variétés*? Estamos aqui com [*Camille*] Goemans e [*René*] Magritte e um pintor espanhol: Salvador Dali, que tem por você uma admiração sem tamanho. Conseqüentemente, uma boa pessoa. Afetuosamente, à sua esposa e a você, Paul Éluard.

Ele acrescentaria ainda: "E quando você volta?". Mais abaixo, um recado de Magritte: "Meu caro e minha bela, como vocês nos fazem falta". O cartão traz ainda as assinaturas de Gala, Camille Goemans, Yvonne, além da de Dali[48]. De fato, o pintor se aproxima do movimento surrealista exatamente nesse período, para o qual contribuirá com seu método paranóico-crítico. O interesse neste postal está em recuperar a dimensão de Péret dentro do grupo, além de ser extremamente revelador de um período de mudanças no movimento (ruptura com muitos, por um lado, e novas adesões, como a de Dali, por outro).

André Breton também escreve para o poeta. Na frente do cartão endereçado a Monsieur e Madame Benjamin Péret, a foto de uma igreja, em cima da qual Breton e Suzanne Muzard – sua companheira – acrescentaram à caneta um ponto de interrogação. No postal se lê:

> Eu tenho vocês como grandes amantes de igrejas. Esta aqui tem uma história que eu contarei a vocês depois. Minha amizade – nós estamos mais do que preguiçosos, mas não nos esquecemos de vocês, Suzanne.
>
> Não só isso, mas eu acho que já passou da hora de vocês voltarem, esta brincadeira já durou demais. É preciso mandar rapidamente um telegrama anunciando seu retorno. Se nós ainda estivermos na Île de Sein quando vocês voltarem, não se esqueçam, do barco, de acenar com lenços enormes. O silêncio é um imbecil que não quer dizer nada. Nós adoramos vocês, André.[49]

Mas voltemos ao Brasil, de onde Péret – apesar dos protestos de Éluard e Breton – só sairia em dezembro de 1931. Procuremos retomar o segundo semestre de 1929.

Data de 15 de outubro a conferência que o conde Hermann von Keyserling, deu no Brasil. Filósofo e escritor, Keyserling é figura citada no *Manifesto Antropófago* (1928):

---

[48] Cartão-postal de Paul Éluard a Péret, Cadaqués, 10 de agosto de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Quanto a Yvonne, trata-se muito provavelmente de Yvonne Bernard, amiga de Camille Goemans (ligado ao surrealismo belga e às revistas *Correspondances* – 1924 a 1925 – e *Variétés* – 1929).

[49] Cartão-postal de André Breton e Suzanne Muzard a Elsie e Péret, Île de Sein, s/d (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.[50]

Sua palestra provocou um texto indignado de Péret. Chama-se "Keyserling: philosophe réactionnaire: réponse à sa conférence". Daí a menção ao filósofo como "conde blenorrágico" em carta já citada de Péret a Elsie. Há ainda outras em que o poeta de *Je sublime* refere-se a ele, como no trecho abaixo transcrito:

Eu vou me esforçar para acabar hoje o meu artigo contra Keyserling. Primeiro vou ver no Correio Paulistano se eles o querem. Tenho cá minhas dúvidas. Ele cheira um pouco demais a comunismo... Eu vou, pois, trabalhar.[51]

De fato, este artigo de Péret só seria publicado na edição do 5° tomo de suas *OC* em 1989. Sobre a estada de Keyserling no Brasil, Geraldo Ferraz comenta, queixando-se do excesso de eventos durante o período:

Quererem que eu comparecesse a todas as festas e reuniões sociais não dava mesmo; a estada em São Paulo do conde Hermann Keyserling, que se fazia de filósofo, era alguma coisa que passava fora de minha esfera. Afinal de contas, era um conde, e nós tínhamos vários aqui com quem ninguém se importava.[52]

Mário Pedrosa também teria revelado suas impressões do conde em um artigo. Conta ele em carta ao amigo Lívio Xavier:

Ontem falou o homem na Academia. Gozado. Aí vai tudo. Creio que ainda está em tempo. Fui fazer uma nota – e saiu isto tudo depois da conferência. Está um pouco talvez simplista, mas não faz mal. É pela ordem. 1) Keyserling em sua casa 2) Keyserling em geral 3) Keyserling na Academia.[53]

No mesmo outubro da conferência do conde dava-se a quebra da bolsa de Nova Iorque e a crise no café brasileiro. Possivelmente isto encerrava as esperanças de Péret em ver realizados seus projetos cinematográficos.

É também de se supor que aos poucos o poeta fosse se distanciando dos antigos amigos da antropofagia, como faz pensar o trecho destacado:

(...) a década de 1930 conheceu uma "mudança de rumos", implementada pelos conflitos e contradições sociais e culturais que se tornaram mais agudos e pela política nacional-populista do aparelho do Estado Federal. A Igreja Católica pôs-se em campo através de inúmeros intelectuais, que

---

[50] Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago", *op. cit.*, p. 294.
[51] Carta de Péret a Elsie, São Paulo, 20 de outubro de 1929 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).
[52] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 48.
[53] Carta de Mário Pedrosa a Lívio Xavier, Rio de Janeiro, outubro de 1929 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, pp. 313-314).

já eram seus membros ou a ela aderiram nessa época, como militantes muito ativos. O Partido Comunista também conheceu um período de política de massas, com muitas adesões de intelectuais e artistas. O próprio Oswald de Andrade, já em 1931, renegou a Antropofagia e passou a militar no PC. Outros artistas e escritores simpatizantes do surrealismo foram fazendo a operação "abrasileirante", emprestando dele técnicas de vanguarda, efeitos expressivos, etc. – privatizando-o, enfim, mas cedendo em maior ou menor escala à avalanche nacionalista e populista que a tudo engolfava.[54]

Se esses primeiros companheiros brasileiros de Péret caminhavam rumo ao nacionalismo, à busca do genuinamente brasileiro, Mário Pedrosa percorria o caminho oposto, em direção ao internacionalismo revolucionário. Era natural que Péret, para quem todas as pátrias eram uma mesma desonra, avesso à idéia de nação e pronto a pôr em prática as máximas adotadas pelo surrealismo – "transformar o mundo" (Marx) e "mudar a vida" (Rimbaud) –, estivesse mais próximo de Pedrosa. Este, tendo chegado da Europa no meio do ano, vinha desde lá, por carta, orientando os amigos brasileiros nas discussões sobre os rumos do Partido, com o qual romperia em breve. É difícil a partir de 1930 traçar a trajetória de Benjamin Péret sem misturá-la à sua atividade militante e à proximidade com Pedrosa, sobretudo a partir de 1931. Pois se Péret já havia mesmo passado pelo PCF, é no Brasil que consolida sua posição trotskista que irá orientar sua ação política por muitos anos.

Não tendo conseguido obter o financiamento de que precisava para levar adiante os seus projetos, Péret se vê numa difícil situação financeira. É o que lembra Geraldo Ferraz, situando o fato perto de junho de 1930:

(...) Elsie Houston reunia os jornalistas para uma demonstração de seus métodos de ensino de canto, precisava trabalhar, porquanto o marido, Benjamin Péret, não encontrava no que exercer sua atividade.[55]

Dainis Karepovs enxerga, como uma das razões para isso,

(...) o fato de que seus principais contatos na imprensa, Pedro Mota Lima, Danton Jobim, eram membros ou simpatizantes do PCB e não viam com bons olhos sua posição de apoio às idéias de Trotsky. Com o agravante de que o PCB atravessava então o período final de stalinização de sua direção.[56]

Jean Puyade esclarece:

---

[54] Valentim Facioli, "Modernismo, Vanguardas e Surrealismo no Brasil", *op. cit.*, pp. 304-305.
[55] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 80.
[56] Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", em Osvaldo Coggiola (org.), *Trotsky/ Hoje*, p. 226.

De fato, a via de uma cooperação estreita com uma fração de intelectuais radicais brasileiros fechar-se-á para Benjamin Péret, que se chocará (...) com os limites das opções estéticas dos meios de esquerda brasileiros e com a influência esterilizante de um marxismo brasileiro muito marcado pelo positivismo e por um materialismo mecanicista.[57]

O ano de 1930 carece de documentação para que se possa precisar a movimentação de Péret. Sabe-se que Elsie passa os primeiros meses desse ano em São Paulo gravando discos e quando volta se vê envolvida com a enquete psicanalítica proposta por seu amigo Geraldo Ferraz:

Entrementes e ao longo de 1929 e nestes primeiros meses de 1930, começáramos a nos interessar mais vivamente pelos temas da psicanálise, donde a busca de um meio para "intervir" na sociedade paulista e brasileira, através do veículo de que dispúnhamos, o jornal, o qual só tratava de assuntos por assim dizer chochos, para o que queríamos. Ajudou-nos na tarefa Elsie Houston, que voltara do Rio, contratada pela Columbia, para gravar discos em São Paulo. "Macumbagelê" fora o primeiro disco gravado, e fizera sucesso. (...) Na entrevista em que me prometera fixar-se em São Paulo, conversamos a respeito do meu problema, e ajudada por Péret, Elsie considerava muito difícil um trabalho jornalístico capaz de conduzir a tal "intervenção".[58]

Ferraz resolve, com a ajuda da cantora e do poeta, fazer inquéritos sobre divórcio e educação sexual. Em 15 de maio, o antigo "açougueiro" da *Revista da Antropofagia* publicava no *Diário da Noite* uma entrevista com o professor Franco da Rocha sobre os dois temas. Este, no entanto, não quis que se publicasse uma foto dele, e alertava Ferraz: "A Igreja pode tomar posição e seu inquérito irá por águas abaixo"[59]. Depois dele viriam, entre outros, os doutores Durval Marcondes, Custódio Carvalho, A. C. Pacheco e Silva e Osório César. Este último, figura próxima a Tarsila, seria citado por Péret em sua série de estudos sobre o candomblé e a macumba, publicada poucos meses mais tarde ("Meu amigo, dr. Osório César, em seu livro 'Misticismo e loucura', ainda inédito (...)"[60]).

Ocorrem em 1930 as incursões de Péret pelos terreiros de macumba e de candomblé. O poeta se interessa pelos cultos das chamadas religiões afro-brasileiras e não poupa esforços para vê-los. Ele conta à esposa (em São Paulo):

---

[57] Jean Puyade, *op. cit.*, p. 9.
[58] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 76.
[59] *Idem*, p. 77.
[60] Benjamin Péret, "As origens das crenças dos negros brasileiros", *Candomblé e Macumba*, 15 de janeiro de 1931, *Diário da Noite*. Osório César era diretor do Hospital Psiquiátrico do Juqueri. Este hospício foi mencionado por Elsie em carta a Péret: "Eu tenho um monte de coisas a fazer hoje à tarde e amanhã nós fomos convidados, Tarsila, Oswald e eu, para irmos a Juqueri, o hospício – quando você estiver aqui nós

> Desde domingo não recebia uma carta sua. Fazia tempo. Mais tempo ainda porque não pude vir ontem à noite ao telefone, estando na macumba lá no quinto dos infernos de Cascadura. A que eu vi ontem estava menos interessante do que a iniciação do candomblé que eu vi domingo. Não é nem a mesma lei. A de ontem é a lei de Angola e a de domingo é a lei de Nagô. Apesar disso, houve uma dezena de crises histéricas das quais três muito boas. (...).[61]

Este novo alvo da curiosidade de Péret resultará na série de artigos que é objeto do terceiro capítulo deste trabalho. Ainda sobre o assunto, há uma pequena menção a ele em carta que Pedrosa escreve a Lívio Xavier: "Por aqui tudo no mesmo. O poeta Benjamin doido atrás da macumba"[62]. Ora, não só esta referência dá a entender que Péret vinha continuamente assistindo aos rituais, como confere a medida de seu envolvimento com eles.

Enquanto isso, Elsie dá recitais, misturando canções francesas a músicas populares brasileiras. Ela e Péret – instalados em São Paulo em um apartamento na alameda Barão de Limeira (junto com Lívio) – passam a freqüentar as reuniões no escritório de Flávio de Carvalho. Aliás, é o artista plástico – apreciador do surrealismo – o autor de um belo desenho de Elsie Houston reproduzido na capa de uma brochura que comunicava o oferecimento de suas aulas de canto, bem como noticiava o concerto que daria no Teatro Municipal em 29 de setembro. Sobre este concerto, às vésperas da revolução de outubro, comenta o jornalista Geraldo Ferraz:

> Aqui nos chega uma "despedida" desse tempo: Elsie Houston, a admirável cantora do "Macumbagelê", coloca-se no quadro de encantamento da cidade, nesse inesquecível recital de canto do Teatro Municipal, em que programara as antigas canções francesas, os "Chants de la vieille France", e as modinhas populares brasileiras, mesmo as anônimas – pela primeira vez no sul do Brasil, é executado e aplaudido o "Bumba meu boi", cedido por Mário de Andrade, do livro inédito, *Na pancada do ganzá*. Elsie cantou muito nessa noite, as canções típicas brasileiras postas em pauta por Villa-Lobos, o "Tutu Marambá" das canções brasileiras de Luciano Gallet, e é preciso não deixar de citar nesse programa variado e longo, o "Water boy" de Avery Robinson...[63]

Pois no dito encarte, estava justamente a programação deste recital. Encontrava-se também um anúncio dos serviços de Flávio de Carvalho – "engenheiro civil, arkiteto,

---

iremos novamente.". Certamente a visita decorre da proximidade do médico com alguns modernistas. Carta de Elsie a Péret, São Paulo, sábado (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[61] Carta reproduzida em Péret, *OC*, tomo 7, pp. 321-322. Embora nas *OC* a data indicada seja 1929, há indícios de que Péret só começou a freqüentar os referidos cultos em 1930, o que aproximaria sua pesquisa da data de publicação.

[62] Carta de Mário Pedrosa a Lívio Xavier, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1930 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 331).

[63] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, pp. 91-92.

escultor, decorador" – onde afirmava que "a volúpia da forma produz no homem a ânsia de demolir e construir modernamente". Ainda no pequeno volume, encontramos uma foto de Elsie, "cantora exclusiva dos discos Columbia", como também um reclame para que "Não deixem de assistir aos espetáculos do afamado Circo Alcebíades & Piolin, avenida São João"[64].

Mas era em outro endereço da avenida São João que o casal marcava ponto, precisamente nas reuniões no apartamento de Paulo Duarte, onde, entre outros, ele e Mário de Andrade começavam a conceber o Departamento de Cultura (que Mário poria em prática alguns anos mais tarde).

Revezando-se no início da estada brasileira entre o Rio (onde ficavam na casa da rua Carvalho Monteiro, no bairro do Catete) e São Paulo, Elsie e Péret terminam por – aproprio-me dos dizeres antropofágicos – "armar taba" na capital paulista. Situação esta que assim permanecerá até a decisão de Elsie, quando grávida, de estar junto à família, mudando-se então para o Rio. Como Péret, em abril de 1931, seria designado secretário do comitê regional do Rio pela Liga Comunista (fundada em janeiro), naquele ano o casal iria se reinstalar na antiga capital.

Antes que estes eventos se precipitem nesta pequena narrativa, é preciso lembrar que 1930 foi o ano em que Péret deu forma às suas pesquisas sobre o candomblé e a macumba. Os treze artigos publicados pelo jornal paulista *Diário da Noite* começam a sair em 25 de novembro de 1930. O último da série seria veiculado por aquela folha em 30 de janeiro de 1931.

**III.**

E assim chegamos ao ano de 1931, destacado por dois fatos: a militância na Liga Comunista e a pesquisa sobre a Revolta da Chibata, que resultou no seu desaparecido *Almirante Negro*.

Desde antes de sua volta da Europa, em 1929, Mário Pedrosa vinha notificando por carta seus companheiros de Partido no Brasil dos descaminhos tomados pelo Partido Comunista soviético, bem como da situação da oposição de esquerda no continente[65]. Em maio de 1930, procurando o redirecionamento do PCB, os dissidentes do partido, liderados

---

[64] Documento pertencente ao Cemap/ Unesp, arquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier.

por Pedrosa, criam o Grupo Comunista Lenine (GCL). O GCL, no entanto, não teria duração muito longa, desarticulando-se logo.

Mas em 21 de janeiro de 1931, na sede da Associação dos Empregados do Comércio de São Paulo, um grupo formado por Aristides Lobo, Lívio Xavier, Plínio Gomes de Mello, João Mateus, Victor Azevedo Pinheiro, João da Costa Pimenta, além de Pedrosa, Péret e de um nono militante cujo nome de guerra era Pedro (não identificado)[66] constituíram a Liga Comunista (Oposição).

Nesta reunião, adotam como seu o estatuto que rege a seção francesa da Oposição e resolvem que a sede da Comissão Executiva deverá ser em São Paulo. Elegem sua direção e designam as comissões e seus respectivos membros. A Péret cabe a de Agitação e Propaganda, coordenada por Lívio Xavier e da qual também fazia parte João Mateus.[67] A principal atividade desta comissão era a edição do *Boletim da Oposição*.[68]

A esse respeito, afirma Karepovs:

> Nesta época [*janeiro de 1931*], a militância de Péret se dá em um campo organicamente mais restrito. De um lado, o fato de ser estrangeiro num período de nossa história em que houve uma sistemática perseguição a militantes do movimento operário originários de outros países, com o fim de os deportar. Isto o obrigava a se expor ao estritamente necessário. E, de outro, relações nos meios intelectuais e a autoridade que neles detinha faziam com que o campo da cultura fosse um espaço privilegiado de sua atuação.[69]

Em reunião de 1° de fevereiro de 1931, Péret propõe a criação de uma cooperativa cinematográfica que exibisse filmes revolucionários. Segundo Karepovs, é a partir de 1930 que começam a chegar ao Brasil os filmes da escola soviética. O interesse que Péret demonstra reiteradas vezes pelo cinema é visível também no prefácio que redige para o livro *O Encouraçado "Potemkin"*[70], traduzido por Aristides Lobo e editado graças aos esforços da Liga[71]. A história da revolta da baía de Odessa durante a revolução russa de 1905 havia sido filmada seis anos antes por Sergei Eisenstein.

---

[65] José Castilho Marques Neto, *op. cit.*
[66] *Idem.*
[67] Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", *op. cit.*
[68] José Castilho Marques Neto, *op. cit.*
[69] Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", *op. cit.*, p. 226.
[70] Benjamin Péret "Prefácio", em F. Slang, *O Encouraçado "Potemkin": História da Revolta da Esquadra Russa na Bahia de Odessa, no anno de 1905*, São Paulo, Editora Lux, 1931, pp. 7-8. Reproduzido nas *OC* de Péret, tomo 5, pp. 29-31.
[71] De acordo com Dainis Karepovs, "Benjamin Péret et la ligue communiste du Brésil", *Cahiers Léon Trotsky*, n° 47, jan./1992.

Em uma das reuniões da Liga, acata-se sugestão do poeta para que se fizesse um folheto, em linguagem popular, apresentando à população a história da revolução de 1930, criticamente e sempre sob o ponto de vista do grupo. Péret foi designado como redator do mesmo. Karepovs – que é quem nos revela este fato – comenta que o simples ato de confiar tal texto ao surrealista significava uma demonstração do respeito que Péret gozava entre os membros da Liga[72].

Se este folheto não chega a sair, uma avaliação da situação nacional é feita por Lívio Xavier e Mário Pedrosa e versado para o francês pelo poeta (que recebe a ajuda de Mary Houston). Este texto, publicado em *La Lutte des Classes* (fevereiro/ março de 1931), apontava, segundo Karepovs, "(...) como errôneas e falsificadoras as interpretações do movimento de 30 como uma 'vitória das massas exploradas' "[73].

Como o grupo carioca de Oposição estivesse desarticulado desde a dissolução do GCL, a partir da fundação da Liga, impõe-se como necessária a sua organização. Mário Pedrosa assume primeiramente esta função. Tal missão vai sendo dificultada, pois, a sede da Liga funcionando em São Paulo, Pedrosa era instado a todo momento a deslocar-se para a capital paulista. Por conta disso, Péret é designado para assumir esta função no Rio, para onde segue em abril de 1931.

> Declaro aceitar o programa e a tática da Liga Comunista (Oposição), submetendo-me à disciplina revolucionária e lutando, por todos os meios ao meu alcance, para que o Partido Comunista, restabelecida em suas fileiras a liberdade de discussão e de crítica, receba novamente em seu seio todos os verdadeiros comunistas expulsos pelos golpes de força da fração centrista. Assumo o compromisso de orientar a minha atividade revolucionária de acordo com os ensinamentos de Marx e Lenine, consubstanciados nas teses e resoluções dos quatro primeiros congressos da Internacional Comunista. Reconhecendo a justeza do programa e da tática da Liga Comunista (Oposição), comprometo-me a lutar até o fim, sem desfalecimentos, pela vitória da Revolução Proletária Internacional no setor brasileiro da luta de classes.[74]

A papeleta de adesão acima reproduzida, de 24 de abril é, revela Karepovs, de "quando se organiza o primeiro núcleo da Liga na antiga capital (que reagrupa vários

---

[72] Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", *op. cit.*
[73] *Idem*, p. 225.
[74] Transcrevo-o de acordo com a reprodução encontrada no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (Cedae/ Unicamp). A proveniência deste documento, como a de outros sobre Péret que lá estão, é ignorada dentro do próprio arquivo.

militantes do antigo Grupo Comunista Lenine)"[75]. Pouco depois, caberão a Péret as funções de secretário do Comitê de região.

A partir desse período, passamos a ter uma idéia mais precisa da trajetória do poeta, sobretudo de sua participação na militância, por conta de sua correspondência com os companheiros em São Paulo – datada e normalmente datilografada, o que facilita o acompanhamento da seqüência dos acontecimentos.

Acompanhamos por suas cartas os problemas de comunicação entre a seção carioca e a Comissão Executiva (CE), assim como os relatos dos fatos ocorridos no Rio. Como em carta de 12 de maio. Nela, Péret assina "7". Trata-se, segundo Karepovs, de uma preferência dos militantes daquela cidade, que resolvem adotar números, no lugar de seus codinomes. Péret assinava "7", "6", ou "Maurício". Note-se abaixo a ironia de Péret, ao narrar alguns casos:

> Meu caro amigo,
>
> (...) Eu tive uma porção de coisas para fazer aqui no 1º de maio. As coisas aqui ainda estão desorganizadas. É impossível fazer com que as pessoas cheguem na hora marcada, por exemplo. Você imagina o que acontece quando se trata de uma coisa mais séria... A discussão que vocês pediram que a gente instituísse só vai começar amanhã. Certamente serão necessárias muitas sessões, de maneira que não poderemos enviar o resultado antes de pelo menos uns dez dias. O 1º de maio aqui foi marcado por uma repressão fantástica. Eu não sei se você está a par. Um número grande de militantes foi detido, militantes sindicais e do partido. A UTG [*União dos Trabalhadores Gráficos*] e os Alfaiates visitados pela polícia, [*Otávio*] Brandão e outros camaradas estão ainda detidos. Parece que a polícia deu a Brandão a oportunidade de escolher entre Fernando de Noronha e Paris. Brandão teria escolhido Fernando de Noronha e a sua esposa preferiria Paris. As coisas estão nesse pé. Há também rumores de uma lei que faz com que os operários tipógrafos se responsabilizem pelas publicações que eles imprimem. De acordo com esta lei, a tipografia seria fechada, seu proprietário seria preso junto com os operários. A mesma lei proibiria a tradução de obras revolucionárias e a importação das mesmas obras, em qualquer língua que seja. A coisa vai bem! Cada vez melhor.[76]

Nesta mesma carta, depois de expor a intenção de ir a São Paulo na semana seguinte, acrescenta "Falta pouco para eu terminar o meu livro". Péret está a falar de seu *Almirante Negro*, o texto confiscado pela polícia no fim de 1931. É o primeiro registro que encontramos em que faça menção ao texto, que, de resto, só seria terminado meses mais tarde, por conta dos motivos que relata na carta abaixo citada.

---

[75] Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", *op. cit.*, p. 227.

Escrevendo a Antonio (codinome de Aristides Lobo), em 9 de junho, anuncia a deportação do militante comunista Otávio Brandão para a Alemanha. Comenta ainda o fato de haver desde o fim de abril muitos camaradas presos. Revela o interesse em traduzir *Minha Vida*, de Trotsky. Evidentemente, condiciona a missão à existência de um editor interessado.

A carta parece, no entanto, ser especialmente destinada a desfazer mal-entendidos referentes à proposta de um jornal regional chamado *O Bolchevique*, a ser editado pela seção carioca da Liga. O poeta procura mostrar a Aristides que a publicação do boletim em nada comprometeria a da *Luta de Classe*, como escreve logo no início da carta:

> (...) Acho que vocês não entenderam bem o sentido do nosso jornal, que aliás não é destinado a aparecer regularmente. Trata-se de uma folha destinada a seguir a atualidade proletária, se é que ouso assim me expressar, que aparecerá quando acontecer um evento: greve, manifestação etc. Este jornal, aparecendo assim que acontecer o evento em questão, deve tocar diretamente a classe operária. Ele responde a um objetivo diferente do da *Luta*, que se dirige a militantes que já têm uma certa educação revolucionária.
>
> No que diz respeito aos orçamentos deste jornal, acredito que as despesas que ele acarretará não causarão nenhum prejuízo à *Luta*, já que nós encontraremos fontes para este jornal onde não seria possível encontrar para a *Luta*.[77]

Esta carta, em que Péret assina "Maurício", tem especial interesse por ser o momento em que faz alusão ao andamento das pesquisas, bem como às expectativas quanto ao seu *Almirante Negro*. A partir dela, sabemos qual o motivo da demora em sua redação final (já que, conforme relato de 12 de maio para Lívio Xavier, estava em vias de ser acabado):

> Eu pensava ter terminado minhas pesquisas para "o almirante negro", mas tem um documento que eu quero ver e que está guardado nos arquivos secretos do Ministério da Guerra e eu quero tentar vê-lo apesar disso, valendo-me do amigo de Lívio e de Mário que chegou esses dias da Paraíba. Eu vou fazer tudo que estiver ao meu alcance para copiar este documento; se eu conseguir, será uma história formidável, já que certamente há lá coisas formidáveis, infâmias de primeira ordem.[78]

---

[76] Carta de Péret a Lívio Xavier, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1931 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[77] Esta idéia de criação do boletim regional é rechaçada pela Comissão Executiva, como nos indica Karepovs: "Embora firmemente defendido por Péret, a direção da Liga rejeitou categoricamente [o boletim], argumentando dificuldades financeiras e ponderando que a atividade jornalística da organização deveria ser feita por meio de *A Luta de Classe*" (Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", *op. cit.*, p. 228).

[78] Carta de Péret a Aristides Lobo, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1931 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Carta transcrita nas *OC*, tomo 7, pp. 324-325.

Em carta de 13 de julho endereçada coletivamente aos amigos da Liga, Péret, aparentemente respondendo a questões colocadas em carta do grupo (de 29 de junho), pondera não estar bem certo de saber quem era o camarada José. Provavelmente, estavam os amigos de São Paulo anunciando que o referido camarada iria para o Rio, pois é com José (João Mateus) que Péret seria preso em novembro.

Em agosto (sábado, dia 1°), Péret enviava carta a Lívio – assinando "6". Nela, o poeta reclama da falta de comunicação entre o grupo de São Paulo e o do Rio. Menciona o programa de edições das obras de Trotsky (a quem se refere pela abreviatura de suas iniciais: L.D.T.), informando que sequer sabia da existência da editora Unitas[79]. Diz Péret:

> (...) Durante este tempo, havíamos procurado um editor para *La Révolution défigurée* ou qualquer outro livro de L.D.T. e, tendo encontrado, tínhamos feito a tradução sem esperar mais nada. Não é que assim que esta foi terminada, nós soubemos da existência da *Unitas* e adivinhamos suas relações com vocês. Evidentemente nós tínhamos pensado em traduzir *Ma Vie*, mas não encontramos ninguém que quisesse editá-la, isto porque nós havíamos traduzido definitivamente *La Révolution défigurée*. A responsabilidade deste *imbroglio* não é nossa, mas de vocês, que não comunicam quase nada do que se passa aí. É preciso, literalmente, adivinhar.[80]

Mais adiante, em português, acrescenta familiarmente: "Todos estão bem aqui e mandam lembranças. A Elsie está atrasada até para dar à luz. É o cúmulo. Um abraço para você e um outro para o poeta Antonio"[81]. Note-se que Péret escrevia suas cartas para os companheiros de Liga em francês, possivelmente, porque desta maneira dificultava o trabalho da polícia política em decifrá-las. Para as informações pessoais, o português. Além do caráter afetivo de tal escolha, não se deve descartar o estratégico. Ora, se estava apto a escrever em português (como o faria integralmente em outras cartas, como a de 24 de agosto e 7 de setembro), dificultava mais uma vez o trabalho da polícia em certificar-se acerca de sua nacionalidade – o que não era prudência em demasia, considerando-se o fim que tinham os estrangeiros subversivos à ordem nacional.

---

[79] A Unitas foi a principal editora responsável pela difusão das obras de Trotsky, Lênin e outros marxistas no Brasil do início dos anos 30 (José Castilho Marques Neto, *op. cit*). A difusão destas obras se devia a uma ação conjunta da editora, de propriedade de Salvador Pintaúde – também militante –, e da Liga, e seguia um programa de publicações, à frente do qual estavam, além do próprio Lívio, Pedrosa, Aristides Lobo e Victor Azevedo (Dainis Karepovs, "Benjamin Péret et la ligue communiste du Brésil", *op. cit.*, p. 15).

[80] Carta de Péret a Lívio Xavier, Rio de Janeiro, 1° de agosto de 1931 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[81] *Idem.*

"Toda manifestação popular em São Paulo, logo após a Revolução de 1930, era entendida como ação provocadora" – afirmou Paulo Sérgio Pinheiro[82]. Pinheiro, em seu *Estratégias da Ilusão*, chamou a atenção para a repressão como prática oficial contra qualquer dissidência. O que imaginar então de um pequeno grupo trotskista atuando na ilegalidade? Ao tratar do autoritarismo estatal no Brasil, relata que o fim dado aos estrangeiros dissidentes políticos era a expulsão do território nacional. Muitos destes, além dos pobres (incluídos pelo estado na lista de indesejáveis), eram, depois de detidos, extraditados sem mesmo um processo que os julgasse. O discurso da ordem, autorizando o uso da violência pelo estado, é pretexto para a promoção de uma verdadeira "triagem" social e política nos anos de 1920. Persiste também, conforme mostra o autor, uma perseguição aos estrangeiros, enxergando neles um fator de perturbação à ordem.

A carta seguinte é de 24 de agosto e nada mais é que um pequeno bilhete, em que Péret – aqui "6" – anuncia ligações com o exército e a intenção de "apresentar palavras de ordem da L. C. [Liga Comunista] para ele"[83].

Em 7 de setembro, na carta que escreve para Lívio, Péret diz estar enviando o *Almirante Negro*. Como pós-escrito, em francês (o restante da carta estava em português), "Nós contamos com você para agir junto à Unitas para que eles façam o serviço regularmente". Além do seu texto, estava mandando "o manuscrito da tradução do Octaviano (*Socialismo utópico e socialismo científico*)", ressaltando que a mesma não havia sido revista. Trata-se, de acordo com as notas que acompanham o tomo 5 das *OC* de Péret, do livro de Engels.

Adiante, novamente, Péret se queixa do descaso com que a seção carioca é tratada: "Estamos aqui de novo de relações cortadas com vocês (...) Isto não é ligação, não é nada".

Finalmente, conta que o filho Geyser havia nascido em 31 de agosto: "A Elsie e o jovem camarada estão bem"[84].

A partir dessas informações, era de se supor que Lívio Xavier tivesse uma cópia do *Almirante Negro*. Idéia que será reforçada por uma correspondência entre Lívio e Elsie que

---

[82] Paulo Sérgio Pinheiro, *Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil (1922-1935)*, p. 264

[83] Carta de Péret a Lívio, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1931 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[84] Carta de Péret a Lívio, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1931 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

chega a 1933 (momento em que, até onde pudemos acompanhar, cessam as referências à existência de uma cópia do texto com o jornalista).

Dez dias depois, Péret escreve contando que pretendia ir com Octaviano Galvão à Detenção visitar os companheiros presos (Otávio Brandão e Roberto Morena, dirigentes do PCB). Nesta carta, escrita em francês e assinada por "6", temos não só mais um elo significativo da estada de Péret no Brasil – notadamente a sua provável visita aos presos, o que, acredita Karepovs, deve ter lançado suspeitas sobre ele – mas um retrato da época. Refiro-me ao trecho abaixo transcrito em que Péret menciona a possibilidade de intervir em nome dos detentos:

> Eu tentei ver o que era possível fazer passar nos jornais. É impossível publicar cinco linhas sobre esse assunto. A censura proíbe até que a palavra comunismo seja pronunciada, de modo que neste caso não há nada que se possa fazer. Nenhuma campanha de imprensa possível.[85]

Sintomaticamente, no último parágrafo desta derradeira carta para Lívio em 1931 (a seguinte será já a bordo do navio que o deportava para a França), Péret se mostra preocupado com o *Almirante Negro*:

> Outra coisa: você recebeu pelo portador o manuscrito [*rasurado*]? Nosso amigo do qual eu acabei de falar [*Edgardo de Castro Rebelo*] fornece informações alarmantes sobre a Unitas. Quem existe de confiável lá dentro? Quais são as relações que vocês mantêm atualmente com eles? (...) Naturalmente, eu te peço estas informações confidencialmente para poder me guiar nas minhas relações com eles. Se você não tiver recebido o manuscrito, por favor, telefone ao marido da Lydia para solicitá-lo, em todo caso, não o remeta à Unitas antes que eu te peça. Você pode me mandar uma resposta rapidamente em relação a isso?[86].

Embora não haja menção direta, não pairam muitas dúvidas a qual texto está se referindo. O fato de haver uma rasura no lugar onde nomearia o dito manuscrito, acrescido da informação de que dispomos (ver carta anterior) de que Péret teria enviado o *Almirante Negro* para o jornalista, a fim de que este pudesse encaminhá-lo à Unitas, levam à crença de que se estava falando do livro sobre a revolta de 1910. A própria relação estabelecida entre o manuscrito e a editora reforçam este vínculo. Péret parecia temer pela segurança do texto quando pede informações a Lívio, desconfiado que estava daquilo que cercava a Unitas (o que, ao final de sua estada, parece ter se dissolvido por completo, conforme veremos).

---

[85] Carta de Péret a Lívio, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1931 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

Dali até sua prisão em novembro não há muitos rastros. Algumas informações sobre a trajetória do poeta vão aos poucos sendo obtidas por meio de sua correspondência posterior à volta à França. Assim acontece, por exemplo, com a notícia de que Péret teria traduzido aqui o livro de Trotsky, *Literatura e Revolução*[87]. Se em suas cartas no Brasil há sinais de que teria a intenção de traduzir *Minha Vida*, não os há no que concerne a este outro livro, ao menos não achamos documentos que trouxessem essa primeira informação.

Em 28 de novembro de 1931 ("em virtude de estar desenvolvendo intensa atividade em prol do comunismo"[88]), Péret é preso e seu *Almirante Negro*, confiscado. Junto com o poeta também é detido João Mateus (José) – e os arquivos da seção carioca da Liga por eles guardados ficam em poder da polícia. A imprensa não noticia o fato, provavelmente, devido à censura.[89]

O poeta é recolhido à casa de detenção dois dias depois. Em 10 de dezembro era assinada sua expulsão. Péret parte no dia 30 do mesmo mês a bordo de um navio com destino à França.

Deste navio, em 1° de janeiro de 1932, escrevia a Lívio Xavier (Lyon). Deve-se notar a observação que faz sobre suas coisas que estariam com Pintaúde:

> Amigo Lyon, já estou idiotizado antes de escrever porque há nesta sala umas burras que estão berrando junto de um piano que por sua vez está peidando.
>
> Aqui estou cercado de quatro cachorros que não conseguiram disfarçar-se de gente. Ao contrário, não pode haver mais típico. São de pura raça, porém de uma raça ultra vagabunda! Às vezes tenho vontade de lhes aprender a nadar. Seria esplêndido e os tubarões me abençoariam!
>
> Uma coisa: você poderá me mandar com urgência as minhas coisas que estavam com o Pinta [*Salvador Pintaúde, editor da Unitas*]; naturalmente manda isso registrado. O endereço que vale só por isso é: J.M. Lucchesi, rue de Trévise Paris (IXe). Obrigado.
>
> Peço também a você me mandar notícias do que se passa aqui, pois quero seguir os acontecimentos.
>
> Soube que o José [João Mateus] está ainda em Porto Alegre e que lhe roubaram todo o dinheiro que tinha. O coitado está ruim.

---

[86] *Idem.*

[87] Carta de Péret a Jean Van Heijenoort (secretário de Trotsky entre 1932 e 1939), Paris, 28 de dezembro de 1938 (reproduzida em *OC*, tomo 7, p. 348), em que afirma: "No Brasil, eu já traduzi este livro [*Literatura e Revolução*] em português a partir da edição espanhola, mas eu não tenho mais este livro pois a polícia o apreendeu com a tradução portuguesa quando eu fui preso naquele país".

[88] De acordo com seu Prontuário Policial, encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (GB 15.574).

[89] Dainis Karepovs, "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil", *op. cit.*, p. 231.

Não esqueça de escrever. Um abraço do Maurício.[90]

Não se sabe ao certo se Elsie e o pequeno Geyser estavam na mesma embarcação.[91] O poeta não menciona isto na carta. Mas ou Elsie parte poucos dias depois de Péret ou estava a bordo do mesmo navio que o marido, ainda que ambos estivessem incomunicáveis. Esta hipótese parece-me mais plausível por conta dos postais que Elsie envia a Lívio Xavier e a Mário de Andrade, a bordo, ambos datando de 4 de janeiro de 1932, data muito próxima à partida de Péret. No enviado a Lívio, lemos: "Lívio, meu bem, saudades e abraços, até quando? Escreva logo pro endereço que mandamos. É número 9. Um beijo e um abraço, Elsie". Já no destinado a Mário (remetido para o *Diário Nacional*, onde o modernista trabalhava), Elsie assina por ela e Péret: "Mário, saudades e abraços. Mande pro Consulat em Paris o seu endereço, que perdi. Vou escrever longa carta. Às ordens em Paris, Benjamin e Elsie".[92]

A volta do casal a Paris não seria fácil. Em fins de fevereiro, no dia 29 precisamente, Péret se vê tendo que esclarecer seus antigos vínculos com o *Petit journal*, onde aparentemente a polícia tinha estado em busca de informações. Assim, tendo sido disto avisado por Breton, que por sua vez o soubera pelo desenhista e poeta Maurice Henry, escreve uma pequena carta a este último:

> Prezado senhor, Breton me comunicou sua carta na qual o senhor o informa das buscas da polícia no *Petit journal*, que realmente me tinha dado um cartão de correspondente quando eu viajei para o Brasil. Naturalmente, como eu nunca enviei uma só linha a esse jornal, eles se esqueceram disso. Além do mais, como eu fui verdadeiramente expulso do Brasil por ter me envolvido com o movimento comunista, é bastante normal que o *Petit journal* tenha negado ter jamais travado relações comerciais comigo. Isto simplesmente a título de esclarecimento para o senhor (...).[93]

Vinte dias depois, em carta aberta à Liga brasileira, expõe as dificuldades que vinha tendo para conseguir ingressar na seção francesa da Oposição de Esquerda. Péret teve seu acesso negado por pertencer ao movimento surrealista. Ou bem se desligava do grupo ou via sua entrada continuar sendo recusada. Trata-se da reedição da desconfiança com que

---

[90] Carta de Péret a Lívio, em trânsito, 1° de janeiro de 1932 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier).

[91] Embora ao longo da pesquisa não tenha encontrado documentos que provassem que Elsie e Péret viajaram separados, alguns autores, como Prévan, atestam que o casal embarcou em navios e em datas distintos.

[92] Cartão-postal de Elsie a Lívio Xavier, Recife, 4 de janeiro de 1932 (Cemap/ Unesp: arquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier); Cartão-postal de Elsie a Mário de Andrade, Recife, 4 de janeiro de 1932 – Reproduzido em Marcos Antonio de Moraes (org.), *Postais a Mário de Andrade*, pp. 136-137

[93] Carta de Péret a Maurice Henry, Paris, 29 de fevereiro de 1932 – reproduzida em Péret, *OC*, tomo 7, p. 326.

eram vistos os surrealistas nas agremiações políticas durante a década de 20. Depois de acusados de anti-revolucionários pelo PCF, passavam, por intermédio do poeta de *Dormir, dormir dans les pierres*, a ser o alvo da Oposição, justamente pela intervenção de Pierre Naville, um antigo confrade surrealista.

Na carta aberta, Péret relembra aos seus antigos companheiros toda a história de sua militância no Brasil. A insensatez de tal decisão deve tê-lo movido a este texto, de que transcrevo os trechos mais significativos:

> Caros camaradas,
>
> Eu passei muitos anos no Brasil. Participei da fundação da L.C. [*Liga Comunista*] do Brasil e, desde a sua fundação, eu militei nas suas fileiras. Até mesmo fui destacado pela confiança dos camaradas do Rio de Janeiro, que me designaram para o posto de secretário de região. Nós trabalhamos na ilegalidade completa. Muitos dentre nós foram deportados, aprisionados ou perseguidos. Eu mesmo fui preso e expulso e cheguei a Paris há dois meses. Desde a minha chegada, escrevi ao camarada Naville e me coloquei à disposição da L.C. que, por intermédio deste camarada, me pediu para fazer um relatório sobre a atual situação brasileira. Este relatório encontra-se nas mãos da C.E. [*Comissão Executiva*] há mais de um mês, com uma carta anexada por mim, protestando contra o afastamento dos trabalhos da L.C. em que me colocaram. Enfim, em 27 de fevereiro, pude reencontrar os camaradas Naville, Molinier, Treint e três outros camaradas que me disseram ser da C.E. Soube, então, que me era impossível pertencer à L.C. porque estava ligado aos surrealistas! (...) No Brasil, onde eu defendi publicamente na imprensa as idéias surrealistas, eu militei ilegalmente na L.C. e ninguém viu nenhuma incompatibilidade entre estas duas atividades. E se me disserem que a situação no Brasil é diferente da situação na França, me será fácil responder que a única diferença entre os dois países, neste aspecto, é que no Brasil, é preciso mais clareza (...) e que esta clareza não era incompatível com a minha filiação no grupo surrealista. Seria ainda menos necessário, desde que, depois da minha viagem ao Brasil, meus amigos surrealistas evoluíram, colocando-se pura e simplesmente no terreno do materialismo dialético. Nestas condições, pareceu-me impossível aceitar a ordem formal que me foi dada, de abandonar toda atividade surrealista e de denunciar este movimento em *La Verité*. Isto não faz sentido para mim e exigi-lo de mim é confirmar este mesmo sectarismo que nós condenamos, muito justamente, nos stalinistas.
>
> Dito isto, protesto energicamente contra a atitude da C.E. de recusar a minha admissão na L.C. sem me escutar, já que nenhuma discussão a este respeito foi aberta e eu pergunto aos camaradas se eles julgam incompatível a filiação à L.C. e a um grupo marxista que não tem atividade política como grupo, e por quê? Acrescento que, de minha parte, não vejo nenhuma incompatibilidade entre estas duas atividades, exercidas simultaneamente. Enfim, como eu já disse verbalmente e por escrito aos camaradas da C.E., fico à disposição da L.C. para todas as tarefas que me seriam confiadas ou

todas as explicações que me seriam pedidas, mas reclamo o direito, que não me pode ser recusado, de participar da elaboração da nossa linha política.[94]

Apesar da longa carta, a Liga brasileira optou por referendar a decisão francesa e Péret ficava, pelo menos por enquanto, impedido de fazer parte do grupo ao qual já pertencia.

O poeta, respondendo a uma carta de Lívio, escreve ao jornalista 5 dias depois de ter colocado a citada acima no correio. Não deixa de se queixar de Naville e das calúnias que este teria proferido a seu respeito, furioso ainda com a situação: "Naturalmente estou safado com estes desgraçados". Mas parece esperançoso quanto à possível ajuda dos brasileiros. Anuncia que está trabalhando como revisor no *Journal officiel*, "de 7h da manhã às 8 da noite" e assina "Maurício"[95]. Sobre o jornal, aliás, Elsie, em carta para Lívio de 27 de dezembro de 1933, comenta sobre Péret, àquela altura reintegrado à seção francesa: "Tem trabalhado muito, coitado, e com o trabalho no jornal, as reuniões da Oposição e as surrealistas tem todo o tempo tomado e quando tem um artigo a fazer fica exausto de tanto esforço"[96].

Os últimos vestígios de Péret no Brasil, ao menos no que concerne à temporada 1929-1931, aparecem numa fotografia de Elsie Houston enviada a Lívio Xavier, "Ao Lívio, com uma grande saudade, com a minha amizade e um beijo, Elsie da Bahia, 4/5/33". No verso, lê-se:

Lívio, meu bem, afinal cá estou! E quase não pude embarcar desta vez! Não deixe de nos escrever logo, mandando notícias de todos. A viagem promete ser cacetíssima, mas vou aproveitá-la para ler. Incumbo-o, assim como ao Aristides [*Lobo*], de apressarem o [*Salvador*] Pintaúde com o *Almirante* e logo que sair o livro é indispensável que nos mandem imediatamente um exemplar para fazermos o saque de Paris. Saudades a todos e para você um grande abraço da Elsie.[97]

A cantora devia estar no país a trabalho. O que chama a atenção é que, ainda em 1933, o casal reclamava pelo *Almirante Negro* e que portanto dele ainda haveria cópias. Pelo que escreve a cantora, é provável até que estivesse no prelo ("logo que sair"), dada a

---

[94] "Lettre ouverte à la Ligue Brésilienne", Paris, 19 de março de 1932 (reproduzida em *OC*, tomo 5, pp. 37-38).
[95] Carta de Péret a Lívio, Paris, 24 de março de 1932 (Cemap/ Unesp: arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Esta carta está também reproduzida em suas *OC*, tomo 5, pp. 40-41.
[96] Carta de Elsie a Lívio, Basel, 27 de dezembro de 1933 (Cemap/ Unesp: arquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier).
[97] Foto-postal de Elsie a Lívio, Bahia, 4 de maio de 1933 (Cemap/ Unesp: aquivo Elsie Houston, fundo Lívio Xavier).

certeza que confere ao lançamento do livro. O que de fato ocorreu depois disso, não se sabe – só que quatro de suas páginas, não impressas mas datilografadas, foram arroladas ao processo movido contra Mário Pedrosa em 1937.

**IV.**

Durante os quase três anos em que esteve no Brasil, Péret freqüentou saraus e reuniões culturais, sempre, ao que parece, buscando selar suas posições.

É possível verificar através de vários testemunhos sobre o poeta um certo senso comum que se criou em torno de sua figura. Trata-se de uma imagem – bastante difundida nos poucos testemunhos que fazem menção à estada do surrealista – pautada na idéia de um mau poeta e um homem grosseiro, pouco afeito aos bons modos e ao lirismo. Aracy Amaral é quem comenta em seu *Tarsila, Sua Obra e seu Tempo*:

> No Brasil Péret não faria adeptos, mas muitos conhecidos. Homem de trato difícil, não era, pelo que colhemos em depoimentos, uma personalidade atraente do ponto de vista humano. (...) Assim, Péret teve possibilidades de comunicação com um grupo limitado de amigos mais chegados. E nada mais[98].

Amaral revela que Tarsila e Oswald já conheciam Péret e Elsie de Paris:

> Segundo Tarsila, conheceram-se no apartamento de Villa-Lobos. A pintora se recorda da reunião, pois nela vira declamar pela primeira vez a poetisa Berta Singerman, a propósito de quem Péret manifestou-se com uma inconveniência de espírito: "Elle pête par la bouche...".[99]

Também o pintor Ismael Nery e sua esposa, a poetisa Adalgisa Nery, freqüentadores de saraus, como os da casa de D. Arinda Houston,[100] tiveram suas altercações com o poeta. Como conta Murilo Mendes em livro dedicado a seu grande mestre, *Recordações de Ismael Nery*:

> Provava [*Ismael Nery*] dia a dia sua atitude de cristão militante. Alguns episódios ficaram célebres. Em 1929 realizava-se na casa de conhecido poeta uma reunião a que comparecia todo o mundo literário e artístico do Rio e de São Paulo. De repente surge uma discussão sobre assuntos religiosos e um escritor surrealista francês, de passagem pelo Rio, tipo fisicamente forte, arrogante, insulta o Cristo. Ismael

---

[98] Aracy Amaral, *op. cit.*, pp. 268-269 (vol. 1).
[99] *Idem*, p. 268.
[100] "Na casa de dona Arinda Houston, onde se reunia um grupo de intelectuais e artistas adeptos dos modernos, havia também um ambiente de simpatia e interesse pela pintura de Ismael [*Nery*], graças ao espírito aberto daquela senhora e de suas filhas Celina Veloso Borges, Mary Houston Pedrosa e Elsie Houston." Antonio Bento, *op. cit.*, p. 67.

aplica-lhe uma bofetada no rosto. Produz-se uma enorme confusão. Os dois contendores são apartados, e a reunião é dissolvida. Foi o apogeu do modernismo[101].

Este último trecho citado, ainda que não nomeie o surrealista, não deixa pairar dúvida quanto à autoria do insulto: Benjamin Péret, o homem que não podia ver um padre na rua sem xingá-lo: "A religião cristã, a mais evoluída e a mais hipócrita de todas as religiões, representa o grande obstáculo espiritual e material à libertação do homem ocidental, já que ela é o auxiliar indispensável de todas as opressões. Sua destruição é uma questão de vida ou morte"[102].

Claudio Abramo, em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, por ocasião de um encontro sobre surrealismo ocorrido no Brasil, lembra que:

(...) na primeira vez que [*Péret*] veio ao Brasil, e quando eu era ainda menino, sentava-se no bonde ao lado de um padre; subitamente levantava-se aos gritos, fazendo gestos, apontando para o homem de Deus, como a indicar que o religioso, apavorado, lhe tivesse feito propostas imorais[103].

De fato, Péret não estava disposto a fazer concessões em seu modo de pensar e viver, o que podia chocar.

Não sei se é uma nova versão para o fato narrado por Murilo ou se ele se repetiu, mas Di Cavalcanti conta um episódio muito próximo ao ocorrido com Ismael Nery, só que desta vez quem protagonizava a agressão era a poetisa Adalgisa Nery:

Uma noite, na casa de Eugênia e Álvaro [*Moreyra*], Adalgisa Nery açoitou o rosto de Benjamin Péret com uma rosa. Chegamos assim ao delírio surrealista.[104]

Apogeu modernista ou delírio surrealista, Péret estava presente em ambos. Apesar de a família Houston estar ligada ao desenvolvimento do modernismo no Rio de Janeiro, os velhos amigos de Elsie não a pouparam do desconforto causado pelo tom sincero de todas as declarações de Péret. Aliás, em reportagem que data de sua chegada, há um trecho bastante elucidativo das conseqüências advindas da postura intransigente do casal:

Entre eles [*Elsie e Péret*] há muitas afinidades, sobretudo um desesperado amor pela sinceridade. Tudo que lhes parece hipócrita lhes é odioso. Assim sendo, são extremistas. Muito interessantes, aliás.[105]

---

[101]Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*, p. 140.
[102]Entrevista dada por Péret a Maurice Nadeau em 30 de abril de 1948 (Cf. *OC*, tomo 7, pp. 212-215).
[103]Claudio Abramo, "Péret na Memória", *Folha de S. Paulo*, 1° de novembro de 1985, p. 43.
[104] E. Di Cavalcanti, *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, pp. 34-35.
[105] "Elsie Houston Péret, as canções brasileiras na Europa e outras coisas interessantes sobre música", *Diário de S. Paulo*, 1° de março de 1929, p. 15 (reproduzido em Benjamin Péret, *Amor Sublime*).

O poeta, com trinta anos na época, professava a disposição surrealista ao escândalo, o que certamente fez com que alguns de seus conhecidos aos poucos se afastassem dele e, conseqüentemente, de Elsie, que acompanhava o marido nos famigerados desaforos.

Geraldo Ferraz também registrou impressões de Péret em suas memórias:

> Péret (...), sempre desabusado, procedia com a liberdade de um gavroche adulto. Como se se achasse na França. Por mais que se lhe explicasse que aqui era muito diferente, Benjamin Péret levava tudo na troça agressiva, não podendo ver um padre na rua sem nos manifestar sua vontade de agredir o sacerdote. O que era o fim da picada[106].

Se os surrealistas faziam escândalo na França, era prudente que Péret, para os amigos, deveria aprender a comportar-se, nesse aspecto, como um brasileiro.

Manuel Bandeira foi um dos que se chateou com o casal Péret, em especial com a cantora, velha conhecida dele:

> (...) Elsie foi para a Europa, caiu no meio *surréaliste*, casou-se com um poeta do grupo, Benjamin Péret, com quem voltou para o Brasil, já cantora profissional. E uma vez, na minha casinha de Santa Teresa, teve um gesto cujo realismo sacrílego encheu-me de revolta e levou-me a cortar relações com o casal.[107]

É curioso notar a expressão que Bandeira utiliza para contar que Elsie se aproximou em Paris dos surrealistas: "caiu no meio *surréaliste*". Por ela, julga-se estar diante um ato nocivo, o que dá a medida do dissabor que o referido gesto teria provocado no poeta pernambucano.

Mário de Andrade, por sua vez, era amigo de longa data de Elsie, por quem nutria profunda admiração (chegam a trocar correspondência). Ele esteve também muito próximo ao outro Mário, o Pedrosa, na década de 1920, o que aumentava seus vínculos com a família Houston. Paulo Duarte[108] em carta escrita ao amigo Mário de Andrade relembra os tempos em que Elsie e Péret estiveram entre eles:

> Um dia, juntou-se a nós Elsie Houston, recém-chegada de Paris, com o marido, Benjamin Péret, este do grupo surrealista de André Breton (...). Elsie, dona de notável cultura musical, trouxe consigo a música mais elevada de motivos folclóricos do Brasil, e por ela cantada. Ninguém se lembra do que a

---

[106] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 42.
[107] Manuel Bandeira, "Elsie Houston", *Poesia e Prosa*, vol. II, p. 352
[108] Paulo Duarte, jornalista e escritor, era quem estava à frente da revista *Anhembi* quando Péret aqui esteve outra vez entre 1955 e 1956. Lá, o poeta publicou dois artigos. Em 1959, por ocasião da morte de Péret, é de autoria de Duarte um pequena e bela nota sobre o poeta.

nossa cultura lhe deve! Durante três ou quatro meses, Elsie Houston freqüentou o nosso grupo, vindo quase todas as noites ao apartamento.[109]

Duarte é quem, ao tecer um retrospecto das reuniões, recorda-se dos freqüentadores assíduos do apartamento:

Mas a memória daquele apartamento havia de ficar pelos sonhos que ali se sonharam. Foi lá que germinou o Departamento de Cultura. Éramos um grupo pequeno: Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet. Antônio Carlos Couto de Barros, Henrique da Rocha Lima, Randolfo Homem de Melo, todos já mortos, Rubens Borba de Morais e Nino Gallo. Havia mais um punhado que aparecia duas ou três vezes por semana: José Mariano de Camargo Aranha, Vitório Gobis, Paulo Magalhães, Paulo Rossi, Adriano Couto de Barros, *Elsie Houston e seu marido Benjamin Péret* (...).[110]

Mas a uma certa altura também Mário se indispôs com o casal:

Elsie Houston voltara da Europa assim, vinha casada e se dizia emancipada. Manuel Bandeira conta que a encontrou em plena av. Rio Branco, tão exigente de suas liberdades que pronunciava inconveniências em voz alta para se exemplificar.[111]

Não se deve descartar como fator importante nesta contrariedade do modernista a proximidade do casal com Oswald, com quem Mário romperia relações durante a segunda "dentição" da Antropofagia.

Era certo que, se Elsie acompanhasse o marido, acabaria provocando um certo mal-estar entre alguns amigos. Elizabeth Ginway revela que Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, teria se negado a participar de atividades do movimento modernista especificamente por conta da presença de Péret.[112] Jean Puyade revela que, em carta ao autor do *Manifesto Antropófago*, o poeta mineiro "rompe com Oswald porque o movimento 'ainda não jantou o Benjamin Péret' "[113].

Mas o que merece talvez maior atenção é não o fato de que Péret é abusadamente surrealista, recebendo a censura de muitos com quem compartilhava os espaços. É certo que tais impressões são relevantes porque afirmam um certo embaraço que a sua presença eventualmente poderia causar. Mas o que é talvez determinante é o fato de que o poeta, como durante toda a vida, pouco afeito a concessões, tenha com sua verve ferina atingido

---

[109] Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 350.
[110] *Idem*, p. 49 (grifos meus).
[111] Citado por Jorge Coli, "Mario de Andrade e Elsie Houston", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 51, jan./dez. 1993, p. 125.
[112] Cf. Elisabeth Ginway, "Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernism", *Hispania*, vol. 75, nº 3, set./ 1992, p. 545.

algumas das figuras quistas nos meios intelectuais paulista e carioca do período. Penso precisamente no artigo que escreve atacando Keyserling, que, mesmo não tendo sido publicado, deve ter circulado no meio (e Péret não deve ter se intimidado em declarar suas opiniões), como na menção que faz à cantora e dançarina Josephine Baker, em *Candomblé e Macumba*: "Josephina Baker não é mais do que a pálida sombra das dançarinas do candomblé e da macumba"[114]. Péret assinava este texto um ano depois da vinda de Baker ao Brasil, onde se apresentou, tendo sido recebida em casa de Oswald e Tarsila[115]. Sobre ela afirmava o *Correio Paulistano*: "(...) elemento combustivo e atraente, fascinando a população da capital e despertando os apetites das mulheres de sua cor para o palco e a excentricidade"[116].

É preciso dizer que houve também as impressões de admiração – e vindas de quem vieram são reveladoras das afinidades políticas, estéticas e pessoais de seu autor com Péret. Como é Pedrosa falando a Lívio:

> Ah! soubemos que a Elsie estava doente. Espero que a coisa não tenha gravidade e que já esteja boa. Faça visita em meu nome. Fiquei com pena dela – pois acho que de fato o fabuloso casal é mesmo digno de melhor sorte. Não esqueça de dar nela um apertado abraço meu e outro no fabuloso poeta. Ando com saudades deles. Vocês deviam vir todos pro Rio (...).[117]

E sobretudo aqui:

> Abrace o fabuloso casal Péret, cuja performance na vida é de fato admirável e dá vontade na gente de assinar um manifesto de solidariedade com eles.[118]

São estes os laços que Péret faz no Brasil. É com Lívio Xavier e Mário Pedrosa que se corresponderá até 1959.

---

[113] Jean Puyade, *op. cit.*, p. 7.
[114] B. Péret, "Um jantar de santo", *Candomblé e Macumba*, s/d, *Diário da Noite* (trata-se do único artigo da série não datado, sendo no entanto referente ao período que compreende 28 de novembro e 9 de dezembro de 1930). Josephine Baker aqui esteve em novembro de 1929.
[115] Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 59
[116] "Josephina Baker", *Correio Paulistano*, 28 de novembro de 1929 (citado por Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 289)
[117] Carta de Mário Pedrosa a Lívio Xavier, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1929 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 319).
[118] Carta de Mário Pedrosa a Lívio Xavier, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1930 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit.*, p. 325).

# Capítulo II

Neste pequeno capítulo, trataremos da segunda vinda de Benjamin Péret ao Brasil, bem como de sua produção durante os dois períodos (1929 a 1931 e 1955 a 1956).

## *O retorno do poeta (1955 a 1956)*

### I.

Vinte e quatro anos depois de sua expulsão, Péret voltaria ao Brasil. Chega ao Rio por volta de 10 de junho de 1955. Geyser tinha voltado da França em 1933, pouco antes de Elsie e Péret se separarem. Desde então, o poeta não via o filho – que estudara em um colégio interno nos Estados Unidos durante o período em que lá vivia sua mãe. Depois da morte de Elsie, em 1943, Geyser é levado de volta ao Brasil onde é criado por parentes[1]. Péret, por sua vez, impossibilitado de voltar ao país devido à expulsão em 1931, manifestava havia muito o desejo de retornar, para o que, como sempre ao longo de sua vida, faltava dinheiro. Quanto a Geyser, quando se interessa em visitar o pai, não encontra facilidades diplomáticas para a viagem, como comenta Péret em carta endereçada ao filho:

> (...) Sônia [*Salles Gomes*] me disse há dois ou três meses que você estava querendo vir para cá. Eu suponho que você deva ter passado por dificuldades junto ao consulado francês. Os oficiais franceses devem ter muita dificuldade em admitir que, tendo a possibilidade de escolher entre as nacionalidades francesa e brasileira, você tenha preferido a segunda à deles, que – para essa gente limitada – é a melhor do mundo.
>
> Eu já estava feliz por te ver quando Sônia me contou isso, mas não me surpreendi com as dificuldades que você teve. O que não impede que nossa sorte seja das mais estranhas. Eu ainda não consegui te beijar desde que você deixou a França num dia de outubro de 1933![2]

Assim, o reencontro entre pai e filho é o motivo maior da viagem que Péret faz ao Brasil em 1955, também ano do casamento de Geyser. As cartas desse período, em especial as enviadas aos jovens havia pouco incorporados ao surrealismo (destaque para Jean-Louis Bédouin, com quem Péret dividia apartamento em Paris) como ao amigo de militância

---

[1] De acordo com o depoimento de Jaqueline Péret, neta do poeta, em fevereiro de 2000.

[2] Carta de Péret a Geyser, Paris, 14 de janeiro de 1954 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 394-395). Sônia Salles Gomes, citada na carta, era filha de Celina Houston (irmã de Elsie e Mary) e, portanto, prima de Geyser.

desde os tempos de Espanha, G. Munis[3], são extremamente importantes para que se possa esboçar, mais que sua trajetória, suas impressões do período, que são muitas.

De volta de uma curta viagem à Espanha no verão de 1954, o poeta tem uma problema de saúde, uma inflamação do nervo trigêmeo, ao que se acrescentaria um problema cardíaco. Sem meios de custear sua operação, conta com a ajuda de Meret Oppenheim para tratar-se num hospital suíço. Ainda nesse país (em 14 de janeiro de 1955), recebe a confirmação de que lhe fora remetida uma soma para partir ao Brasil.

Finalmente, já em Paris, em nova carta, Péret conta ao amigo Munis:

> Eu acabo de aceitar um convite do meu filho para repousar seis meses no Rio. Lá, eu sei que terei todos os cuidados médicos necessários e talvez obtenha uma melhora mais sensível. (...) Eu suponho que esta viagem aconteça dentro de dois meses.[4]

A intenção de Péret era aqui permanecer por seis meses – mas ficaria quase um ano. O certo é que pouco antes do 10 de junho anunciado, Péret chegava ao Rio. São significativos os comentários feitos por carta aos amigos sobre as mudanças ocorridas na cidade:

> A cidade mudou muito, ela está irreconhecível, mas isso não constitui nenhum progresso, ao contrário. Os arranha-céus se expandiram como cogumelos venenosos. Só há uma coisa que permaneceu mais ou menos intacta: o jardim botânico, ainda que os esquilos pretos tenham desaparecido (...).
> Aqui, a loucura reina. Imagine que neste país, em que ¾, senão mais, são inabitados, eles passam o tempo a ganhar alguns miseráveis metros de terreno sobre o mar gastando somas fabulosas, enquanto, ao se distanciar da beira da praia, a alguns poucos quilômetros de lá, o deserto começa. Parece uma história de Alphonse Allais![5]

Ao voltar à capital paulista, aonde chega em fins de junho e permanece por pelo menos um mês, mostra-se espantado:

> Aqui, a mudança na cidade é inacreditável. Mais que mudança, trata-se de uma metamorfose. Eu sequer fui capaz de encontrar a casa onde morava. E, por acaso, ela continua de pé. Eles refizeram totalmente o centro da cidade, de tal modo que eu me perdi. A mudança mais notável é no nível de vida das pessoas que vemos nas ruas. Enquanto a população de vinte e cinco anos atrás não estava

---

[3] Grandizo Munis (Manuel Fernandez-Grandizo y Martinez) conheceu Péret durante a guerra civil espanhola. Os dois grandes amigos se reencontraram no México. Lá, Munis dirigiu a seção mexicana da Oposição de Esquerda até 1948. As cartas citadas que troca com Péret são do período em que esteve na cadeia, na Espanha. Péret o colocava a par dos acontecimentos, enviava-lhe dinheiro sempre que podia e procurava ajuda para libertá-lo.

[4] Carta de Péret a G. Munis, Paris, 21 de fevereiro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 412-413).

[5] Carta de Péret a Geo Dupin, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 416). Alphone Allais, escritor da segunda metade do século XIX, escrevia histórias caracterizadas pelo absurdo e burlesco.

jamais inteiramente vestida e usava trapos, ela tem agora uma vestimenta decente. Eu não vi, nem aqui nem no Rio, pessoas sem sapatos, enquanto, em outros tempos, não havia quase ninguém calçado. Isto se deve, parece, ao desenvolvimento considerável da indústria. Chegou-se a tal ponto que vão começar a fabricação de locomotivas, o que só foi possível com a ajuda de alguns técnicos alemães e, evidentemente, a participação financeira de industriais alemães. Isso representa uma mudança fantástica. Quando eu estava aqui, a única empresa metalúrgica da época fabricava fio de ferro e nada mais, em uma região que dispunha de 1/5 do ferro então conhecido no mundo.[6]

Ainda sobre a antiga morada, Péret declara, agora em carta a Anne e Jean-Louis Bédouin:

Mesmo que seja uma cidade de arranha-céus, São Paulo abriga ondas de borboletas que erram melancolicamente de um bloco de cimento para o outro, sem encontrar o menor musgo. Quase tudo que eu conhecia desapareceu, inclusive um magnífico mercado de pássaros e macacos.[7]

Nela, comenta também dos amigos de outrora que revê em São Paulo, aproveita para ir à Bienal e reclama:

Esta cidade é desprovida de tudo: nenhuma loja de antigüidades ou de curiosidades. Aliás, para que isto serviria. Essa gente só se interessa pelo moderno.[8].

Péret tinha a intenção de "retomar" o projeto de percorrer o interior do Brasil à procura de objetos indígenas e populares. Assim, inicialmente, o poeta iria para o interior de São Paulo, onde demoraria cerca de quinze dias em uma fazenda (de cana-de-açúcar e café):

Em seguida, será a viagem ao Norte planejada há muito tempo, mas que ainda não pôde ser feita por uma série de razões.[9]

Nesta mesma carta, conta que, sem dinheiro, aceitou fazer um "pequeno livro" sobre uma "espécie de república negra de escravos fugitivos do século XVII". Como se sabe, este trabalho se transformou em seu longo artigo "Que foi o Quilombo de Palmares", publicado na revista *Anhembi*, sob a direção de Paulo Duarte, em abril e maio de 1956.

A imprensa noticia a sua chegada. Duas das reportagens que tratam da visita de Péret ao Brasil em 1955-1956 revelam, naturalmente, um homem mais sereno do que aquele que saíra daqui em 1931, mas com as mesmas convicções.

---

[6] Carta de Péret a Grandizo Munis, São Paulo, 27 de junho de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 418).
[7] Carta de Péret a Anne e Jean-Louis Bédouin, São Paulo, 1º de agosto de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 421-422).
[8] Carta de Péret a Anne e Jean-Louis Bédouin, São Paulo, 7 de julho de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 420).
[9] Carta de Péret a Anne e Jean-Louis Bédouin, São Paulo, 1º de agosto de 1955, *op. cit.*

"O mundo se debate entre duas forças reacionárias", publicado na *Tribuna da Imprensa* em 14 de junho de 1955, está entre as chamadas de primeira página do jornal, através da manchete "Depoimento de um revolucionário". O artigo se refere a Péret como "um dos fundadores do supra-realismo e um dos poucos revolucionários autênticos que souberam ficar fiéis a si mesmos, durante toda uma vida de lutas". Fazendo reverências ao poeta, o autor do artigo, não identificado, chega a afirmar que Péret "conhece profundamente todos os problemas de nosso tempo e tem, além disso, uma visão exata das coisas".

A edição de final de semana do mesmo jornal traz em seu caderno *Tribuna das Letras* um outro artigo que homenageia o poeta francês, "Benjamin Péret faz o balanço do supra-realismo" (*Tribuna da Imprensa*, 18-19 de junho de 1955). Nele, Péret realiza uma espécie de apanhado geral do movimento, de que destaco os principais trechos, todos bastante exemplares do modo de pensar o mundo e a atividade poética que durante toda uma existência o poeta sustentou:

> Não é menos evidente o fato de que entre o supra-realismo do começo e aquilo em que se tornou pode-se notar uma sensível diferença. Nós tentamos, antes, agir diretamente sobre a vida, tomando parte nas ações que tentavam transformar a sociedade. Persistimos em pensar que isto deve sofrer uma modificação radical. Mas qual a parte da condição social do homem que é alheia à natureza humana? Isto comporta ou não uma parte inalterável, que será geradora de insatisfação social? Realmente, é impossível conceber uma sociedade perfeita, porque os homens são indefinidamente perfectíveis. Isto não quer dizer que os supra-realistas abandonaram a participação nas aspirações sociais das classes oprimidas, mas somente a tomada em consideração de um fator humano que, antes, não tinha recebido de nossa parte toda a atenção desejada.

Há ainda trechos em que não poupa agressões aos ex-companheiros Aragon e Éluard, havia muito afastados do grupo:

> (...) eu atacava particularmente Aragon e Éluard, o primeiro tendo traído a poesia por incapacidade de se exprimir neste plano, e o segundo, pelo fato de ter cedido a uma fadiga precoce. Desde 1935, ele queria "estar tranqüilo", conforme suas próprias palavras. Além disto, gostava muito de viver confortavelmente. Podia encontrar esta segurança material, apenas passando ao catolicismo ou ao stalinismo, um valendo tanto quanto o outro.

Assim, é preciso fazer notar que Péret chegava aos 56 anos com o mesmo empenho em preservar suas idéias, sempre pautadas na liberdade, na expressão do desejo e na radicalidade de sua concepção de mundo, acima de tudo.

Em terras brasileiras busca objetos para um livro[10]. Escreve aos amigos iugoslavos pedindo que fossem ao Museu de Zagreb a fim de tirar fotografias de uma coleção de urnas provenientes da Ilha de Marajó, pois tinha a intenção de:

> fazer um livro sobre as artes popular, primitivas e antigas do Brasil. Ora, Marajó é um dos três lugares de cultura pré-colombiana do Brasil e a coleção do Zagreb é uma das mais importantes do mundo no que diz respeito a essa ilha.[11]

Em 27 de agosto Péret tinha voltado da fazenda no interior paulista, onde terminara a *Antologia dos mitos, lendas e contos da América*[12]. Em carta de 6 de setembro ao amigo Munis, já no Rio (depois de pequena escala em São Paulo), revela aspectos do texto que lhe fora encomendado:

> Eu terminei a história da república negra de Palmares. É menos interessante do que as primeiras informações tinham me feito supor. Em primeiro lugar, o lado teocrático me parece legendário e o nível era tão baixo que não podia permitir um desenvolvimento semelhante ao das comunidades africanas asfixiadas de hoje. E, no entanto, ocorre uma rebelião, movida por uma magnífica vontade de luta: durante 50 anos eles resistiram às forças portuguesas.[13]

Na mesma carta, o poeta conta que o texto iria sair em breve, pretendendo depois transformá-lo em livro – o que só viria a ocorrer em 1999, em edição comemorativa de seu centenário. Péret cuida também da outra obra, mencionada aos amigos iugoslavos, que intentava realizar e que reuniria fotos de arte popular, primitiva e pré-colombiana do Brasil.

No fim de setembro, ocorria o casamento de Geyser, motivo pelo qual a viagem de Péret ao norte do país havia até então sido adiada. Mas o poeta a anuncia para breve ao amigo Bédouin:

> Eu pego o avião para Manaus no dia 5 à noite. De lá, descerei o rio de barco até Belém, na embocadura, depois pego de novo o avião, parando em pequenos lugares no caminho, e volto ao Rio por volta de 15 de novembro.[14]

---

[10] Este livro, apesar dos esforços de Péret – passíveis de acompanhamento em sua correspondência –, não seria publicado.

[11] Carta de Péret a Marianne e Radovan Ivsic, São Paulo, 7 de agosto de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 423-424).

[12] Carta de Péret a Eugenio Granell, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 426-427).

[13] Carta de Péret a G. Munis, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 425-426)

[14] Carta de Péret a Jean-Louis Bédouin, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 428-429).

**II.**

Apesar de mais modesto que o itinerário proposto anos antes, este é bastante próximo aos projetos então acalentados por Péret. É digno de nota portanto que seus interesses de algum modo permanecessem os mesmos, fenômeno análogo ocorrendo em sua poesia.

Além da região norte, passa pelo nordeste, como relata a Lívio Xavier, contando que passara por sua cidade natal – Granja (Ceará) –, ou em postal a Geo Dupin, ao que tudo indica, já regressando ao Rio, onde diz que estaria em alguns dias:

> Esta cidade – Bahia – é a mais curiosa que eu vi no Brasil, apesar do formigamento de igrejas. (...) ¾ da população vão do negro puro ao café-com-leite claro. Isso resultou em moças muito bonitas.[15]

Já na região norte, envia um postal a Jean Schuster, em que conta da viagem e aproveita para comentar um fato que julgou curioso:

> Eu vou descer a costa em pequenas etapas até o Rio. A descida a barco do Amazonas não deu certo porque só haveria barco em 15 dias. O candidato a governador se chama Epilogo Coelho dos Campos. Literalmente: Epilogue lapin des champs. Depois disso não há mais nada a fazer.[16]

Péret permaneceu mais de seis semanas viajando. Como noticia a Schuster e a outros amigos, não conseguira descer o Amazonas de barco. De Manaus, segue para Belém, cidade que achou mais simpática e menos quente que a anterior.

O autor de *De derrière les fagots* comenta também com seus correspondentes outras paisagens vistas em sua viagem. Analisa as condições miseráveis de vida da população manauense e assevera:

> Naturalmente, esses infelizes são todos fanaticamente católicos, um pouco à maneira dos mexicanos, e são também totalmente analfabetos. Um analfabetismo que, aqui, se reveste de proporções ainda mais graves do que no México. Há estados, como o do Ceará, em que 85% da população só sabe rezar. Em resumo, só nas grandes cidades que os trabalhadores têm uma vida mais ou menos tolerável, ainda que

---

[15] Carta de Péret a Lívio, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 418-419); e carta de Péret a Geo Dupin, Bahia (?) (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 417). Apesar de haver a indicação de 21 de junho de 1955 nas *OC*, esta carta deve ser do período outubro/ novembro, correspondente ao tempo que Péret passou viajando pelas regiões norte e nordeste do Brasil.

[16] Cartão-postal de Péret a Jean Schuster, 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 417). Apesar de nas *OC* haver como indicação de data do postal junho de 1955, ele certamente não é anterior à viagem ao norte do país em outubro/ novembro. Antes dessa data, Péret só havia se deslocado pelo eixo Rio-São Paulo, além de uma pequena viagem feita ao interior paulista. De todo modo, como não sabemos o local de onde foi enviado o cartão, precisar qualquer data é até o momento impraticável.

ela se situe em um nível que não atinge, nem de longe, o dos trabalhadores dos países mais atrasados da Europa.[17]

Quando volta ao Rio, retoma a correspondência com seu amigo Eugenio Granell, que o havia convidado para dar conferências na Universidade de Porto Rico. Péret envia-lhe um esquema de 4 palestras sobre a trajetória da poesia, no qual o poeta reitera que o surrealismo está à procura de um novo mito. Neste pequeno resumo, estão de algum modo as idéias que aparecem em sua Introdução à *Anthologie*:

> A divisão do trabalho conduz a uma especialização cada vez mais acentuada. À poesia coletiva expressa pelo mito sucede uma poesia individual nascida do mito (...). Esta poesia representa a primeira manifestação subjetiva individual.[18]

Mas a intenção de, antes de retornar a Paris, passar em Porto Rico (e talvez também na Venezuela) vai sendo abalada pela dificuldade em conseguir visto de entrada para os Estados Unidos. Finalmente, em carta de 25 de janeiro de 1956 endereçada a Granell, Péret resume os acidentes que envolveram a tentativa de sua obtenção no consulado americano:

> Eu tive que responder por escrito a cinqüenta questões, dentre as quais me perguntavam se eu tinha pertencido ao partido comunista. Bem entendido, eu neguei, mas havia uma outra questão mais séria. Eu devia indicar as cidades em que havia morado por mais de seis meses desde 1939. Eles têm também a intenção de escrever a esse respeito para Paris e para o México. Em Paris, todo mundo sabe que eu fui membro do partido comunista de 1925 a 1927. Aliás, eu nunca perdi a ocasião de dizer em toda parte o que eu pensava do capitalismo americano e de sua rivalidade com a Rússia. Isso não é tudo: aqui, eu sou associado a um cunhado [*Mário Pedrosa*] bastante engajado no movimento revolucionário, detido e preso várias vezes. E se isso não fosse suficiente, eles têm em mãos todo o arquivo político da polícia brasileira. Eles poderão portanto constatar que eu fui expulso deste país, o que eu neguei (em resposta a uma questão do papel que assinei). Enfim, informações assustadoras devem chegar de toda parte no que diz respeito às minhas atividades, a tal ponto que eu acho que nosso projeto certamente fracassará.[19]

No início de janeiro de 1956, começa a notificar os amigos de sua viagem ao centro-oeste do Brasil, onde visitaria tribos indígenas. O poeta tinha a intenção de lá permanecer 10 dias. Mas sai por volta do dia 26 de janeiro e só retorna em 13 de março, vítima de uma

---

[17] Carta de Péret a G. Munis, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp.432-434).

[18] Carta de Péret a Eugenio Granell, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1955 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 431-432). O pintor e escritor espanhol Eugenio Granell conheceu Péret durante a guerra civil espanhola, tendo se exilado na França depois disso. Com a II guerra, seguiu para a República Dominicana. Em 1941, aderiu ao surrealismo e 7 anos mais tarde foi morar em Porto Rico.

[19] Carta de Péret a Eugenio Granell, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1956 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 439-440).

greve da aeronáutica que terminou por suspender a comunicação aérea com a aldeia (não havendo outro meio de transporte).

Seu itinerário se inicia em Goiânia. De lá segue para a Ilha do Bananal, o que considerou uma viagem secular: deixar a cidade, recém-criada, e partir para o encontro com os índios. Lá, entrou em contato com os carajás, que considerou "degenerados". Um exemplo perfeito, acrescenta Péret, da "civilização" (aqui, as aspas são do próprio poeta) em um meio primitivo.[20]

Dali, parte para outra tribo, no Mato Grosso, provavelmente os caiapós. Lá, esteve instalado num posto do Serviço de Proteção aos Índios. Embora em sua correspondência não confirme quais tribos ou grupos visitou, além dos carajás, – tendo unicamente afirmado que eram seis a sete tribos pertencentes a 4 grupos étnicos distintos[21] –, há outros documentos que permitem delimitar como itinerário de Péret: Ilha do Bananal (Carajás), Xavantina (onde tece contato com alguns xavantes) e finalmente Alto Xingu.[22]

Em carta a Bédouin, relata seu encontro com os índios:

> Eu vi ao longo dessa viagem 3 grupos indígenas, entre os quais uma tribo ainda em grande parte rebelde à "civilização". O primeiro contato é dos mais estranhos: tem-se a sensação de repentinamente ter caído no lar de seres de um outro planeta, no geral, de uma felicidade bastante infantil. Você terá uma idéia do que foi quando souber que em um instante eles esvaziaram a minha mala, apertaram o tubo de pasta de dente, esvaziaram o frasco de éter acético que eu havia trazido para conservar os insetos e um outro frasco contendo um óleo para me preservar das picadas de mosquito. Eu cheguei a tempo de impedi-los de abrir os rolos de filme fotográfico, mas a caça às borboletas danou-se.[23]

Péret se queixa de não ter conseguido comprar objetos, como intentava fazer. Pondera que tal dificuldade se deveu também a não ser o período das festas tribais.

Suas impressões ocupam muitas cartas enviadas no período:

---

[20] Carta de Péret a G. Munis, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1956.

[21] Há indícios de que, além dos carajás, Péret tenha visitado os caiapós, pois nos arquivos do Cemap encontram-se duas folhas de papel escritas com sua letra trazendo a tradução de palavras para as línguas faladas por essas duas tribos (arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Quanto aos 4 grupos étnicos, o poeta esclarece em carta a G. Munis tratar-se dos tupi, caraíba, gê e mais uma tribo que não tinha nenhuma relação com os grupos precedentes e na qual alguns etnólogos viam o resíduo dos primeiros habitantes da América (Paris, 9 de novembro de 1956, reproduzida nas *OC*, tomo 7, pp. 457-458). O que Péret chamou de grupo étnico é o que hoje em dia se considera grupo lingüístico.

[22] De acordo com entrevista concedida a uma rádio francesa e difundida em 6 de agosto de 1956 ("Benjamin Péret parle du Brésil", reproduzida em suas *OC*, tomo 7, pp. 245-249).

[23] Carta de Péret a Jean-Louis Bédouin, Rio de Janeiro, 15 de março de 1956 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 441).

Chove por aqui de um modo inusitado. Eu nunca vi chuva tropical como neste local e sobretudo de duração tão longa. E que alvoroço de araras durante a meia hora que precede a chuva. Há delas aos bandos passando rente ao solo. Dir-se-ia grandes chamas de álcool que passam.

(...) Eu passeei bastante na floresta, apesar dos inumeráveis insetos que não nos dão trégua. Naturalmente, em todos os cantos achamos orquídeas, mas o que achei mais bonito foi um cipó muito fino que, nesta época, fica inteiramente coberto de flores de uma cor de malva muito delicada, de modo que as árvores que ele encerra ficam cobertas por uma grinalda de grande frescor. Isso produz uma luz impressionante nesse crepúsculo.[24]

Esta imagem da luz na floresta será aproveitada em texto sobre os índios, *Visite aux indiens*. Apesar de não ter sido editado integralmente, uma pequena parte dele foi publicada na revista *Anhembi* em 1958, sob o título "Índios".[25]

Deste período ainda é a publicação do texto de Péret para a exposição de Maria Martins, escultora brasileira muito ligada aos surrealistas. Nessa generosa e bonita apresentação, Péret assevera que Maria Martins age sobre a matéria como a própria natureza:

Se os seres pré-diluvianos prefiguram a fauna atual, eu não estou longe de pensar igualmente que as esculturas de Maria anunciam um mundo que não é ainda, a menos que prolifere em outro lugar, fora de nossa visão, mas sob quais céus?[26]

O anúncio de um mundo que o poeta enxerga nas esculturas da amiga é também parte de seu universo poético.

## III.

Mas, enquanto Péret estava entre os índios, a polícia investigava seu paradeiro. Descobriu-se que seu decreto de expulsão de 1931 não havia sido revogado até então:

Informação n° 262/ 55 – sr. Chefe da S.F. – com referência ao estrangeiro Benjamin Victor Péret, transcrevo a seguir a parte de serviço apresentada pelo detetive n° 524 – "Que em sindicâncias realizadas em torno do estrangeiro Benjamin Victor Péret ou Benjamin Péret, a fim de apurar se se

---

[24] Carta de Péret a Geo Dupin, Rio de Janeiro, 20 de março de 1956 (reproduzida em suas *OC*, tomo 7, p. 442)

[25] "Índios", *Anhembi*, n° 88, março de 1958. A íntegra de *Visite aux indiens* só seria publicada no tomo 6 das *OC* de Péret. Outro fragmento do relato de sua visita aos índios foi publicada na revista *Le surréalisme, même*, n° 5, primavera de 1959, sob o título "La lumière ou la vie".
Os demais textos produzidos a partir da experiência brasileira desse período foram: "Du fond de la forêt", *Le surréalisme, même*, n° 2, primavera de 1957 (este artigo traz como data e local, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1956; "Arts de fête et de cérémonie", *L'Œil*, n° 37, janeiro de 1958; "L'Art populaire du Brésil", *Marco Polo*, n° 23, setembro de 1956.

[26] Benjamin Péret, "Maria", *Catálogo da exposição de Maria Martins*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, maio de 1956 (reproduzido em suas *OC*, tomo 6, pp. 349-350).

trata do mesmo indivíduo, bem como o seu paradeiro, tenho a informar o seguinte: que consta do fichário de crimes e criminosos deste DFSP o prontuário n° 120.493, relativo ao estrangeiro em causa (...), nascido em 4. 07. 1899, França, jornalista, casado, tendo chegado ao Brasil em 5.02.1929. "Foi identificado como comunista" e expulso do território nacional, tendo embarcado no dia 29. 12. 31. Fórmula datiloscópica: mão direita (...) mão esquerda (...). Portanto, pelos dados acima expostos e pelo confronto de fotografias, chega-se à conclusão de que os dois nomes acima se referem à mesma pessoa. Quanto ao seu paradeiro, tenho a informar que, ouvindo o seu filho Geyser Péret, residente à rua Faro 54, este me informou estar o seu genitor, presentemente no norte do país, exercendo atividades no serviço de proteção aos índios, porém, que dados os recentes acontecimentos políticos que se desenrolaram naquela região, desconhece o local em que se encontra seu pai, se nos estados do Pará, Amazonas ou Mato Grosso. Todavia, acrescentou, sua presença nesta capital é aguardada até o fim do corrente mês".[27]

Quando Péret volta de viagem e tenta regularizar sua situação a fim de regressar à França, é detido, como conta a Eugenio Granell, com o objetivo de explicar os motivos que tinham findado de uma vez por todas com os planos da visita a Porto Rico:

(...) nos primeiros dias de abril estourou no Rio um grande escândalo a meu respeito. A polícia me deteve em virtude de um decreto de expulsão datado de 1931 (por motivos políticos, é claro), apesar do visto em ordem que o consulado brasileiro me concedeu em Paris. Isto foi objeto de um protesto geral de toda a imprensa do país e de todas as correntes de opinião. Eu fui liberado dois dias depois. Mas o tumulto teve uma tal repercussão que seu eco chegou aos ouvidos desses cretinos do consulado, aos quais eu havia mentido descaradamente (...).[28]

Uma notícia de jornal detalha a situação:

Em 1931, ano de efervescência política no Brasil, Benjamin Péret, por suas idéias artísticas e literárias, então revolucionárias, veio a ser expulso do nosso país, inclusive por suspeita de atividades comunistas. Seu processo não foi encontrado agora e, segundo informações dadas ao Ministério da Justiça, encontra-se no Arquivo Nacional. Enquanto não for encontrado tal processo, ficará ele preso, à disposição do Sr. Nereu Ramos.

Péret, ao chegar no Brasil em meados de 1955, tinha seu passaporte visado para permanência de seis meses. Ontem, dirigiu-se ao Serviço de Registro de Estrangeiros, para normalizar seus papéis, pois pretendia embarcar para a França no próximo dia 18.

Foi detido pela Polícia Marítima, que requisitou ao Ministro da Justiça prisão "condigna" para ele, por se tratar de um "intelectual ilustre". O gabinete do Ministro mandou-o para a Divisão de Polícia Política, onde se encontra recolhido.[29]

---

[27] Este trecho faz parte de seu Prontuário Policial (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, GB 15.574).
[28] Carta de 18 de agosto de 1956 a Eugenio Granell, em *OC*, tomo 7, p. 455
[29] Encontrado no acervo do Cedae/ Unicamp, sem que haja referência à proveniência, tampouco indicação da fonte e da data (aproximadamente, abril de 1956).

De fato, em 12 de abril, Péret é "recolhido à sala de detidos, aguardando processo de expulsão". Dois dias depois, é posto em liberdade, sendo a revogação do decreto-lei de 1931 publicada no *Diário Oficial* de 17 de abril.[30]

Bandeira e Drummond, junto a outros escritores e intelectuais, redigiram um manifesto contrário à detenção de Péret. Isso é digno de nota porque, durante a temporada de 1929-1931, os dois poetas pareceram arredios à figura do surrealista, o que confirma o quão arbitrária soou a sua detenção em 1956.

O modo pelo qual termina a carta a Granell é emblemática. Refere-se à solidão que sentiu no Brasil: "A gente se sente aqui como um corpo estranho dentro de um organismo vivo que procura eliminá-lo".

Péret intentaria voltar ao Brasil nos anos seguintes, mas sua saúde muito fragilizada e a morada insalubre onde vivia em Paris determinaram que aos sessenta anos de idade Péret admitisse talvez a única concessão ao longo de sua trajetória, ainda que o mais provável é que tenha resistido a ela, bravamente, até o fim.

E já que estamos a tratar dos anos brasileiros de Péret, antes de passar aos textos que aqui publicou, reproduzo a homenagem póstuma que lhe fez Paulo Duarte:

> Durante toda a sua vida foi fiel ao surrealismo, fiel a uma tradição, ele que por temperamento era hostil a todas as tradições, e essa fidelidade é um admirável símbolo se pensarmos nas dificuldades que encontrou no decurso de uma existência atormentada, materialmente difícil, pois era um homem pobre que, se transigisse, poderia ganhar muito com a sua pena, e que preferiu, aos sessenta anos de idade, como preferiu aos vinte, manter a sua posição de surrealista puro. A bajulação, o simulador, o reacionário, tudo combateu, principalmente a guerra e a glória militar, mas na guerra de Espanha vamos encontrá-lo ao lado dos republicanos; não poupava a literatura oficial e os acadêmicos patenteados, mas ajudava os moços, quaisquer que fossem, se neles via uma centelha mesmo pequenina de talento puro e pessoal (...)[31].

### *Os registros do poeta (1929-1956)*

As duas vindas de Péret ao Brasil incluíram textos os mais diversos. Apesar de nosso foco centrar-se na primeira estada, de 1929 a 1931, julgamos necessário expor os

---

[30] Informações contidas em seu Prontuário Policial (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, GB 15.574).

[31] Cf. "Benjamin Péret", revista *Anhembi*, nº 109, dez./ 1959, p. 134.

temas que Péret abordou também no período que compreende junho de 1955 a abril de 1956. Iremos nos deter, contudo, nas publicações brasileiras desses textos. Trata-se de uma opção que tem por objetivo localizar minimamente tais registros, que, se tratam dos mais diferentes assuntos, também consolidam os princípios norteadores da vida e obra de Péret. Seria aqui inviável cuidar de todas as publicações que envolvem, por exemplo, as viagens durante a visita na década de 50 (elas estão contudo referidas acima).

Da vinda em 1955, serão tangidos "Que foi o Quilombo de Palmares?", "Índios", ambos editados pela revista *Anhembi*, e a pequena apresentação da exposição de Maria Martins.

No que se refere ao período central desta pesquisa – 1929 a 1931 –, cuidaremos de todos os textos que aqui produziu, mesmo os que não chegaram a ser na época publicados, o que se justifica plenamente pelo enfoque do trabalho. Apresentaremos portanto o prefácio a *O Encouraçado "Potemkin"*; os dois artigos efetivamente publicados em jornal – "Onde estás?" e "Pequeno Panorama da Pintura Moderna" –, além de "Keyserling: filósofo reacionário" e "A Escrita automática". Finalmente, procuraremos na medida do possível verificar alguns dos temas tratados em seu famoso ensaio *O Almirante Negro* a partir das quatro páginas recuperadas[32].

***De 1929 a 1931***

**I.**

Tão logo chegou ao Brasil, Péret publicou na *Revista da Antropofagia* alguns provérbios. Todos fazem parte do livro que escrevera com Éluard em 1925, *152 proverbes mis au goût do jour*. Na edição de 31 de março de 1929, encontra-se: "O sol não brilha e não nasce para pessoa alguma" ("Le soleil ne luit pour personne", em *152 proverbes...*)[33]. Em 7 de abril, descobre-se seu "Nem tudo que cresce é mole" ("Tout ce qui grossit n'est

[32] Essas 4 páginas foram cedidas pelo pesquisador Dainis Karepovs, que as encontrou em um processo movido contra Mário Pedrosa em 1937.
[33] Cf. *OC*, tomo 4, p. 253.

pas mou"[34]) e "Matar não é jamais roubar" ("Tuer n'est jamais voler"[35]). Em 17 de março aparecia "Carne fria não apaga fogo" ("Viande froide n'éteint pas le feu"[36]).

A apropriação da tradição, reformulando-a, fosse através dos lugares-comuns ou, neste caso, dos provérbios, era prática cara aos surrealistas. Além dos provérbios, Péret publicou do mesmo modo um poema "Le bon vieux temps", especialmente feito para a *Revista de Antropofagia* (nº 4, 7 de abril).

**II.**

Como já foi registrado, Jean Puyade, atribuiu a confecção de "Onde estás?" – como também de "Pequeno panorama da pintura moderna" – à polêmica entre Péret e o jornalista Raul de Polillo. Com exceção de seu "O que é o surrealismo: resposta a um imbecil", abertamente uma réplica ao artigo de Polillo, ignoramos em que medida os outros dois escritos são também parte da disputa travada no *Diário de S. Paulo*, pois desconhecemos o teor de todos os textos do jornalista publicados por ocasião da polêmica[37]. Mas cremos nos indícios que corroboram a hipótese de Puyade: a publicação praticamente em série dos textos (7, 14 e 27 de março), quase sempre intercalados pelos de Polillo (2, 5 e 21 do mesmo mês), e o caráter introdutório ao surrealismo que todos eles apresentam. De todo modo, desde o primeiro deles, Péret alertava o leitor de que artigos vindouros explicitariam melhor as idéias surrealistas, o que dava a entender que os textos podiam até ter sido motivados pela má-fé de Polillo, mas que não necessariamente estivessem sendo escritos em função dele.

Isto posto, é preciso esclarecer que dos três textos, só não faremos notas a "O que é o surrealismo: resposta a um imbecil", por se tratar de um réplica pontual às afrontas de Polillo.

Em "Onde estás?", publicado no *Diário de S. Paulo* em 14 de março de 1929[38], Péret procura distanciar romantismo, simbolismo e naturalismo do surrealismo, sustentando

---

[34] *Idem*, p. 258.
[35] *Idem*, p. 263.
[36] *Idem*, p. 255.
[37] Na realidade, de acordo com levantamento de Puyade, o único artigo de Raul de Polillo cuja leitura não foi efetuada durante esta pesquisa foi "Os aventureiros da literatura. Paris é a rua 25 de março das artes e das ciências universais", publicado no *Diário de S. Paulo* em 21 de março de 1929. Cf. Jean Puyade, *op. cit.*
[38] O original desse artigo – "Où êtes-vous?" – está no Cemap (arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Obedecendo ao manuscrito, em francês, ele foi reproduzido nas *OC* de Péret, tomo 7, pp. 136-137.

que naqueles movimentos não havia espaço para a vida interior. Estabelecendo uma linhagem que percorre Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire e o dadaísmo, procura relacioná-la à concepção do surrealismo:

> É escusado dizer que a adoção deste meio de expressão implica a confiança total em suas virtudes. Ele suprime a influência de um espírito sobre o outro e força você a se ver sob uma luz que lhe era desconhecida.

Em 27 de março de 1929 era publicado "Pequeno Panorama da Pintura Moderna"[39], um artigo em que Péret se detém na pintura de expressão surrealista, precisamente em Hans Arp, Pablo Picasso (que ilustraria a edição de luxo de seu *De derrière les fagots*) e Joan Miró. Fala também de Tanguy e Max Ernst. Busca estabelecer contato, aparentemente de modo arbitrário (o que lhe vem à mente), entre o trabalho desses artistas e algumas imagens exteriores ao universo pictórico:

> Se eu vejo um pernil assado dançar e voar ao ritmo dos relâmpagos, é impossível para mim deixar de pensar que ela vem de uma Fazenda ou de uma Paisagem catalã de Miró.

**III.**

"Keyserling filósofo reacionário: resposta a sua conferência"[40] é como Péret intitulou o artigo em que comenta a palestra do conde Hermann von Keyserling, a quem chama de "literato burguês satisfeito com sua condição". Este texto permaneceria inédito até a edição do quinto tomo de suas *Œuvres Complètes*. Trata-se basicamente de um pequeno exame que sustenta como ponto de partida a assertiva proferida pelo filósofo, segundo a qual (de acordo com Péret), "o papel que um homem desempenha na História não se deve jamais a seu próprio gênio mas ao fato de que é representativo de uma época". Ao que repara Péret:

> Se é verdade que, em certa medida, os eventos, a época influem sobre os homens, estes, por sua vez, influem consideravelmente sobre os eventos que lhes permitiram manifestar-se. Eles moldam seu tempo – se é que se pode falar assim – ou, mais exatamente, eles o preparam. Pode-se assim afirmar que Rousseau e Diderot prepararam a Revolução de 1789, mas eles não representavam em nada sua época. Aliás, Keyserling sabe bem disso, já que ele diz mais tarde que essa revolução foi feita em

---

[39] Cf. *OC*, tomo 6, pp. 299-301.

[40] O original desse texto – "Keyserling philosophe réactionnaire: réponse à sa conférence" – está no Cemap (arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Obedecendo ao manuscrito, em francês, ele foi reproduzido em suas *OC*, tomo 5, pp. 33-36.

nome dos princípios enunciados pelos Enciclopedistas, o que significa que a Revolução de 1789 representava os Enciclopedistas e não o inverso.

O que salta aos olhos – e que será confirmado nos textos abaixo descritos – é que há em Péret uma crença inesgotável no homem, em sua capacidade criadora, em seu potencial transformador. Todo seu esforço argumentativo caminha nesta direção. Tamanha credulidade não conheceria interrupção ao longo da trajetória do poeta, que a deixa transparecer sempre. Péret acreditava na bondade inata do ser humano. Para ele, a civilização é que desvirtuaria e corromperia os homens. Isto é muito importante para que se tenha a medida de uma convicção que atravessa duas guerras mundiais, a guerra civil espanhola, o cárcere (no Brasil como na França), uma deportação (do Brasil) e um exílio forçado (México).

**IV.**

A "Escrita automática"[41] traz em seu manuscrito a indicação "verão de 1929". Apesar de originalmente concebido para o *Diário da Noite*, faz parte dos textos peretianos que só encontrariam edição em suas *Œuvres Complètes*. Dirigindo-se diretamente aos leitores daquele jornal, Péret questiona aqueles que nunca teriam se surpreendido com a poesia estranha dos próprios sonhos:

> Quem não viveu durante seu sono uma ou mais vidas trepidantes, atormentadas, aliás mais reais e interessantes que a miserável vida cotidiana?

Há aqui um empenho em relacionar o sonho à vida, ao real – um esforço por inteiro surrealista: o sonho faz parte da realidade dos homens. O poeta já manifestara em entrevista concedida nesse mesmo ano ao *Correio Paulistano* tal preocupação, quando afirmou que não se podia perder o vínculo com a realidade, pois é ela "o solo sob os nossos pés e o céu sobre nossas cabeças"[42].

Péret procura, na tentativa de diminuir uma rejeição à idéia da escrita automática, procedimento muito caro aos surrealistas no momento, aproximar um fato diário (o estado de vigília) ao que propunha ali:

---

[41] O original desse texto – "L'écriture automatique" – está no Cemap (arquivo Benjamin Péret, fundo Lívio Xavier). Manuscrito por Elsie, em francês, e assinado por Péret no fim, está reproduzido em suas *OC*, tomo 4, pp. 243-248.

[42] "Uma informação sobre o 'surréalisme': Benjamin Péret fala ao Correio Paulistano", *Correio Paulistano*, 6 de março de 1929.

(...) esqueça todas as suas preocupações, esqueça que é casado, que seu filho tem coqueluche, esqueça que é católico, que é comerciante e que a falência o espreita, esqueça que é senador, que é discípulo de Auguste Comte ou de Schopenhauer, esqueça a antigüidade, a literatura de todos os países e de todos os tempos.

Aqui e ao longo do texto, Péret parece querer forçar o mais conservador leitor a se permitir uma aventura do espírito, tal qual o surrealismo.

## V.

O livro *O Encouraçado Potemkim* fez parte das edições para as quais a Liga Comunista (Oposição) participou ativamente. Não bastasse Péret ser o prefaciador, Aristides Lobo é quem assina a sua tradução, publicada pela editora paulista Lux, em 1931. Nessa concisa introdução, é possível verificar uma profunda semelhança com a narrativa de seu *Almirante Negro*. Não só os fatos são próximos, como a abordagem de Péret segue o mesmo fio:

A vida abominável dos marinheiros, filhos do povo, a quem os oficiais, filhos de nobres, tratavam pior que os cães de suas amantes. Podiam mesmo ser fuzilados sem julgamento. E para que os rostos contorcidos pelas convulsões da agonia não perturbassem a digestão feliz dos oficiais, estes os cobriam com uma lona.

No livro, que, segundo o poeta, segue fielmente as cenas do filme homônimo de Sergei Eisenstein (1925), Péret identifica e valoriza mais uma vez a busca pela liberdade:

É demais; um homem [*o czar russo*] dispõe segundo os seus caprichos da existência de 100 milhões de outros homens. Chegou a vez dos 100 milhões imporem a sua vontade. O grito da liberdade está em todas as bocas. Liberdade e assembléia constituinte![43]

O *Almirante Negro* é possivelmente o texto mais cobiçado entre os conhecedores da obra de Péret, em especial, os que se interessam por sua passagem pelo Brasil. A idéia de que houvesse uma brochura sua tratando da revolta dos marinheiros de 1910, a tormenta na história da marinha brasileira, é de fato atraente. Porque o assunto por si já é instigante e traz também suas curiosidades próprias, a maior parte delas, é verdade, bastante perversa, como conta Clóvis de Moura:

---

[43] B. Péret, "Prefácio", em F. Slang, *O Encouraçado "Potemkin": a história da revolta da esquadra russa na Bahia de Odessa, no ano de 1905*. São Paulo, Lux, 1931, pp. 7-8 (reproduzido em suas OC, tomo 5, pp. 29-31).

Vários daqueles que tentaram ou escreveram sobre o assunto sofreram as conseqüências da audácia. Muitos dos que tentaram escrever sobre o assunto foram ameaçados. Aparício Torelly (Barão de Itararé) por haver escrito sobre o tema proibido foi espancado. O próprio Gustavo Barroso foi ameaçado, tendo depois escrito uma biografia apologética de Tamandaré. Adão Pereira Nunes que escreveu "A Revolta de João Cândido" sob o pseudônimo de Benedito Paulo, retirou a obra de circulação diante das ameaças que sofreu e Edmar Morel teve os seus direitos políticos cassados após 1964, por haver publicado o seu livro *A Revolta da Chibata* no qual conta os acontecimentos de 1910.[44]

A rebelião ocasionou, segundo Moura, além das penas infligidas aos seus participantes, a punição de muitos – talvez todos – daqueles que porventura se dedicaram ao estudo da insurreição.

Por ser um texto com poucos traços – as 4 páginas datilografadas não seqüenciais que restaram depois de uma eficiente ação da polícia política –, permite que se crie em torno dele não só suposições como certezas de que guardaria interpretações fundamentais a respeito do levante liderado por João Cândido. Como essas expectativas não podem, ao menos por enquanto, ser confirmadas, procuraremos delinear minimamente a abordagem que faz do episódio.

Resumidamente, a Revolta da Chibata foi uma rebelião comandada pelo marinheiro João Cândido, o "almirante negro", e reclamava o fim dos castigos corporais a que eram submetidos os marujos brasileiros. Seu estopim se deu quando, retornando da Inglaterra, alguns marinheiros morrem vítimas dos castigos. Durante a revolta, em novembro de 1910, os marujos, em sua maioria negros e pobres, tomam o poder de vários navios e, fundeados na Baía de Guanabara, apontam seus canhões para a cidade do Rio de Janeiro, então capital da República. Pediam o fim dos maus-tratos e da violência. Diante disso, recebem a promessa da extinção dos suplícios e da anistia aos rebelados. São anistiados, o que não dura muito. Pouco mais tarde, quando ocorre outra insurreição, desta vez dos fuzileiros, o indulto é suspenso e muitos dos líderes da Revolta da Chibata são jogados ao mar ou fuzilados. O "almirante negro" foi um dos poucos sobreviventes.

Com o subtítulo de "Origens e preparação da revolta", seguem-se as duas primeiras páginas seqüenciais. Nelas, Péret repara que para tratar do movimento era preciso considerar as leis que regiam a marinha (que espantosamente continuavam àquela altura,

---

[44] Clóvis Moura, "Três vertentes de interesse de um poeta francês sobre o negro brasileiro", texto inédito

em 1931, as mesmas de 1910). Por meio de seu texto, somos informados de que no dia seguinte ao da proclamação da república, o decreto número 3, em seus dois primeiros artigos, previa que não se excedesse o tempo de 9 anos para a permanência dos recrutados e que estavam abolidos os castigos corporais.

Meses depois, esses decretos seriam revogados apesar de, por medida de segurança, não terem nunca sido publicados no *Diário Oficial*. Mas a nova 'lei' se fez conhecida entre os oficiais, pelos quais circularam as novas instruções, instituindo uma "companhia correcional", à qual os marinheiros faltosos ou de má-conduta seriam incorporados. A estes estavam vedados o direito de licença e de recebimento da totalidade dos vencimentos – perdendo o direito a qualquer gratificação extraordinária. Como também teriam seu tempo de serviço contado pela metade. E ainda (os itens obedecem à listagem de Péret):

> i) durante o dia estarão sempre no convés, sob as vistas do oficial de quarto, e durante a noite sob a vigilância do inferior de serviço, e guardados a vista por um plantão de sentinela;
>
> j) sempre que não estejam de fainas permanecerão segregados na guarnição; (...)
>
> p) não poderão ser promovidos.

As páginas seguintes (2 e 5, de acordo com uma indecifrável numeração, em que há duas páginas 2) são desencontradas, sendo uma delas (5) a que aparentemente finaliza o texto.

À página 2, parece que Péret havia estabelecido uma relação entre a rebelião dos marinheiros brasileiros e a da esquadra russa na baía de Odessa em 1905. Em seguida, reproduz alguns trechos das sessões ocorridas no Congresso em 1912, onde ao que tudo indica era discutido o fim dado à questão. Note-se o meio sugerido por Rodrigues Alves para dar cabo dos revoltosos:

> (3) Seção da Câmara dos Deputados de 4 de outubro de 1912
>
> *Torquato Moreira*: "Apenas Sr. Presidente, o Sr. Rodrigues Alves inquiriu se era possível por meio de destroyers e torpedeiros ou outros navios dominar a rebelião e restabelecer a ordem.
>
> "A resposta que S. Ex. teve foi de tal ordem que S. Ex. respondeu por sua vez: "Neste caso não há que fazer senão conceder "a anistia"."

Finalmente, à última página, Péret faz uma avaliação das conquistas da rebelião e termina com um entusiasmado apelo à emancipação da classe trabalhadora. Especialmente no trecho abaixo destacado, percebe-se o que de mais valioso considerou o poeta:

---

cedido por Robert Ponge.

> Mas o grande êxito da revolta foi mostrar aos oficiais que os marinheiros sabiam querer e obter aquilo que eles desejavam.

Ora, é novamente a importância do desejo que está na ordem do dia. Os marinheiros sabiam querer – essa é a grande vitória que Péret vislumbra no movimento. Trata-se da possibilidade de dar vez ao desejo, à vontade, e permitir que aja como motor de transformação social. Cá estão novamente os princípios do surrealismo. Assim buscava Péret ressaltar a importância da revolta comandada por João Cândido para a emancipação do espírito, louvando seu caráter rebelde.

### *De 1955 a 1956*

**I.**

A primeira notícia que se tem de "Que foi o Quilombo de Palmares" é quando o poeta em carta já citada faz alusão a um convite recebido para que escrevesse sobre essa comunidade negra do século XVII. Isso se deu em 1° de agosto de 1955. Cerca de um mês depois, em 6 de setembro, o poeta anunciava que o tinha terminado – não esclarece se o texto de fato ou simplesmente a pesquisa. Certamente, as menções em cartas não correspondem ao período exato gasto por Péret na pesquisa, sua correspondência apenas sinalizando o período em que esteve às voltas com ela.

O texto cuida justamente da organização dos quilombos do século XVII. Segundo Robert Ponge, "o fato é notável. À época as publicações sobre o assunto são raras"[45]. Dividido em três partes (introdução, fatos e ensaio de interpretação), o artigo de Péret, publicado em 1956, nos números 65 e 66 da revista *Anhembi,* deixa sobressair o espírito libertário do poeta.

As primeiras linhas expressam este princípio motor a que tantas vezes fiz menção ao tratar do poeta – o desejo de liberdade:

> De todos os sentimentos que fervilham no coração do homem, o anseio de liberdade é certamente um dos mais imperiosos e a sua satisfação é uma das condições essenciais de existência. Por isso, quando o homem se vê privado dela, não tem sossego enquanto não a reconquista, de modo que a história poderia limitar-se ao estudo dos atentados contra a liberdade e dos esforços dos oprimidos por sacudir o jugo que lhes foi imposto.[46]

---

[45] Robert Ponge, "« Par-delà la superbe des grands arbres abattus par la tempête... »: Benjamin Péret et la Commune noire des Palmares", em Benjamin Péret, *La Commune des Palmares*, p. 6.
[46] Benjamin Péret, "Que Foi o Quilombo de Palmares", *Anhembi*, n° 65, abril de 1956, p. 230.

Logo à frente acrescenta:

> Se o ser físico não pode subsistir sem ar, o ser sensível não pode senão estiolar-se e degenerar sem liberdade.[47]

E sentencia:

> Primeira conclusão: deve-se tomar consciência da liberdade assim que ela foi conquistada e preservá-la ciosamente de todos os ataques[48].

Ora, aos poucos o poeta vai circundando o tema de maneira a imprimir nele o que percebeu de mais fundamental. Os quilombos só ocorreram porque o homem não é capaz de viver sem liberdade, nele imediatamente surgindo o desejo de reconquistá-la:

> Nunca será excessiva a sua sede de liberdade. Se ele não tem bastante sede, deve-se suscitá-la, excitá-la cada dia mais a fim de que a concessão arrancada ontem sirva apenas para prepará-lo a reclamar ainda mais amanhã, até a satisfação completa. Mas o homem conhecerá um dia a saciedade? Isso significaria que os desejos humanos são limitados ou que, segundo Marx, é possível admitir um fim da história. Tudo contraria tal asserção. O homem é antes de tudo um ser que deseja, mas cujas aspirações são refreadas há tanto tempo que ele conserva delas apenas uma consciência intermitente. Ora nada se poderia basear de vivo e duradouro, nada que se pudesse alargar o campo magnético do espírito e do coração, fora do prolongamento crescente desses lampejos de consciência e de sua intensificação. Enquanto o "mais luz" de Goethe moribundo não tiver se tornado a regra cotidiana de cada um, a liberdade iluminará apenas os ratos concentrados em solapar o edifício em cujo cimo ela tremeluz.[49]

O que se vê aqui é a concepção maior que guiou Péret (e o surrealismo, de maneira geral). A busca pela liberdade, a necessidade de querer – são princípios fundantes ao movimento e à sua poesia. Nesta, sobressaem as possibilidades criadas pela vontade e instituídas na linguagem, como a mostrar que a transformação (do mundo como da vida) depende do desejo.

Com a coerência de uma vida, Péret segue asseverando:

> Os negros dos Palmares não podiam saber que a exigüidade de suas forças condenava a sua empresa desde a origem. Ignoravam que a sua aspiração fundamental só se poderia realizar se fosse extensiva ao conjunto dos negros do Brasil unidos por um fim comum, e não recorrendo aos métodos do inimigo. O fim não justifica os meios: um e outro são interdependentes pois constituem os anéis indefinidamente multiplicados de uma cadeia perpétua.[50]

Em 1955, os fins não justificam os meios como não os justificavam na década de 20: a ruptura com o partido comunista se dera por esse suposto. Não se podia suspender a

---

[47] *Idem, ibidem.*
[48] *Idem*, p. 231.
[49] *Idem, ibidem.*

democracia com vistas a um "bom" andamento da revolução. Tampouco, pode-se fazer uma poesia que sirva à resistência à guerra e ao fascismo – como Éluard em *Liberté* –, por mais terríveis que sejam, porque a poesia só pode servir a ela mesma. Assim, os fins não podem, para Péret, jamais justificar os meios.[51]

Aponta o poeta na experiência quilombola a semente para outras rebeliões negras. No decorrer do estudo, Péret se encarrega de descrever a capacidade de organização presente nos quilombos, apontando contudo para seus inevitáveis equívocos. Mas o poeta acredita que a instituição do quilombo é representativa do potencial revolucionário de um povo.

Dialogando com alguns historiadores (Sebastião da Rocha Pita, em 1730, Nina Rodrigues, em 1932, Ernesto Ennes, 1938, e, sobretudo, Edison Carneiro, 1947), o poeta vai construindo a sua interpretação daqueles eventos, reformulando muitas das conclusões a que os autores acima citados haviam chegado. Todo o esforço do poeta segue na direção de, não tendo acesso às fontes primárias, desenredar o sentido de um fato que já nos é apresentado com uma explicação. Sobre isso, Robert Ponge comenta:

> Ele começa por sublinhar a dificuldade em "destrinçar o sentido" de um acontecimento histórico – é o caso de Palmares – quando os raros documentos existentes provêm de uma "única fonte", corrompida por uma extrema parcialidade: "Imaginemos a história da Comuna de Paris baseada unicamente nos conselhos de guerra e na imprensa de Versalhes!". Essa magistral introdução ao assunto situa claramente Péret na corrente dos historiadores que interrogam e colocam em dúvida as fontes históricas, que contestam a historiografia a serviço das classes dominantes e que buscam retomar a direção daquilo que, desde Walter Benjamin, chamamos de "a história dos vencidos".[52]

Na tentativa de rever algumas interpretações, como no tocante à religiosidade no quilombo, não hesita em lançar mão de seus conhecimentos sobre o candomblé e a macumba, trazendo nova luz ao modo de vida nos Palmares:

> "Não era permitida a existência de feiticeiros no quilombo" – afirma Edison Carneiro – que, sem exame, repete João Blaer. Mas o primeiro acaba de dizer que os negros se entregavam à dança até meia-noite. Todos sabem que a dança, na África, como entre todos os povos ditos primitivos, nada tem

---

[50] *Idem, ibidem.*

[51] Robert Ponge também chama a atenção para esta importante ressalva do poeta, em especial para sua dimensão política.

[52] Robert Ponge, "« Par-delà la superbe des grands arbres abattus par la tempête... »: Benjamin Péret et la Commune noire des Palmares", *op. cit.*, pp. 17-18.

de um divertimento frívolo, mas é uma autêntica cerimônia sagrada que faz parte dos ritos mágicos. Quem diz dança, diz religião ou feitiçaria.[53]

Ponge acredita que quando Péret faz comparações entre o episódio palmarino e fatos e pessoas distantes dele, está na verdade recorrendo à analogia, tão apreciada pelos surrealistas. A isso, junta as belas imagens que o poeta cria, além daquilo que chama de lirismo irrigado de exaltação em alguns trechos, para indicar a presença do surrealismo no texto. Como Ponge sugere e nós já atentamos acima, o que costura o artigo é uma crença em aspectos fundamentais do movimento francês. Assim, abordando um fato distante da sua realidade primeira, escrevendo um ensaio, Péret não se furta ao exercício do surrealismo, o que é notavelmente coerente com ele próprio.

**II.**

De seu "Visite aux Indiens", o relato que faz da estada entre os índios, só se publicou no Brasil em pequeno excerto. Trata-se de "Índios", que saiu pela revista *Anhembi*[54] em 1958.

Péret inicia seu pequeno artigo trazendo à tona a questão do extermínio indígena ocorrido durante anos a fio. Atenta para o fato de que essa população vem diminuindo. Como observação, lembra que o índio quando em contato com a civilização:

entra em rápida decadência física, acelerada ainda mais pelo uso do álcool e pelos flagelos inerentes às camadas deserdadas de todos os países[55].

Deixa entrever sua postura de que a sociedade civilizada é produtora de desvios morais, aproveitando para comentar a importância do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) para estas populações. Revela que fora criado por Cândido Rondon quarenta anos antes por conta da necessidade do estabelecimento de vínculos com os indígenas, moradores da área por onde passaria a linha telegráfica pela qual Rondon era responsável pela instalação. Conta-nos Péret que assim surgia o SPI.

Esta visita aos índios é também uma retomada do projeto deixado de lado em 1929. Na época, como já vimos, o poeta estava munido de uma carta de apresentação assinada pelo próprio marechal, a fim de que tivesse seu acesso facilitado na região. Vinte e cinco

---

[53] Benjamin Péret, "Que Foi o Quilombo de Palmares", *Anhembi*, nº 66, maio de 1956, p. 477.
[54] Benjamin Péret, "Índios", *Anhembi*, nº 88, março de 1958, pp. 4-8. "Visite aux indiens" só seria integralmente publicado nas suas *OC*, tomo 6, pp. 117-146.
[55] *Idem*, p. 5.

anos mais tarde, Péret segue para o Mato Grosso e fica hospedado num posto do Serviço criado por Rondon – e para o qual seguiria caso tivesse obtido financiamento para seus filmes:

> Suspeitávamos esse serviço de nada proteger e de não ter outro fim senão criar gordas sinecuras, mantendo ao mesmo tempo os índios em submissão e concedendo algumas pequenas vantagens aos chefes mais dóceis. Sentimo-nos portanto mais à vontade para confessar toda a simpatia que nos inspiram os funcionários do SPI e a tarefa que empreenderam. O primeiro fator que nos fez rever a nossa opinião foram as relações que os nossos deslocamentos no Brasil nos levaram a entabular com os funcionários desse organismo. Chamou-nos a atenção o matiz de afeto que transparece em suas vozes quando falam nos seus protegidos. Nunca encontramos alguém que visse neles menores, deficientes intelectuais ou brutos selvagens. Para todos, são seres humanos vivendo em condições precárias e penosas que não conseguem superar por seus próprios meios. A solicitude dos homens do SPI nasce dessa verificação.[56]

O que cativa Péret é o que distingue os funcionários do SPI dos homens encarregados pelas colônias francesas. Nestas últimas não havia a percepção de que os motivos pelos quais aqueles povos viviam em condições precárias residiam na presença mesma de seus opressores:

> Nada de comum com a administração colonial francesa para a qual o indígena é pouco mais que um animal, nem com os membros do serviço dos negócios indígenas da África do Norte, que viam em seus subordinados meros delinqüentes em potência. A língua que sempre reflete os reais sentimentos do branco em relação ao índio – não contém no Brasil nenhum termo correspondente a *moricaud*, *bicot*, *bougnole*, *salopard*, *chintok*, etc. que vem normalmente à boca de qualquer colonial francês, civil ou militar.[57]

Estabelecendo este nexo comparativo entre o SPI e os serviços coloniais franceses, Péret assevera:

> É fora de dúvida que se um organismo equivalente tivesse existido nos territórios administrados pelo governo francês, sobretudo na África do Norte, o mundo não teria assistido à sublevação das populações muçulmanas dessa região contra uma opressão que se tornara intolerável. Se aceitarmos por um instante as alegações do governo segundo as quais a administração francesa teria dado aos nativos bem-estar e cultura – e há muitas razões para levantar sérias dúvidas a respeito – poderemos facilmente responder que a felicidade não pode ser levada na ponta das baionetas nem metida na cabeça dos interessados a golpes de cacetes policiais. [58]

---

[56] *Idem*, p. 6.
[57] *Idem, ibidem.*
[58] *Idem*, p. 349.

Não só Péret está outra vez a reclamar de qualquer movimento que restrinja a liberdade, como volta a discutir a máxima de que 'os fins justificam os meios', aliás, desautorizando-a. Afinal: "a felicidade não pode ser levada na ponta de baionetas nem metida na cabeça dos interessados a golpes de cacetes policiais". Já a se tornar hábito, faz-se constatar que os artigos de Péret são impressionantemente reveladores de seu autor, no sentido de fornecer sempre sua linha de conduta frente ao mundo.

**III.**

Péret redigiria ainda uma apresentação da escultora Maria Martins a figurar no catálogo de sua exposição, em maio de 1956. É um curto e encantador texto. Conhecendo-se as obras de Maria Martins, revelam-se muito agudas as sucintas notas que o surrealista faz a partir delas. Ele a identifica aos princípios poéticos do surrealismo – sem que seja preciso explicitar tal associação –, quando lembra que as esculturas de Maria Martins anunciam um novo mundo, recriam as relações com a natureza. Ou ainda:

> Nela, os três reinos se interpenetram, se condensam e se completam, como nos insetos miméticos que garantem a função entre o vegetal fixo e o ser móvel. A analogia termina no entanto aí, pois o inseto se limita a simular a planta, como Charlie Chaplin, em um de seus primeiros filmes, se transformava em lampadário, adotando assim uma atitude passiva de defesa. Em compensação, Maria tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com a besta lendária da qual ele descende, a pedra com o fóssil de pássaro que dela se evade.[59]

Pois esta descrição, de possíveis metamorfoses, de junção dos reinos e da adoção de uma postura ativa frente ao mundo, é a mesma que se poderia fazer da poesia de Péret. Nela, os reinos se interpenetram e as metamorfoses abundam. Este esforço em criar novas relações que possam agir sobre o mundo – sobre a matéria – é o motor da poesia vertiginosa de Benjamin Péret.

Os textos de Péret, de uma ponta a outra, de 1929 a 1956, revelam coerência e, algo que se mostraria presente também em relação à sua poesia, a ausência de *evolução*. Ele não nega os atos nem as palavras de juventude, ao contrário, parece carregá-las sempre consigo, em uma busca eterna pelo ser humano. Seu *Candomblé e Macumba* assim como *De*

---

[59] Benjamin Péret, "Maria", *op. cit.*, pp. 6-7.

*derrière les fagots* são exemplares dessa postura e reafirmam sua crença na transformação e na harmonia dos homens com os menores atos e as mais ínfimas coisas.

# Capítulo III

*Candomblé e Macumba*[1] foi publicado no jornal *Diário da Noite*, entre novembro de 1930 e janeiro de 1931. Esse texto, objeto do presente capítulo, constitui-se de uma série de treze artigos, em que Péret relata sua visita a terreiros destes rituais. Resumidamente, podem ser assim caracterizados, mas há alguns elementos que fazem com que essa série seja bastante reveladora. A partir da descrição desses rituais, o poeta trata de seus temas mais caros, o primitivo poético, a liberdade do espírito e a crença no desejo de transformação.

Procurarei então inicialmente descrever a série de artigos (traduzidos para o português por seu amigo Lívio Xavier) para em seguida discutir algumas das questões suscitadas. Para esta análise, procurei guiar-me pela discussão que cerca o elemento primitivo na concepção poética do surrealismo, bem como aquilo que o distancia do relato etnográfico.

## I. *Candomblé e Macumba*

No artigo de 25 de novembro de 1930, Péret antecipa-se ao leitor e avisa que seu interesse pelas religiões africanas no Brasil reside precisamente no que elas têm de poético, a partir de seus elementos primitivos e selvagens que são, para ele, "quase (...) uma revelação". Pressupõe-se por parte dos que o lêem um conhecimento de suas atividades, pois ele afirma: "Não será sem espanto que me verão tratar de um assunto tão inesperado quanto o das religiões africanas no Brasil". Sabe-se daí que Péret era uma figura minimamente conhecida do público a quem se dirigia, ou ao menos assim se considerava. Julgando conhecer o leitor para quem escrevia (aquele que se espantaria com texto versando sobre tema tão inusitado), é de se supor que Péret soubesse também aquilo que deveria expor e qual a melhor maneira de fazê-lo.

---

[1] Essa série de artigos foi encontrada no arquivo de Mário de Andrade pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/ USP). Faz parte dos seus recortes sobre folclore. É uma pena que, apesar das indicações no próprio corpo do texto de que o ensaio foi todo anotado e comentado por Mário de Andrade, não tenha sido possível recuperar esses comentários – indisponíveis junto ao corpo do texto. *Candomblé e Macumba* foi também publicado no 6° tomo das *OC* de Péret, pp. 73-107.

"Já tive mesmo o endereço que perdi, do 'instituto de fetichismo' por assim dizer, onde quase todos os sacerdotes negros vão receber a investidura, antes de se espalharem pelos outros Estados". Há aqui um tom deliberadamente diletante, como a dizer que aquilo que apresenta está longe de sustentar um caráter cientificamente rigoroso. Questão esta que, aliás, já deveria estar clara desde o princípio, quando afirma que o que o move nessa empreitada é a percepção do caráter poético dos cultos.

Em seguida, Péret começa a delinear os traços que apresentam essas religiões e que o encantam. São todos elementos primitivos, no sentido de que se baseiam em uma cultura oral, originalmente afastada do que sustenta como efeitos maléficos da civilização. Um aprendizado alicerçado na imaginação por si só já despertaria a curiosidade do surrealista: "O ensino [no referido instituto] é naturalmente oral, de sorte que, cada um completando a memória com a imaginação, que no domínio da mística é notável, chegou-se a um inextricável emaranhado de crenças".

Péret conta que esteve observando os tais rituais no Rio de Janeiro. É nesse momento que sabemos que ele apresentará coisas que observou e não somente as que foram pesquisadas. Ora, é preciso pensar que estamos diante de um relato de um estrangeiro que se embrenhou em rituais que não só não eram aceitos pelos leitores do jornal como também eram praticados por negros e pobres.

Relata que pôde observar dois ritos, o de Nagô e o de Angola, sendo o segundo freqüentado por "mulatos e crioulos de um plano social mais elevado", enquanto a assistência do primeiro era formada "quase exclusivamente por negros puros pertencentes à classe operária".

Péret contrapõe, o tempo todo, sejam os rituais assistidos, sejam os personagens dos mesmos aos equivalentes católicos. Uma mãe de santo sem graça no seu entender assemelhava-se a Dom Sebastião Leme. Já os ritos presididos por "tio F...", muito mais instigantes de acordo com o relato do poeta, deveriam servir de exemplo para todas as religiões, uma vez que o pai de santo se propunha a ajudar os que tinham fé assim como aqueles que não a tinham, "um exemplo de liberalismo".

Propõe-se a ir um pouco além do que fizeram seus antecessores no que se refere à macumba, como o importante estudioso do tema Nina Rodrigues, que cuidou exclusivamente do candomblé. Ao abordar a origem do termo macumba, fruto de uma

atitude repressora ao uso de "uma planta afrodisíaca cujo nome varia segundo a região", começa a definir o contorno que conferirá a esses rituais, ressaltando a opressão a que foram submetidos e o caráter mágico que sustentam.

Em seu segundo artigo, de 28 de novembro de 1930, "Os cumprimentos que me fez Nhançã", Péret, que, ao fim do primeiro ensaio, prometera descrever a cerimônia a que assistira, inicia este contando das dificuldades que encontrou: "Não se vai a um candomblé como quem vai à missa ou assistir à parada de 15 de novembro... A assistência é minuciosamente escolhida e só um poderoso pistolão dá entrada a uma cerimônia. Disto tenho experiência própria".

Conta de suas mazelas para conseguir assistir a uma cerimônia de macumba. Nada tendo conseguido, voltou a São Paulo, só mais tarde tendo retornado ao Rio para presenciar uma cerimônia de candomblé. A inserção no meio foi facilitada por um amigo de Péret, um músico, com quem foi até o local pedir permissão para estar na festa. Lá, foi apresentado a uma mulher que no exato instante que o conhecia recebia Nhançã. O poeta recebeu um abraço, o que o deixou radiante: "Eu acabava de ver uma amostra do 'candomblé'. Nhançã tinha vindo a mim, o que ela não faz a qualquer um. Esperei ansiosamente o dia seguinte".

No artigo seguinte, "Um jantar de santo", sabemos que o terreiro que o poeta visitara era comandado por "tio F...". Conta que só depois de ter jantado um vatapá preparado pelo pai de santo, a cerimônia se iniciara. O poeta a descreve minuciosamente. Quando uma mulher se põe a dançar, Péret fica perplexo: "Mas que dança! Religiosa e erótica ao mesmo tempo... O corpo inteiro se movia. Parecia no mesmo tempo um gato brincando com um camundongo, uma cobra e uma flama sacudida pelo vento". Começa a ser esboçado um recurso do qual Péret lançaria mão inúmeras vezes – ele permeia seus artigos com imagens. Será possível verificar que aquilo que concatena sua descrição dos rituais é a forma pela qual as danças e os ritos se apresentam a ele, isto é, de maneira que se reduzam à palavra.

Aproveita seu êxtase com a dança dita primitiva para lembrar, a seu modo, que a civilização tudo destrói de belo: "Quantas pobres coitadas passam anos saracoteando em cursos de danças para figurar como estrelas nos bailados e não chegam nunca a apresentar

uma dança tão pura quanto aquela". Vislumbra-se aí a compreensão do primitivo como forma estabelecida de beleza.

Elizabeth Ginway chama a atenção para a apropriação que faz Péret das danças a que assiste. Segundo a autora, espanto tamanho com a união aí empreendida entre corpo e alma influenciaria em definitivo a formulação da sua teoria do amor sublime[2].

Em seu "O palpite de São Cosme... ou São Damião", de 9 de dezembro de 1930, ocorre a descrição do ritual propriamente. A uma certa altura Péret nos conta que Umulum (São Lázaro, na Lei de Nagô) disse que daria o palpite para o jogo do bicho. "Joguei e perdi".

O artigo de 11 de dezembro de 1930, "Dar comida à cabeça", inicia-se da seguinte maneira:

> Para terminar esta longa, demasiado longa descrição de candomblés, preciso falar de uma cerimônia de iniciação bastante rara, chamava "dar comida à cabeça". Esta prática é destinada, disse-me "tio F...", a adquirir-se a força necessária para receber os santos, força por ele chamada assuna e que me parece ser a força mágica de que falam os herméticos da Idade Média.

Novamente está Péret a tratar do interesse mágico que move a sua visita. A curiosidade poética por rituais estranhos a seu cotidiano permanecerá com Péret ao longo da vida. Tal predileção aparecerá de maneira muito peculiar em sua obra poética. Quando Péret constrói um universo paralelo, próprio de seus poemas, ele o faz de maneira a preservar o elemento mágico. A incorporação que faz o surrealista do elemento primitivo será discutida durante a análise de seu *De derrière les fagots*.

Relata minuciosamente o despacho feito, de maneira que ao público leigo (os leitores do *Diário da Noite*) a que se dirige pareça até chocante:

> Escorrido o sangue sobre a cabeça da mulher esfregou o pescoço e a cabeça dos pombos nos cabelos da mulher. Com as galinhas procedeu-se de outro modo. Cortado o pescoço da maneira habitual e escorrido o sangue (...), "tio F..." passava três vezes a língua no corte do pescoço, no que era imitado por todos os presentes.

A tentativa de descrição detalhada deve ser compreendida não como apreço pelo escândalo – ainda que muitos tentem atrelar sua figura neste sentido – mas como um

---

[2] Elizabeth Ginway, "Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernism", *op. cit.* Sobre a teoria peretiana do amor sublime, ver "O Núcleo do Cometa", em Péret, *Amor Sublime*.

empenho em sugerir a *imagem* do ritual. A imagem, por si, pode ofender os leitores. Se sua descrição é subjetiva – Péret só trata do que chamou sua atenção – e não objetiva, aos poucos o poeta consegue *sugerir* o ritual a que assistiu. Isso é bastante importante quando pensamos na poética da sugestão que alentavam os surrealistas.

Jacqueline Chénieux-Gendron acredita que a escrita surrealista seja determinada pela intenção de *ver* e de fazer com que os outros *vejam*, daí o interesse reiteradas vezes expresso pela imagem. E acrescenta que a experiência do exílio reforça a tensão de um modo de pensar baseado na sugestão – sugestão essa que funciona sem narrar ou descrever.[3] No caso de Péret, a sugestão segue a própria invenção de um universo, como veremos no capítulo 4.

Em 16 de dezembro de 1930, com seu "Uma festa a Xangô na 'lei de Angola'", o poeta trata ainda de duas cerimônias, uma de Xangô na lei de Angola (no terreiro da "mãe M...") e a outra, "uma sessão espírita meio macumbeira".

Sobre o ritual no terreiro de "mãe M...", Péret admite que "nenhuma destas danças hipnóticas deu ensejo àquelas cenas selvagens e majestosas que presenciei no terreiro de "tio F...". Davam a impressão de ser um pálido reflexo daquelas, uma fotografia apagada, guardando apenas, das imagens, o contorno principal. A 'civilização' passara por ali!". Para Péret, portanto, o selvagem é majestoso e a civilização, nociva.

Péret desprestigia a festa de "mãe M..." por tê-la julgado menos *poética* que a primeira cerimônia – mais primitiva e por isso mais bonita. Outra vez somos capazes de perceber a imagem que o poeta insinua. Uma fotografia apagada em que vemos apenas o contorno principal nada mais é do que ausência de vida.

Quando trata deste último festejo, Péret, além de não se deter tão minuciosamente como na anterior, adjetiva-a de maneira pejorativa. O que chocava o leitor pelo detalhismo descritivo da cerimônia anterior, agora parece faltar. Péret faz um relato suficientemente desapaixonado para que pensemos na inexpressividade dos ritos do terreiro de "mãe M...". É como se dissesse que a civilização havia retirado dali o chamado sopro de vida.[4]

---

[3] Chénieux-Gendron, "Surrealists in Exile: Another Kind of Resistance", em Susan Rubin Suleiman (ed.), *Exile and Creativity*, p. 175.

[4] Esta relação que Péret cria entre a chegada da civilização e a degradação do grupo está presente nos textos que escreveria por ocasião de sua visita aos índios, conforme vimos no capítulo 2.

Em 24 de dezembro de 1930, saía seu "Mané Kurú, Perekê, Allan Kardec e cia.". Péret dessa vez visita uma cerimônia de contra-feitiçaria ou magia branca. Narra um despacho a Exu, em que teria sido apresentado a ele.

> Exu ficou assim sabendo que eu ia escrever esses artigos, que era francês, que tinha vindo de vapor para cá e outras coisas. E permitiu-me que escrevesse os artigos recomendando que não falassem mal dele e ainda mais, que não o esquecesse, e que recorresse a ele quando precisasse.

Em "A Mitologia 'Nagô'", de 27 de dezembro de 1930, Péret escuta de "tio F..." os entrelaçamentos matrimoniais entre os santos, que incluiriam a explicação sobre a origem dos raios e trovões descrita abaixo:

> Vosmecê nunca viu o raio entrando na terra, nunca ouviu o barulho da trovoada? Pois é Xangô fugindo da terra e Ogum gritando atrás dele.

"Tio F..." revela ao poeta a correspondência entre os santos do seu ritual e as imagens da Igreja Católica, apresentando resumidamente um pouco de suas características. O poeta, aliás, parece ficar bastante impressionado com estas correspondências pois, ao escrever "As religiões negras do Brasil"[5] – artigo inédito até o 6º tomo de suas *OC*, em que retoma *Candomblé e Macumba* (doravante, *CM*) – recupera principalmente a idéia das correlações.

Aqui o que se vê com precisão é a valorização estética da explicação primitiva sobre os fenômenos naturais. Péret tem um apreço todo especial pelas organizações do cosmos feita pelos ditos 'primitivos'. Deduz daí passagens inteiramente poéticas e é isso que o anima a buscar elementos desses ritos.

"'Ogum' no Supremo Tribunal", de 31 de dezembro de 1930, inicia-se com o comentário de que: "A personalidade do "tio F..." é curiosíssima. É um convencido, um místico, em toda a acepção da palavra. Um poeta, portanto". Confirma a valorização do místico como elemento positivo e, sobretudo, poético. "Tio F..." retoma o *assuna*, declarando-o detentor deste: "Por isso é que em qualqué lugá que estivé sempre todos tem

---

[5] "Les religions nègres du Brésil" foi encontrado nos arquivos do Cemap e está reproduzido nas *OC* de Péret, tomo 6, pp. 109-116.

que tê admiração por mim, seja por que fô"[6]. Para em seguida, Péret afirmar que foi testemunha dessa força mágica de "tio F...".

"Tio F...", conta-nos Péret, passa a narrar várias situações que atestam a força dos rituais de sua religião. Uma em especial é digna de maior atenção pelo que revela em termos de conferência de respeito:

> Eu tinha um amigo que tava c'uma questão feia mesmo, já tinha perdido as duas primeira veiz, e o advogado dele foi pro Supremo Tribuná só mesmo pra não deixá de tentá tudo, mas disse a ele:
> – Só há uma pessoa no Brasil que pode salvá o sinhô da ruína! É Rui Barbosa.
> Mas o Rui Barbosa já tinha dito pro meu amigo que não aceitava a questão, que o negoço já tava munto feio, que ele não podia fazê mais nada. Ele pegou e mandou eu fazê um ebó importante pra Ogum. Matou-se um bode, não sei quanto galo, não sei quantos bicho, ele gastou treis conto derréis com a festa, mas no dia seguinte o Rui Barbosa defendeu o hôme no Supremo Tribuná e com a ajuda de Ogum ganhou a questão!

O que há de extremamente interessante aí é a utilização do nome de Rui Barbosa como forma de atestar para alguém de fora da assistência – como era o caso dele mesmo – a força de Ogum. Servindo-se do nome de uma figura pública ilustre, "tio F..." ratifica o poder de Ogum.

Péret passa então a narrar essa espécie de entrevista que faz com o pai-de-santo, em que expõe as questões formuladas e as respostas obtidas. O poeta pergunta pelo destino que têm as pessoas que, por razões distintas, não foram crentes em religião alguma em vida, ao que respondeu o místico: "Ué! Depende! Há pessoas que não têm fé, mas que têm lúiz, sem sabê, e quando elas morrem são espíritos de lúiz, isso não tem nada". Aqui se evidencia a necessidade do poeta em demonstrar o alcance da generosidade das crenças primitivas, livres em certa medida da obrigação opressora da Igreja, livre dos preceitos morais por ela impostos.

A partir de "As Origens das Crenças dos Negros Brasileiros" (parte de seu ensaio fragmentada nos quatro artigos finais da série), de 2 de janeiro de 1931, Péret começa a fazer um histórico de como as religiões africanas se estabeleceram no país. É aqui que conseguimos verificar o seu empenho no que se refere à pesquisa documental, além do trabalho "de campo" realizado sobretudo no terreiro de "tio F...". O interessante reside

---

[6] A fala estereotipadamente marcada como inculta de "tio F..." é comum aos pais e mães-de-santos dos cultos afro-brasileiros, segundo, entre outros, Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*.

precisamente no esforço por parte do poeta para, de alguma maneira, colaborar com parte das discussões já feitas sobre o assunto. Nessa etapa de sua pesquisa, em que prevalece a faceta histórica, vê-se que ele procura com seu estudo ir além dos limites previamente estabelecidos por seus antecessores. Mas é preciso ressaltar que se trata de um interesse que não reside no elemento precisamente brasileiro mas no particularmente primitivo, além de este se configurar como um esforço para desmontar o discurso opressor que vislumbrava na Igreja católica:

> Tomando-se em conta esta enumeração, vê-se que destas 19 nações, 10 são originárias da Costa dos Escravos, ou das regiões ao longo dela, a saber: Yorubás, Eghás, Eguns, Dahomeyanos, Tapas, Yebús, Minas, Aussás, Filanins e Benins, justamente as tribos da África Ocidental que atingiram um nível social e intelectual mais elevado que o das outras, entre as quais se contam os Nagôs, que têm ainda, no Brasil, numerosos representantes. Estas tribos sofreram, aliás, – direta ou indiretamente – a influência islâmica. As lendas e a feitiçaria maometanas nelas penetraram, variando quanto à intensidade, enquanto que os povos do Gabão, do Congo e de Angola – que foram, depois dos da Costa dos Escravos, os que tiveram maior número de representantes aqui – não foram atingidos pela propaganda islâmica e se conservaram, assim, em estado mais primitivo. Certas tribos do Congo não chegaram nem mesmo à fase animista e se conservam completamente ateístas ou materialistas.

Em 8 de janeiro de 1931, Péret continua tratando das origens das crenças dos negros brasileiros. Ele procura explicar de que modo as religiões africanas foram se misturando à católica e quais os motivos para o acontecido (dá destaque especial à necessidade de evitar a repressão dos brancos):

> E não é este um fenômeno peculiar ao Brasil. Por toda parte onde a opressão católica se faz sentir, o constatamos. Os índios do México inclinam-se perante a cruz, mas nas igrejas adoram seus antigos deuses.

Esclarece que é no Brasil que se proliferam os ritos, muito mais do que em outros países e possivelmente, de acordo com Péret, de modo só comparável a Cuba. É importante pôr em relevo que esse trabalho não deixa de sugerir os futuros objetos de pesquisa do surrealista no Brasil, como o quilombo ou os índios.

Ainda em 15 de janeiro de 1931, Péret cuida das origens das crenças dos negros brasileiros. Para os negros, afirmava Péret, os espíritos não têm significação imaterial: "Efetivamente, para os negros, os deuses são homens que viveram, amaram e deixaram

uma descendência. Seus espíritos, seus 'duplos' ficam errando pelo mundo". A importância disso para o poeta deve ser entendida dentro de uma certa ótica humanista que o moveu. Quando faz notar que esses deuses já foram homens, o poeta fundamenta seu apreço por esses rituais.

Sobre a adoração a santos, tanto por parte dos negros, como dos católicos, segue a justificativa para a crença:

> Encontramos na base das duas mentalidades – que na realidade são uma só – a ignorância, ignorância normal no primitivo, mas que não tem outra razão de ser, no civilizado, senão a determinada pelos séculos de embrutecimento amontoados sobre a cabeça do homem moderno pela educação religiosa, que, apoderando-se do ser humano, incapaz então de opor a mais fraca resistência intelectual, o amolda – ou deforma, para ser mais exato – de tal maneira que o incapacita a raciocinar de um modo normal, são.

Em seu derradeiro artigo da série, de 30 de janeiro de 1931 ("As Origens das Crenças dos Negros Brasileiros"), o poeta observava que:

> Sigmund Freud observa que "se poderia quase dizer que toda neurose é uma religião deformada". Daí quase se poderia concluir que toda religião é uma neurose em estado latente.

Péret afirmava que a religião era uma neurose coletiva proporcionada pelo atual regime e que portanto não haveria meios de ser reprimida neste ambiente. Propõe Péret a um só tempo a revolução e a repressão à religião católica, após ter sugerido que era preciso, antes de querer coibir a ação dos macumbeiros, mandar prender todos os padres e frades do Brasil. Cita longamente Marx, admitindo que "a luta contra a religião é, pois, indiretamente, a luta contra esse mundo, cujo aroma espiritual é a religião".

Péret enxerga, no entanto, nas religiões africanas um quê revolucionário. Elas são, para o poeta, uma forma de expressar descontentamento. Acredita ele que no momento em que os negros, que no Brasil ocupam, em sua maioria, a esfera mais baixa da hierarquia social, tiverem consciência de seu estado, abandonarão a forma religiosa e expressarão sua revolta de outro modo, de maneira a modificar a sua situação. É curioso que quando trate do estritamente brasileiro seja sempre de maneira a pregar a revolta contra a opressão, nunca destacando algum aspecto que dê contorno ao nacional para o qual rumavam os escritores modernistas na década de 30.

Quando poderíamos ser tomados pela idéia de uma mistificação dos rituais, Péret resvala para um discurso revolucionário, procurando demonstrar o que os negros poderiam ser capazes de realizar mas que ainda não foram.

Reafirma o papel retrógrado da Igreja Católica, segundo ele, muito mais perverso que o de outras religiões. Termina reafirmando a crença surrealista no próprio homem: "Esperemos a queda de todos os deuses e cristos em decomposição! Viva o homem livre e simples!".

A série de artigos deve ser analisada pois sob estes dois prismas: o candomblé e a macumba interessam ao poeta na medida em que são reveladores da opressão dos negros (dos homens, em geral), e por terem preservado algo do primitivo poético, que tanto agradava aos surrealistas (e a Péret em especial). Caberá nos determos mais atentamente nesses pontos.

## II. *Surrealismo: vocação etnográfica ou poética?*

Péret escreveu nesse mesmo período, ao menos é de se supor, um texto inédito no Brasil chamado "Les Religions nègres du Brésil". A bem dizer é um grande resumo – ou talvez o esboço – de *Candomblé e Macumba*. Manifestam-se aí as mesmas preocupações contidas no ensaio objeto deste capítulo. Possivelmente trata-se de uma versão voltada para um público francês, mas não há elementos para nos assegurarmos disso. O que aqui interessa é que se vê reiterado o conteúdo dos artigos publicados no *Diário da Noite*, o que compreende as descrições, a pesquisa etc.

Procurarei identificar a compreensão que Péret tem dos rituais que descreve, de que maneira se apropria do primitivo que neles enxerga; de que primitivo se fala e qual a importância de tal exploração no universo surrealista que estava então em plena ebulição.

Para abordar a questão do primitivo alçado à esfera poética na concepção de Péret é preciso primeiramente avaliar a importância que assumia seu *CM* no sentido de colaborar para a *inauguração*, entre os membros fundadores do grupo, da pesquisa do primitivo poético. Ele foi um dos primeiros surrealistas a ter contato direto com um, digamos, "ritual

primitivo". O seu contato com essas culturas não-européias se estreitaria durante os anos em que viveu no México, onde pesquisou as sociedades pré-colombianas. Foi lá que resolveu dar início à sua coleta de lendas e mitos que originaram a *Anthologie des mythes, legendes et contes populaires d'Amérique* (doravante, simplesmente, *Anthologie*), cuja introdução ele terminaria em São Paulo em 1956. O preâmbulo a esta famosa recolha tem uma importância capital no que se refere à sistematização de um gosto havia muito adquirido e consolidado em Péret. Nele, o poeta expõe os preceitos poéticos e éticos que unem o surrealismo ao pensamento "primitivo" (também entendido na extensão de seu modo de vida). Possivelmente, por reunir muito do que se costumou chamar de poética surrealista, o texto tenha causado enorme entusiasmo em André Breton. A primeira parte dele, terminada no México em 1942, foi inicialmente editada sob o título de *La Parole est à Péret* por Breton e os outros companheiros do grupo, àquela altura morando em Nova Iorque, exilados da Guerra.

A Introdução é um texto fascinante, em que Péret expõe seus interesses (assim como o fizera com *CM*):

> Inexiste aqui qualquer intenção de invadir o domínio da etnografia, uma vez que só um critério poético presidiu as escolhas dos textos que compõem esta obra, e este modo de seleção só pode ser arbitrário do ponto de vista de toda ciência.[7]

Aqui o poeta impõe limites importantes para o entendimento do que era o primitivo para os surrealistas. Ao contrário do que se poderia sugerir, os interesses que movem surrealistas e etnógrafos é distinto. Péret faz questão de defini-los tão logo começa seu texto. Outros também fizeram questão de discerni-los. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, que travou conhecimento com os surrealistas durante a estada destes em Nova Iorque durante os anos da II Guerra, atesta-nos tal separação de maneira esclarecedora. Ao comentar a convivência com alguns membros do Grupo, Lévi-Strauss identifica uma relação de Breton com a etnologia que poderíamos aplicar também a Benjamin Péret: "Ele [Breton] desconfiava da etnologia, (...) não gostava que considerações eruditas se interpusessem entre o objeto e ele"[8].

Em conjunto com aquilo que Breton propunha nos Manifestos, a declaração de Lévi-Strauss deve ser considerada para definir os caminhos distintos entre esta disciplina e

---

[7] "Introduction", em *Anthologie*, p. 9

[8] Claude Lévi-Strauss & Didier Eribon, *De près et de loin*, p. 53.

as pesquisas surrealistas.[9] Afinal, incorporar os métodos da etnologia ao seu modo de perceber o primitivo significava admitir o componente racional e científico na poesia, um verdadeiro contra-senso.

Mas o diálogo entre as partes não deve ser ignorado. As relações entre Lévi-Strauss e os surrealistas que durante a Guerra andavam pelos Estados Unidos foram em muitos casos estreitas, permanecendo mesmo no ambiente parisiense anos depois[10]. Além dos laços afetivos, houve ganhos para ambas as partes. O próprio Lévi-Strauss, em seu *Tristes Trópicos*, afirmava, a propósito da obra de Freud, que "(...) as formas de conduta aparentemente mais afetivas, as operações menos racionais, as manifestações consideradas pré-lógicas, são precisamente as mais significativas"[11]. Essa compreensão assim como o gosto que tinham os surrealistas pelos objetos primitivos estabeleciam uma viva conversa.

Se utilizo aqui o exemplo das relações entre o renomado antropólogo francês (na época, apenas um jovem professor universitário) e seus compatriotas surrealistas é porque julgo que forneça elementos significativos para a compreensão do diálogo entre visões de primitivo. Um entrevero entre Lévi-Strauss e André Breton renova essa idéia. Conta-nos o antropólogo:

> Breton tinha recebido a encomenda de uma obra que ele devia intitular *L'Art Magique* [*A Arte Mágica*]. Faltava-lhe a inspiração. Como muitas vezes se faz em semelhante conjuntura, ele aplicou um questionário que recebi ao mesmo tempo que outras pessoas. Eu admirava Breton, rendia homenagem a seu olhar infalível quando percorríamos as lojas de quinquilharias: nenhum objeto lhe escapava nunca, ele não hesitava para julgá-lo. Mas, para mim, o termo "mágica" tinha uma definição muito precisa, ele provinha do vocabulário etnológico. Eu não gostava que fosse usado de qualquer forma. Mais que me opor a Breton quanto aos princípios, eu preferia não responder[12].

A utilização que Péret faz de *CM* é a mesma que Lévi-Strauss identifica em Breton e no surrealismo como um todo. Não há precisão científica em sua utilização dos termos e o

---

[9] Há quem tenha outra interpretação dessa relação. Jules Monnerot, em seu *La Poésie moderne et le sacré*, acredita que o interesse surrealista pelo primitivo seja o mesmo que move a etnografia moderna. Sonhos, mitos, visões, acaso objetivo, presságios, reencontros são todos, segundo o autor, testemunhos da presença do Outro.

[10] Revelou Lévi-Strauss em entrevista a Didier Eribon que: "Nós [*Lévi-Strauss e André Breton*] íamos ritualmente aos Mercados de quinquilharias todos os sábados com o pequeno grupo de seus [*de Breton*] fiéis. Ser admitido no grupo que seguia Breton nessa época representava uma grande honra." Lévi-Strauss & Didier Eribon, *op. cit.*, p. 52.

[11] Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, p. 50.

[12] C. Lévi-Strauss & Didier Eribon, *op. cit.*, p. 52.

poeta acredita em uma dimensão poética da magia. Mais adiante Lévi-Strauss acrescenta ao relato:

> Eu acrescentaria que reinava neste grupo um clima de exaltação intelectual de que me aproveitei bastante. Em contato com os surrealistas, meus gostos estéticos se desenvolveram e refinaram. Muitos objetos que eu teria tendência a rejeitar como indignos passaram a ser vistos por mim de outra maneira graças a Breton e seus amigos[13].

Mesmo antes do contato dos surrealistas com Lévi-Strauss houve momentos de aproximação de interesses entre a etnografia e o surrealismo. Jean Jamin atenta para um interesse comum quanto à idéia de pluralidade de lógicas, arbitrariedade de códigos, diversidade das maneiras de ser e de pensar – próprias à experiência etnográfica, mas igualmente representativa de uma empreitada de subversão de valores representada pelo surrealismo.[14]

Mas ressalta Jamin que esta aproximação não poderia de fato se concretizar, dialogar, porque a etnologia, disciplina ainda em formação na França, não estava, segundo ele, atenta às questões políticas naturalmente incluídas em seus objetos de estudo. Assim, enquanto Péret publicava seu *Candomblé e Macumba* e o surrealismo lançava em Paris a campanha de boicote à exposição colonial, a etnologia nascente acreditava, ainda segundo Jamin, na existência de um bom modo de colonizar:

> Estamos certamente longe, estamos mesmo nos opostos dos objetivos políticos do grupo surrealista (...), o qual em 1931 não hesitará em denunciar vigorosamente a exposição colonial, divulgando um panfleto que, expressamente, induzia a "não visitar a exposição colonial". Para os surrealistas, "um bom modo de colonizar" só podia ser uma aberração, pior: uma traição à qual, financeiramente, administrativamente e mesmo tecnicamente, a etnografia se expunha..[15]

De fato o surrealismo, como recusa radical deste mundo, estava muito distante de apoiar qualquer ação desse tipo. Ainda para Jamin, a etnologia àquela altura compunha com o colonialismo:

> De fato, para os etnógrafos, o problema colonial só se tornaria um problema e objeto de uma recusa categórica após a Segunda Guerra Mundial, precisamente com a publicação em 1950, em *Les Temps modernes*, do artigo de Michel Leiris: "L'ethnographe devant le colonialisme" ["O etnógrafo diante do colonialismo"].[16]

---

[13] *Idem*, p. 53.
[14] Jean Jamin, "L'ethnographie mode d'inemploi – de quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation", em J. Hainard & R. Kaehr (eds.), *Le mal et la douleur*.
[15] *Idem*, pp. 47-48.
[16] *Idem*, p. 53.

O próprio Leiris faz uma revisão de sua participação na missão Dakar-Djibouti (1931-1933), na ocasião da reedição, em 1981, de seu diário de viagem, *L'Afrique fantôme*. Na época da missão, ele acabava de deixar o surrealismo para se lançar aos estudos etnográficos. Seu livro é considerado no momento do lançamento (1934) inoportuno e prejudicial ao andamento dos trabalhos etnográficos na França, porque, por ser um diário da expedição, relata os fatos que lá se passaram, em nome da etnologia:

> Mais que somente reunir – conforme eu e meus companheiros havíamos feito entre Dacar e Djibouti, utilizando às vezes métodos que, menos seguros de agir por uma boa causa, teríamos condenado – informações e objetos que, registrados em nossos arquivos ou conservados em nossos museus, atestariam que culturas injustamente menosprezadas têm um valor não somente nelas mesmas (...) mas que elas são ricas de ensinamentos, fornecer às pessoas que estudamos dados para a construção de um futuro que lhes seja próprio e, imediatamente, produzir peças dificilmente recusáveis para apoiar suas reivindicações, tais eram os objetivos tonificantes que, amadurecido pela prova da Ocupação alemã e ajudado pelo curso que nas novas conjunturas minha vida profissional havia tomado, eu atribuía à etnografia alguns anos após a guerra.[17]

Nota-se, portanto, a utilização divergente da matéria primitiva por parte de cientistas (os antropólogos) e poetas (os surrealistas). O primeiros utilizando os ditos povos primitivos como objeto de estudo, e os últimos enxergando neles uma forma de transformação do espírito, concretização da atividade poética diária. Mas não só: os surrealistas tanto quanto os etnólogos queriam entender o comportamento daqueles povos. O que os diferencia são os métodos e o fim que assumem: os poetas queriam entender a sua organização do mundo porque enxergavam nela formas mais livres de lidar com as coisas à sua volta. Ao passo que os etnólogos buscavam o conhecimento como ciência, como meio de racionalização dos processos daqueles povos. A tentativa de evidenciar esse descompasso tem como função justificar a escolha que afirmo em minha análise, qual seja, a do empenho de Péret em "sistematizar" um primitivo absolutamente poético.

Jean-Louis Bédouin caracterizou muito agudamente a atenção e curiosidade que Péret demonstrava pelas culturas dos povos ditos primitivos:

> (...) o interesse que ele tinha por estes antigos testemunhos da cultura não traía de sua parte nenhuma ligação sentimental com o passado, nenhuma nostalgia de um paraíso perdido qualquer. Ele não acreditava que, há alguns milhares de anos, o homem fosse necessariamente melhor nem a vida mais feliz do que hoje em dia. Ele tinha somente fé nas formidáveis possibilidades de desenvolvimento que

---

[17] Michel Leiris, "Preambule (1981)", em *L'Afrique fantôme*, pp. 3-4.

o espírito humano esconde. As civilizações arcaicas o apaixonavam, as dos índios da América, em primeiro lugar, na medida em que haviam, antes de todas as outras, realizado concretamente algumas destas possibilidades.[18]

Breton organizou da seguinte maneira o interesse surrealista pelo primitivo, distanciando-o de vez da etnografia e aproximando-o definitivamente da poesia:

(...) existem as mais profundas afinidades entre o chamado pensamento "primitivo" e o pensamento surrealista, ambos visando trocar a hegemonia do consciente, do quotidiano, pela conquista da *emoção reveladora*.[19]

Para Péret, a poesia é um estado vital do homem. E é nesse sentido que encaminha sua apresentação dos mitos e lendas da América. Passa para as gerações futuras a incumbência de restabelecer a harmonia entre razão e poesia – para esta geração caberia a função de recusar a submissão da poesia ao pensamento lógico, como marco de ruptura. Péret afirma que não se trata de privilegiar uma em detrimento da outra ("A invenção do vinho não incitou o homem a abandonar a água para se banhar no vinho tinto"[20]) e critica a oposição artificial criada entre o pensamento poético, outrora qualificado de pré-lógico, e o pensamento lógico, entre o pensamento racional e o irracional. Péret anuncia sua crença: de que as explicações dadas pelos primitivos sobre as origens do mundo são produtos da imaginação pura, em que a parte de reflexão consciente permanece nula ou quase inexistente.

Ele afirma que os poetas de seu tempo combatem com suas quimeras os postulados intelectuais e morais que a sociedade queria dotar sub-repticiamente de um aspecto religioso. Essa natureza dos poetas faz com que sejam considerados como loucos pelos ordeiros ("gens d'ordre"). Acrescenta o autor de *De derrière les fagots* que os loucos nas sociedades primitivas são os enviados do céu ou os mensageiros das potências infernais. Seu poder sobrenatural não é contestado. É preciso portanto admitir que um denominador comum une o feiticeiro, o poeta e o louco, e este denominador comum é a magia, que é a própria carne e o próprio sangue da poesia:

(...) na época em que a magia resumia toda a ciência humana, a poesia não se distinguia dela ainda. Pode-se então pensar sem risco de erro que os mitos primitivos são em grande parte combinações e

---

[18] Jean-Louis Bédouin, *op. cit.*, pp. 22-23.
[19] André Breton, *Entrevistas*, op. cit., p. 237.
[20] "Introdução", p. 13

resíduos de iluminações, intuições, presságios confirmados outrora de uma maneira tão brilhante que penetraram de uma vez até as profundezas da consciência dessas populações.[21]

Estabelecida a comunhão entre magia e poesia, Péret retoma os males que a civilização traz aos povos primitivos (note-se que a estrutura do texto é a mesma de *CM*, em que, após reforçar sua convicção nos elos entre magia e poesia, passa a reiterar o potencial destruidor da civilização sobre esses povos). Ressalta que as populações que pouco estiveram com os chamados civilizados mantêm seus mitos poeticamente exuberantes (é esse o termo empregado) e permanecem pobres em preceitos morais, o que, a seus olhos, é um alívio, "enquanto os povos mais evoluídos viam seus mitos perderem o brilho poético para multiplicar as restrições morais"[22].

É bastante claro que o que incomoda Péret nas religiões, notadamente a católica, é o teor moral que sustentam, porque o utilizam como veículo de repressão:

O mundo novo que se anuncia terá por missão destruir o inferno terrestre para fazer descer sobre a terra o paraíso absoluto do céu religioso, metamorfoseando-o em paraíso relativo humano.

A idéia de um mundo por vir está presente não só nos textos (artigos e poesia) de Péret como no dos surrealistas de maneira geral (em especial nos Manifestos). O que se deve acrescer a esta constatação é que para Péret esse novo universo em muito reservava semelhanças com o primitivo. A simples idéia de possibilidade de metamorfose já remete a esta visão.

Na Introdução, há também espaço para fazer eco da via revolucionária. Note-se que essa é uma estrutura reincidente nos seus ensaios. Assim como em *CM*, ele atenta primeiramente para a força poética das criações coletivas a fim de responsabilizar a estrutura social como fonte de todas as opressões. Argumenta que em um mundo onde as condições sociais fossem melhores, que se passasse do estágio "de cada um segundo suas possibilidades a cada um segundo suas necessidades", não haveria a necessidade de uma divindade que ilusoriamente justificasse o estado das coisas: "A religião desaparece, mas o mito poético não se torna menos necessário, depurado de seu conteúdo religioso"[23].

Ainda sob esse viés, Péret mostra-se preocupado com a tentativa de criação de mitos ateus privados de toda poesia e destinados a alimentar e canalizar um fanatismo religioso latente entre as massas que, tendo perdido contato com a divindade, conservam uma

---

[21] *Idem*, p. 23
[22] *Idem*, p. 24.

necessidade de consolo religioso. Exemplifica nas figuras de Hitler ("ele não se diz 'o enviado da providência'?") e Stálin ("ele não se faz chamar de 'sol dos povos'?"). Afinal, de acordo com Péret, eles não creditavam a si a infalibilidade divina?

> Essas tentativas de atribuição de qualidades celestes a pessoas físicas aureoladas de glória e de virtude sobrenaturais mostram que as condições materiais levando à necessidade de um consolo religioso subsistem ao lado de uma angústia religiosa desencaminhada que se trata de orientar em direção ao chefe.[24]

Pretende Péret argumentar em prol da criação coletiva, a exemplo das narrativas por ele recolhidas na sua *Anthologie:*

> Assim como os mitos e lendas são o produto coletivo de sociedades em que as desigualdades de condição, ainda pouco marcadas, não haviam ainda conseguido suscitar uma opressão sensível, a prática da poesia só é concebível coletivamente em um mundo liberado de toda opressão, onde o pensamento poético volte a ser tão natural ao homem quanto a visão ou o sono.[25].

Não se trata, ressalvava o poeta, de crer que todo o povo participaria diretamente da criação poética, mas a poesia, em vez de ser a obra de alguns indivíduos, seria a vida e o pensamento de todos, uma vez restabelecidos os elos entre os poetas e a população. Porque a poesia é a forma de organizar o mundo, é o "funcionamento real do pensamento", livre de constrangimentos morais (como no sonho). Assim, para Péret, liberdade e poesia andam juntas. Péret diz que a condição miserável a que está submetida a sociedade deixa a população à margem do fazer poético e de todo o pensamento poético, ainda que a aspiração à poesia permaneça latente nela. É exemplar, nesse sentido, recuperarmos em *CM* o momento de valorização das criações míticas dos não ocidentais. São criações coletivas e, só por isso, livres.

O poeta só existe, para Péret, porque nutre um inconformismo em relação ao mundo onde vive (e ele não deixa de identificar que o romantismo recupera, e não *inventa*, essa idéia. Atente-se para essa diferença, que, em muito, se deve à própria valorização dos primitivos). O poeta atual não tem outra possibilidade a não ser a via revolucionária ou então não ser poeta, pois ele precisa se lançar constantemente ao desconhecido. Aqui Péret formula algumas questões importantes para compreendermos sua série de artigos: a

---

[23] *Idem*, p. 26.
[24] *Idem*, p. 27.
[25] *Idem*, p. 28. Interessante pensar sobre essa assertiva de Péret no sentido de considerar o surrealismo como um movimento intrinsecamente coletivo, e só assim podendo existir da maneira como se apresentava. Ao se

necessidade de buscar o desconhecido e o desconforto diante de todo modo de opressão. Em que se considere o apreço pelos feitos poéticos coletivos e temos, de maneira sintética e reduzida, um esboço da poética de Péret, ou, ao menos, daquilo que é por ele valorizado. O primitivo deve ser entendido, sob a esfera aqui recortada, como correspondendo a esses anseios éticos e estéticos do surrealismo e que Péret soube como poucos pôr em prática: poesia, liberdade e amor – o tripé de sustentação do movimento.

Toma a questão do mito para tratar da coletividade:

> (...) um mito pressupõe uma interrogação feita a toda uma população e à qual esta tenta responder. No entanto, para o homem de então, nenhum problema se revestia do aspecto que ele tem para nós, *pois objetivo e subjetivo são em seu espírito tão estreitamente associados como o hidrogênio e o oxigênio na água.*[26]

Péret percebe possivelmente da maneira mais próxima à sua própria poética a diferenciação que faz entre magia e religião, de todo muito útil para esta análise. Quando alude ao hidrogênio e oxigênio dentro d'água para se referir à indissociabilidade de objetivo e subjetivo, o poeta está adequando sua incorporação dos elementos diários e vitais às suas concepções poéticas.

Sustenta que, apesar de uma aparente filiação da religião em relação à magia, tal sucessão é falsa, uma vez que as duas terão sempre co-habitado o homem ("já que elas traduzem movimentos primários de audácia e de temor, de satisfação e de angústia"[27]). As sociedades desenvolvem uma ou outra tendência de acordo com sua própria estrutura. Daí a necessidade de uma mudança social para que as pessoas possam se libertar das opressões presentes na religião – ilusória – e buscar a liberdade possível na magia, solo fecundo para as invenções coletivas.

José Pierre, em seu artigo "L'Amérique indienne et le surréalisme"[28], assim se refere à Anthologie reunida por Péret:

> (...) apresentando uma escolha muito pessoal dos mitos da América indígena, Péret mostrava que estes eram perfeitamente representativos do pensamento poético em geral e que, com isso, eles concerniam diretamente o Surrealismo[29].

---

constituir como uma irmandade libertária, os surrealistas viabilizavam a construção de sua vasta produção poética.

[26] *Idem*, p. 33 (grifos meus).

[27] *Idem*, p. 35.

[28] José Pierre, "L'Amérique Indienne et le surréalisme", em Lefort, Chénieux-Gendron, Rivas, *Nouveau Monde, Autres Mondes: Surréalisme et Amériques*.

[29] *Idem*, p. 241.

O autor procura mostrar de que maneira os surrealistas se identificavam com o primitivo. Esses povos têm com o objeto sagrado – dá o exemplo da máscara – a possibilidade de passagem brusca de uma aparência a outra, de uma significação a outra, tal qual o surrealismo estabelecia com os seus signos.

Pierre estabelece um interessante vínculo entre aquilo que fora dito por Breton no *Manifesto*, isto é, a necessidade de se *praticar* poesia, e uma poética inerente aos rituais primitivos, em que o ato assume feição poética. Estabelece-se assim uma espécie de irmandade entre aquilo que é feito por esses povos e pelos poetas do Grupo de Paris, a partir do momento em que se guiam por uma espécie de ética poética, os primeiros sem saber e os últimos intencionalmente.

Em texto sobre o surrealismo no México, em que aborda a passagem de Péret e Artaud por aquele país, André Coyné faz menção rápida à estada do primeiro no Brasil. É quando destaca as qualidades de etnógrafo do surrealista, mas admite que se dão dentro de um interesse poético:

> Em 1930-31, ele passou uma temporada no Brasil, durante a qual aprendeu a língua para se misturar às pessoas do dia-a-dia, e em particular aos adeptos das "religiões africanas", que ele tanto interrogou como observou, com uma simpatia que só terminava no limite da "crença". O admirável poeta (...) tinha as qualidades do etnógrafo, mas que olhava a etnografia de "um ponto de vista poético".[30].

Esta pequena síntese da famosa Introdução à *Anthologie* guiou-se pela intenção de mostrar a importância desse texto de Péret em meio às pesquisas do Grupo, e também de possibilitar a verificação de como os princípios poéticos e políticos – ou, em um sentido mais largo, éticos – constituintes desse prefácio já estavam presentes em *CM*.

Foi preciso também evidenciar a maneira pela qual os surrealistas se aproximaram do primitivo, e no que se diferenciavam dos antropólogos. Não cabe nos objetivos desta pesquisa, evidentemente, esgotar a questão do primitivo para os surrealistas, mas sim delimitar o uso que dele foi feito por Péret, a fim de melhor compreender *CM* bem como possibilitar a análise de *De derrière les fagots* – livro em muito devedor à compreensão das propriedades do pensamento mágico. Interessa-me refletir mais pausadamente sobre qual seria o elemento diferenciador do texto de Péret.

---

[30] André Coyné, "Le Surréalisme et le Mexique, deux rencontres: Antonin Artaud et Benjamin Péret", em Lefort, Chénieux-Gendron e Rivas, *Nouveau Monde, Autres Mondes*, *op. cit.*, p. 172

## III. *A poética do surreal*

Já se discorreu sobre o caráter de *CM*: apesar da descrição "etnográfica", prevalece o interesse estético percebido. Somos levados a pensar que se se sobressai a face poética do ritual, conseqüentemente, o seu aspecto representativo se dissipa.

É preciso retomar minimamente a importância dos rituais negros no Brasil de fins da década de 20 para que se possa, em primeiro lugar, ter a exata dimensão do ensaio de Péret; em segundo plano, intenta-se tornar mais evidentes algumas relações que movem as aspirações poéticas surreais, bem como os anseios religiosos dos adeptos do candomblé e da macumba.

É preciso voltar a lembrar que estas religiões eram vistas com desconfiança pela justiça brasileira, que, desde 1890, segundo Yvonne Maggie, procurou criar elementos de regulação para elas. Isso significou uma discussão em torno do que separa a magia benéfica – magia branca –, aprovada, e a maléfica – conhecida como magia negra. O candomblé e a macumba, tidos como mais primitivos, de hábito estavam ajustados à categoria "magia maléfica". Estas deviam, portanto, ser reprimidas e perseguidas pelo Estado, crente e ao mesmo tempo temeroso em relação a seu poder mágico.

Durante o período em que Péret esteve no Brasil, assistindo aos cultos afro-brasileiros, estas leis não só vigoravam como haviam sido investidas de um maior empenho por parte da polícia no sentido de fiscalizá-las. Assim, tratou-se de uma época de acirramento do controle estatal não só no que se refere às magias brancas e negras mas também aos casos de charlatanismo.

É preciso que se tenha isto em mente para que se dê a devida dimensão ao relato de Péret. Algumas passagens de *CM*, já aqui citadas, eram muito provavelmente por completo ignoradas pelos leitores do *Diário da Noite*. Existia ao que parece um temor muito grande em relação a essas religiões, sempre vistas como demoníacas. A crença no seu poder fazia com que o medo se instalasse, a polícia reprimisse e as religiões se marginalizassem. Isto só ocorria porque se lhes conferia o crédito da potência transformadora que os despachos tão bem representam.

Essa função do Estado permanece até hoje, mas de 1890 a 1940, com a introdução de uma mudança importante no Código Penal, o aparato jurídico se institucionalizou e passou a ser usado com mais intensidade como instrumento de combate aos feiticeiros.[31]

Portanto, durante o período em que Péret aqui esteve a escrever do candomblé e da macumba, acirrava-se a busca policial pelos falsos feiticeiros, que permitia invasões de terreiros. Essas práticas eram consideradas nocivas aos costumes e à saúde pública: "(...) sem qualquer tipo de mandado, a polícia invade casas, centros ou consultórios médicos e dá o flagrante [a fim de instaurar o inquérito policial]".[32] Maggie revela que havia nas instâncias competentes peritos especializados em dar pareceres distinguindo magia branca – tolerada – da negra. Aliás, no próprio *CM*, "tio F..." deu testemunho nesse sentido:

Quem quiser pode assistir à festa. Não faço nada de mal! Sigo simplesmente os preceitos de minha seita![33]

Assim, o relato de Péret é também mais uma luta contra a opressão, agora do Estado.

É possível observar a caça aos feiticeiros por meio do relatório da Polícia Federal de 1928, reproduzido por Maggie:

O índice das observações demógrafo-sanitárias coloca o baixo espiritismo e seus similares em terceiro lugar na escala dos fatores que concorrem à alienação mental em nosso país. Apenas o suplantam a sífilis, o álcool, ostentando percentagens maiores e, conseqüentemente, mais ruinosas à raça ou à nacionalidade.[34]

Aqui, as religiões negras constituem o elemento perturbador à ordem e à nacionalidade. Porque revolvem certezas lógicas, princípios de causalidade evidentes. E sobretudo, a feitiçaria escaparia à visibilidade das celebrações cristãs ou ocidentais. Tem assistência reduzida e seus festejos são freqüentemente de caráter privado. À medida que se escondiam da repressão, as religiões negras cercavam-se de mistérios ainda maiores, o que ajuda a mistificá-las mas também a apartá-las das condutas aceitas pela sociedade brasileira.

Os terreiros são vistos como o lugar da produção da loucura por serem anti-sociais, por estarem isolados, fora do controle, em "lugares ermos e de difícil acesso", no dizer do fundador da medicina

---

[31] Yvonne Maggie, *Medo do feitiço: relação entre magia e poder no Brasil*, p. 23.
[32] *Idem*, p. 49.
[33] Benjamin Péret, "Os cumprimentos que me fez Nhançã", *Candomblé e Macumba*, 28 de novembro de 1930, *Diário da Noite*.
[34] Yvonne Maggie, *op. cit.*, p. 45.

legal. São produtos da anomia social, sobrevivências do passado e produtores, por sua vez, de anomia, desordem social e degenerescência da civilização.[35]

Maggie transcreve uma lista de objetos apreendidos pela polícia:

treze metros de pano, escrito a giz; uma vela branca; uma lâmpada de azeite; dois castiçais; um copo com água; um pacote de quiabos; um saco de pipocas; um cacete; pimentas verdes; diversos pés de galinha seca; uma porção de carne fresca[36]

Ou então:

quatro garrafas contendo líquido branco e uma contendo líquido cor de vinho com rótulo de vinho verde (...), 22 velas (...), dois pacotes fechados, um com pó amarelo, dois charutos, três cuias, uma panela de barro, quatro pinhões, um gorro de lã, uma vara-da-guiné, um pedaço de bambu, um pacote de ervas e um cipó besuntado com óleo enrolado.[37]

Não deixa de ser curioso que estas religiões reunam para seus cultos uma gama tão variada de objetos. E que eles só passem a ter um sentido a partir dos cultos, no momento em que são dispostos de um dado modo pelo pai-de-santo, por exemplo. Se tirados daquele espaço e ambiente, não possuem força mágica, tampouco têm poder de transformação.

Estes objetos só irão fazer sentido se, sob determinado ritual, forem devidamente combinados e dispostos de maneira a obedecer a uma lógica inerente àquele culto. Desta ligação se produzirá o feitiço.

Isto nos leva diretamente à semelhança com a poesia surrealista – de acordo com a qual a imagem será investida de maior força quanto mais díspares forem as naturezas dos objetos postos em relação.

Maggie descreve parte de um desses rituais: para curar uma ferida, passa-se um giz lilás nas costas da doente. Ora, esta crença no feitiço é fundamental para estabelecer o paralelo com a poesia surrealista, que credita à linguagem um enorme potencial transformador. Se no candomblé ou na macumba existe uma credulidade quanto à possibilidade do feitiço, no surrealismo esta fé está no poder transformador da palavra – que é capaz de agir como elemento de emancipação da liberdade espiritual.

Atente-se ainda para quais peças eram usadas nos rituais:

---

[35] *Idem*, p. 165.
[36] "Descrição de objetos apreendidos", *Idem*, p. 57
[37] *Idem*, p. 153

> Na lista dos objetos apreendidos há muitos objetos da vida cotidiana. Mas, para quem participa da crença, o fato de vê-los juntos, assim dispostos e contendo cerveja, a bebida de ogum, vencedor de demanda, não há dúvida de que serviam para o despacho, o feitiço contra alguém.[38]

Ou seja, a disposição e a crença fazem com que ocorra o reconhecimento da palavra do feiticeiro. A poesia surrealista, que procura alçar os objetos diários à esfera lírica, rege-se pelo princípio segundo o qual a imagem se grada à medida que são postas em relação palavras de natureza distantes. Juntas, assumem, pela palavra do poeta, uma nova dimensão de significações.

O que chama ainda mais a atenção é a afirmação de Maggie sobre o poder dos objetos pertencentes a esses rituais: "Como na crença, os objetos carregam o feitiço, ou seja, o próprio objeto tem o poder de produzir o mal pretendido pelo feiticeiro"[39]. Pois o que faz Péret quando investe os objetos de vida, animando-os e investindo-os de vontade?

Tais possibilidades ele irá explorar ininterrupta e vertiginosamente em *De derrière les fagots*.

---

[38] *Idem*, p. 165.
[39] *Idem*, p. 264.

## Capítulo IV

Com a banalização atual dos preceitos difundidos pelo surrealismo, torna-se extremamente difícil medir a importância das inovações propostas pelo chamado grupo de Paris. Mas, ao mesmo tempo, a vulgarização destas inovações é um sinal do alcance surrealista na poesia e nas artes em geral do século XX. Desde a postura ética do fazer poético, subvertendo a relação sujeito-objeto, até a eleição dos novos temas alçados à esfera poética – em tudo se vê o caminho percorrido pelo surrealismo, que propôs um mundo de relações novas entre objeto e palavra.

Distante muitas décadas, a guerra de 1914 pode dizer pouco a um leitor brasileiro desta virada de século. Até porque o que viria vinte e cinco anos mais tarde seria caracterizado como a maior carnificina que só a raça humana foi capaz de promover. Mas a I Guerra Mundial para a geração que então debutava na vida adulta foi impactante. Mais que isso, marcou-a definitivamente. Péret, que durante a I Guerra fora obrigado pela mãe a se alistar, confessou, ao se ver indagado a respeito de qual tinha sido sua "estréia na vida": a guerra de 1914, "o que facilitou tudo!".

Breton nas *Entrevistas* a André Parinaud confirmava essa repulsa surrealista:

> O mundo onde vivemos parece-nos totalmente alienado; rejeitamos, de comum acordo, os princípios por que se rege. A esse respeito, nem precisamos de nos consultar: cada recém-chegado [*ao grupo surrealista*] vem ter conosco movido pela recusa exasperada destes princípios, pelo desgosto e a raiva para com tudo o que engendram. O maior rancor reservamo-lo aos conceitos a que se convencionou atribuir um valor sagrado: em primeiro lugar, a "família", a "pátria", a "religião", sem excetuar o "trabalho", nem mesmo a "honra", no sentido mais difundido do termo.[1]

O também surrealista Philippe Soupault, co-autor daquele que seria o texto fundador do movimento – *Les Champs magnétiques* (1919) –, conta em seu *Mémoires de l'oubli* como eram as publicações à época:

> (...) os jornais e as revistas continuavam a nos enganar. Maurice Barrès, Henry Bordeaux, René Bazin, *L'Écho de Paris*... Exemplos: René Doumic, da Academia francesa, diretor da *Revue des deux Mondes*: "A guerra é sublime e todos aqueles que dela participam estão como que transfigurados. Ela exalta as almas. Ela as engrandece. Ela as purifica. Próximos ao campo de batalha, uma embriaguez

[1] André Breton, *Entrevistas*, *op. cit.*, p. 99.

sagrada, uma santa alegria se apodera daqueles aos quais foi reservado este prazer supremo de desafiar a morte pela pátria...".[2]

"Como não se revoltar?" – perguntava Soupault. Louvando a guerra, dourando-a aos olhos daqueles que da maneira mais cruel conheceriam a sua realidade (servindo propriamente ou ouvindo os relatos dos que tinham combatido), os seus responsáveis criavam sem o saber os germes da recusa radical que o surrealismo proporia nos anos vindouros. Como sugere outro testemunho seu:

Por causa de uma bronquite, fui internado num "hospital auxiliar" do bulevar Raspail, onde estava acompanhado por feridos que me puseram a par, com amargura, de suas experiências nas trincheiras. Seus relatos me confirmaram o terror desta guerra interminável que não se desejava terminar. "Esta carnificina injustificável, esta fraude monstruosa...".[3]

A tomada de consciência do que representava aquela guerra e do esforço que se fazia para ocultar o massacre transformou a geração surrealista. Dignificar um ato insensato para aqueles jovens, muitos dos quais tinham tomado parte no conflito ou o acompanhado de perto, era também determinar a revolta, o desprezo por aquilo que sustentava a guerra, uma sociedade que julgavam corrompida eticamente[4] e cujos expoentes literários quando não chegavam a apoiá-la também praticamente não se opunham a ela. Esta postura seria determinante para o surgimento do movimento. Os jovens poetas que integraram o movimento Dada (penso sobretudo em Soupault e Breton) vêem surgir a necessidade de propor algo que os diferenciasse da geração precedente. É ainda Soupault quem nos dá o relato do mal-estar que sentiu durante uma de suas visitas a Apollinaire, por quem ele e Breton nutriam profunda admiração: "Ele corrigia as provas de sua coletânea *Calligrammes*. Ele estava orgulhoso dela. Eu não me permiti julgar essses poemas, mas fiquei bastante chocado ao ler: 'Ah, como a guerra é bela". Eu estava decididamentte pouco à vontade."[5].

Benjamin Péret durante toda a vida se recusou a rever o incômodo de que trata Soupault. Verificamos esta impressão ao longo de toda a sua obra, pautada pelo desejo de,

---

[2] Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli 1914-1923*, p. 23

[3] *Idem*, p. 34

[4] Em uma das séries de pergunta e resposta a que se submetiam os surrealistas, Breton e Péret entabularam o seguinte diálogo: Breton: "O que é a sociedade?"; Péret: "É mofo" ("Le dialogue en 1934", publicado originalmente em *Documents*, junho 1934 –, reproduzido em *Les Jeux surrealistes*, col. *Archives du Surréalisme*, tomo 5, apres. e notas de Emmanuel Garrigues, p. 120).

subvertendo o mundo, criar um que correspondesse aos seus anseios de liberdade, amor e poesia, tripé de sustentação do surrealismo e, por conseguinte, dele próprio. Uma sociedade que se opusesse às instituições vistas como focos de opressão, notadamente, as forças armadas e a Igreja[6].

Jacqueline Chénieux-Gendron chamou a atenção para o fato de que:

> Máquina de integrar, o surrealismo é também, no mesmo movimento, ou, se quiserem, na sua outra face, uma máquina de negar. Negar tudo aquilo que é implicado pelas divisões e pelos interditos em que se fundamenta a estruturação cultural majoritária, negar as "ordens" já prontas, negar a pertinência dos códigos (sociais, mas também estilísticos, lingüísticos e mesmo lógicos). Tudo aquilo que organiza o sentido (...), toda taxinomia, particularmente, e toda evidenciação de *significação para nós*, são assim suspeitos aos olhos dos surrealistas.[7]

Negando um mundo e uma linguagem, o surrealismo cria, segundo a autora, "uma palavra e comportamentos que recusam a diferença entre a razão e a loucura, como entre a verdade e o erro, em proveito do imaginário, do analógico, ou do desejo, são palavras e comportamentos que inserem em seu movimento a consciência da relatividade"[8]. É este movimento que Benjamin Péret instaura em sua poesia, de uma vez e para sempre.

É ainda Chénieux-Gendron quem atenta para o fato de que "o mundo que [*os surrealistas*] criam parece possuir duas qualidades: a contradição lógica não parece ter nele sentido; as palavras do desejo, por outro lado, nele teriam a vocação de designar uma realidade"[9]. O desejo atuando como realidade e a necessidade de se opor à lógica do discurso tradicional fazem do surrealismo um movimento radicalmente contrário a uma noção unívoca de "real", tal qual este se apresenta. Buscando no sonho ou nos povos primitivos sua expressão, os surrealistas tomam uma atitude afirmativa em direção aos homens. Colocam em xeque uma sociedade que mata à toa ou ao menos por razões que não reconheciam como legítimas. Retiram dos homens o poder tolo que vinha movendo seus atos e os investem de outros, menos deletérios e guiados sempre pelo desejo.

---

[5] Soupault, *op. cit.*, p. 44. É preciso salientar o prestígio que Apollinaire gozava entre os jovens surrealistas, sua poesia tendo sido basilar para o início do movimento. Segundo Claude Abastado, algumas idéias poéticas de Apollinaire teriam sido precursoras da teoria surrealista do insólito (*Introduction au surréalisme*).

[6] Em 1954, Péret, respondendo a questão "por que você não crê em Deus?", afirmou: "A idéia de um fantasma tão sinistro é já uma ofensa à humanidade. Que aqueles que nele acreditam nos demonstrem primeiro sua existência. Não cabe a mim provar que não assassinei minha zeladora!" (*OC*, tomo 7, p. 152). Na série "Le dialogue en 1952-1954", Péret, ao ser indagado "o que é Deus?", asseverou: "três ou quatro cachorros sarnentos" (*Les jeux surréalistes*, tomo 5, *op. cit.*, p. 163).

[7] Jacqueline Chénieux-Gendron, *O Surrealismo*, op. cit., p. 5.

[8] *Idem*, p. 8.

"O pássaro voa, o peixe nada e o homem inventa pois, só na natureza, ele é dotado de uma imaginação sempre à espreita, sempre estimulada por uma necessidade incessantemente renovada."[10] Este trecho da sua famosa Introdução é bastante revelador do sentido que Péret conferia à atividade poética. Inata, está presente em todos os homens. Com isso, Péret amplia a noção de poesia, sobretudo quando expressa as relações destes com a natureza:

> Se a natureza parece hostil, ou pelo menos indiferente ao destino dos homens, não foi sempre assim. Os animais, as plantas, os fenômenos meteorológicos e os astros são os ancestrais prontos a socorrê-lo ou a castigá-lo. Eles foram bons ou maus e se viram transformar, em sinal de recompensa ou de condenação, em um elemento útil ou nocivo ao homem, a menos que um acidente imaginário determine esta metamorfose para explicar um fenômeno natural mas surpreendente. O camponês bretão, ao dizer diante de um temporal que *le diable bat sa femme*, testemunha que esta concepção de mundo não lhe é totalmente estranha e que ele ainda é capaz de enxergar a natureza com um olhar poético.[11]

Assim, Péret dá sinais de que os atos mais cotidianos são carregados de força poética quando expressos ou justificados de maneira distinta àquela que simplesmente pretende estabelecer comunicação. Dando um passo além desta função básica, acreditava Péret, o homem se tornava poeta. A sua poesia segue esta indicação, que admirava nas narrativas populares, bem como nos rituais afro-brasileiros a que assistiu. Nos vinte e nove anos que separam a escrita de *Candomblé e Macumba* da versão final da Introdução (a *Anthologie* só seria publicada em 1960, ano seguinte à sua morte), ou mesmo da indicação do ano de 1942 (quando teria sido terminado o primeiro trecho dela[12]), Péret se mantém coerente. É desta maneira que se pode afirmar que os interesses que organiza neste seu livro de publicação póstuma estavam havia muito esboçados em outros trabalhos seus.

Para que, no entanto, este desejo de que os homens sejam capazes de se expressar poeticamente possa se concretizar é preciso assegurar-lhes liberdade, impossível num mundo mais igualitário, que não "tarifasse o sol, o mar". Daí sua luta pela revolução andar de braços dados com sua atividade poética, pois são complementares e uma não pode existir sem a outra. Assim, o militante será o poeta, para que ambos vivam em uma

---

[9] *Idem*, p. 71.
[10] Benjamin Péret, Introdução, p. 9.
[11] *Idem*, p. 10.
[12] Também conhecida como *La parole est à Péret*. Trata-se do título dado à brochura que os surrealistas exilados nos Estados Unidos fizeram aparecer.

sociedade onde a poesia é o fim último e não um meio. Nessa sociedade utópica que Péret institui dentro da linguagem, as hierarquias são desprezadas. Tanto faz "descascar uma begônia como uma meia" (*éplucher un bégonia ou une chaussette*, em "Dans le creux de l'oreille", *De derrière les fagots*). Misturando objetos de categorias diferentes, professa sua crença na imaginação, que transforma e reinventa. Troca o conhecimento livresco pelo intuitivo, desconsidera a lógica tradicional[13] e propõe uma que se construa dentro do próprio poema, a partir dele:

> Não se trata aqui de fazer apologia da poesia às custas do pensamento racionalista, mas de se revoltar contra o desprezo pela poesia ostentado pelos detentores da lógica e da razão, descobertas elas também, todavia, a partir do inconsciente.[14]

Creditando aos primitivos a capacidade de relativizar a participação humana no universo, redimensionando-a, já que Péret – e os surrealistas como um todo – se contrapõe a uma sociedade que se queria onipotente. Trata-se de uma resposta e de uma concepção de mundo:

> Podemos (...) estar certos de que as explicações que o primitivo dá sobre a origem do mundo e sobre a sua própria origem e natureza são produtos da imaginação pura em que parte da reflexão consciente permanece nula ou quase nula. Daí decorre sem dúvida que, não limitadas nem criticadas, estas criações resultassem quase sempre no maravilhoso poético.[15]

## I.

*De derrière les fagots*[16] apareceu em 1934 e foi dedicado a Paul Éluard, autor de seu *prière d'insérer*. Foram tirados 599 exemplares da primeira edição (vinte e cinco, em japão, trazem uma água-forte de Picasso, "La Mort de Marat").[17] O título do volume é uma

---

[13] Entre os muitos jogos que os surrealistas tinham o costume de propor, figura por exemplo o dos silogismos, em que, segundo indicação contida nos *Archives du surréalisme*, tomo 5, p. 170, "um jogador escreve uma firmação começando por 'Todos...'; ele dobra o papel de maneira a esconder a frase escrita ao segundo jogador, que, por sua vez, anota uma proposição começando por 'Ora...'. O papel é dobrado mais uma vez e o terceiro jogador conclui o silogismo por uma frase começando por 'Logo...'").

[14] Péret, *Anthologie*, *op. cit.*, p. 13.

[15] *Idem*, p. 14.

[16] Doravante, utilizarei tanto o título do livro por extenso quanto suas iniciais *DDLF*.

[17] Alguns dos poemas já haviam sido publicados em revistas, de acordo com levantamento realizado pelos organizadores do tomo 2 de suas *OC*. É o caso de "Quatre à quatre", "Braves gens", "À cela près", "Défense d'afficher" (*Intervention surréaliste, Documents 34*, 1934); "À demain", "Ça continue", "À mi-chemin", "Et ainsi de suite" (*Nadrealizam danas i ovde*, nº 3, junho de 1932); "Se laver les mains", "S'ennuyer" (*Le surréalisme au service de la révolution*, nº 2, 1930), "Au bout du monde", "Dans le blanc des yeux", "Les lycées de jeunes filles sont trop petits", "Bras dessus bras dessous" (nº 6, 1933). "Et ainsi de suite" foi igualmente publicado em *Le surréalisme au service de la révolution*, nº 6, 1933.

expressão que se refere ao melhor vinho, aquele que é envelhecido na adega, sendo também aplicada a fatos que produzam sensação semelhante.

Há várias formas de justificar a escolha deste livro como contraponto a *Candomblé e Macumba*. Trata-se do primeiro volume publicado por Péret após sua expulsão do território brasileiro (dezembro de 1931). A data da edição dos poemas nas revistas nunca é anterior à chegada de Péret ao Brasil (fevereiro de 1929), o que por si só não possibilita afirmar que tenham sido escritos durante o período de sua estada aqui, mas também não provam o contrário. Finalmente, o programa de um recital que Elsie daria em Paris em fevereiro de 1934 recoloca para o casal Elsie-Péret o candomblé e a macumba na ordem do dia. Sabe-se que o interesse da cantora por estes rituais é anterior à sua ida para a Europa e, portanto, à data de seu casamento. Desde pelo menos 1926, Elsie já entoava cantos dos ditos rituais, como revela uma crônica de Manuel Bandeira de 30 de novembro do mesmo ano[18]. O fato é que em 17 de fevereiro de 1934 haveria um concerto dos "Cantos mágicos e populares do Brasil". O programa, enviado a Lívio Xavier por Péret, traz pequenas explicações acerca do tema. Lá lemos: "O candomblé é uma cerimônia animista importada para o Brasil pelos escravos africanos de raça Nagô. As entidades mágicas do candomblé têm vários temas invocatórios que lhes são próprios e que constituem um tipo de ritual"; "O segundo e o terceiro temas cantam a Glória de Ogum (o 'duplo' de São Jorge) e de Exu (Satã). O primeiro é um canto de amor e os dois últimos são cantados logo no início dessas cerimônias, à guisa de prefácio mágico". Na última página do programa, há uma propaganda da editora José Corti, anunciando seus próximos lançamentos e entre eles figura *De derrière les fagots*.

Mais ou menos ao mesmo tempo, é de se supor pelas datas, Lívio Xavier recebia um folheto onde se indicava 10 de março[19] como data prevista para o lançamento do livro. Havia também uma reprodução do *Prière d'insérer* de Éluard. Por fim, uma proposta de compra da obra por subscrição a ser reenviada à editora. No verso, um bilhete de Péret para o amigo: "Caro Lívio, carta segue. É favor você arranjar compradores. Eu te mandarei um logo que sair. Obrigado. Abraço, Benjamin"[20].

---

[18] Manuel Bandeira, "Elsie Houston e as serestas", em *Andorinha, Andorinha*, pp. 101-102

[19] A impressão do livro só ficaria pronta, no entanto, em 16 de agosto de 1934, segundo Masao Suzuki (ver *OC*, tomo 7, p. 518)

[20] Ao que parece, tratava-se de um costume à época – os autores arranjavam um dado número de compradores para custear a edição. Em carta de 17 de fevereiro de 1934 a Edouard-Léon-Théodore Mesens (um dos

Assim, a data do concerto de Elsie é bastante próxima à dos preparativos para o lançamento do livro de Péret, e seu programa é revelador do fato de que o casal dispensava ainda atenção destacada aos rituais afro-brasileiros e suas significações. Ainda no programa, há um anúncio da revista *Minotaure*, publicação que durante parte da década de 30 esteve ligada ao grupo surrealista. O que sugere a presença de Péret na organização do recital, pois é provável que por sua intermediação tenham sido obtidos os anunciantes – editora José Corti e *Minotaure*. Ainda por cima é de se notar que a macumba e o candomblé tinham sido seus objetos de pesquisa no Brasil.

A leitura de *DDLF* propõe-nos uma abordagem curiosa se pensarmos nos registros de viajantes a que estamos habituados. Não há nele traços visíveis da experiência brasileira.[21]

Além disso, como alvitra Robert Ponge, não há entre os surrealistas uma estima pela literatura de viagem:

> O surrealismo não tinha nenhum pendor particular, nenhuma vocação para as viagens. Entretanto, deve-se observar que (...) os surrealistas viajaram bastante para sua época. Portanto, de sua parte, nenhuma ojeriza pelas viagens. Antes, o refugo, a rejeição a certas formas de viajar, a certos viajantes e a certa literatura de viagens.[22]

Os poemas podem ter sido escritos antes de sua estada e coincidentemente não haviam sido previamente editados, o que seria até plausível, embora improvável. Afinal, significa admitir que dentre os sessenta poemas só publicados em 1934 todos eles tenham sido escritos antes de fevereiro de 1929. Para que se afirme que há de fato um "antes" e um "depois" intermediados pelos três anos que passou no Brasil, seria preciso identificar uma mudança significativa em sua poesia. Mas, ao contrário daquilo que é de costume esperar dos autores, como de modo sagaz observou Jean-Christophe Bailly, Péret não "evolui",

---

fundadores do grupo surrealista belga), Péret escreve: "Corti vai editar meu livro sob a condição de que os 15 exemplares de luxo estejam subscritos. Você poderia me conseguir algumas assinaturas? (...) Em todo caso, envio em anexo alguns boletins de subscrição (...)", em *OC*, tomo 7, pp. 328-329.

[21] O que, aliás, não chega a ser uma surpresa. Há poucos registros de seu próprio punho que tratem da passagem pelo país. Há algumas cartas (principalmente do período 1955-1956) e passagens (como um belo trecho da *Anthologie* em que identifica nas visões que tinha na prisão em Rennes, durante a II Guerra, os fatos marcantes de sua vida, entre os quais figura a prisão no Rio de Janeiro). Além disso, há alguns versos tratando da flora brasileira, mas que não dependem da presença do poeta para serem escritos – prova disso é que em livros precedentes, como *Dormir, dormir dans les pierres* ou *Le Grand jeu*, há imagens semelhantes. São exemplos em *DDLF*: "E aquele que não sentiu o olhar prismático das palmeiras/ assentar-se sobre a espinha dorsal da aveia/ cuja queda corresponde ao grau de torrefação do café" ("Atout trèfle"); "Chove é verdade chovem fibras de palmeiras" ("S'ennuyer"); "eis o que faltava aos óculos do cego/ cuja silhueta ainda não despareceu de fato no tupinambo da esquina" ("Prête-moi ta plume").

mantém praticamente a mesma escrita ao longo da vida.[23] Assim pensa J. H. Matthews: "O que Benjamin Péret era para ser como escritor ele se tornou de uma vez. Não se observa evolução em sua obra por um período que se estende por quase 40 anos. Além do mais, isso vale tanto para seus escritos em prosa como para aqueles em verso."[24].

Também acredita nisso Jean-Louis Bédouin, que dedicou um belo livro ao amigo Benjamin Péret, quando afirma que nele não há poesia de juventude ou de maturidade, já que uma e outra se misturam e se confundem em uma só e perpétua juventude poética. Ou ainda:

> (...) este homem, que teria sido a própria disponibilidade, o próprio movimento e a própria evolução, parece, na realidade, não ter absolutamente evoluído durante mais de quarenta anos. Mesmas convicções, mesma linguagem, mesmo comportamento, mesmos gostos e desgostos, tanto no final como no começo da sua existência.[25]

Não há, portanto, uma guinada efetiva separando os versos que poderiam arbitrariamente ser considerados prévios ou posteriores à experiência brasileira. Com isso, e também porque fiel aos preceitos surrealistas, esta experiência não se *traduz* em poemas, não significa uma ruptura em relação ao que Péret escrevia antes. Mas embora a obra de Péret seja homogênea, como sugeriu Courtot, há distinções sensíveis em seus livros quanto às suas especificidades. Um não pode ser confundido com o outro.[26]

Dá-se uma mudança que é tênue, posto que na verdade o que se percebe em *DDLF* é a consolidação das diretrizes poéticas por meio da observação dos rituais afro-brasileiros. Isto é, a vinda ao Brasil reafirma a crença na magia como "carne e sangue da poesia" – conforme anos depois formularia em sua Introdução. Não transforma o fazer poético peretiano, mas incute-o de maior certeza quanto às afinidades entre poesia e feitiçaria ("o comum denominador unindo o feiticeiro, o poeta e o louco só pode ser a magia"[27]) – certeza essa que carregaria por toda sua obra.

A semelhança entre o ofício do poeta e do feiticeiro é lembrada por Julio Cortázar:

> Diz-se que o poeta é um primitivo na medida em que está fora de todo sistema conceitual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das coisas mesmas e não dos nomes que acabam

---

[22] Robert Ponge, "Surrealismo e viagens", em *Surrealismo e novo mundo*, p. 60.
[23] Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*
[24] J. H. Matthews, *Benjamin Péret*, p. 55.
[25] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 33.
[26] Claude Courtot, "Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves", em Jean-Michel Goutier, *op. cit.*, p. 54
[27] Péret, "Introdução", *op. cit.*, p. 23.

ocultando as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem porque a direção analógica é neles intencionada, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são (...) dois planos e duas finalidades de uma mesma direção.[28]

Assim, a leitura de *DDLF* se impõe como uma verificação. Se a poesia de Péret remete ao rituais ditos primitivos, é preciso saber: em que medida o funcionamento que ele descreve em *Candomblé e Macumba* se assemelha ao funcionamento do "grande reino da analogia"[29], onde ocorrem as transformações narradas nos poemas do livro? Respondendo-a, talvez sejamos capazes de, ao final, refletir sobre as razões pelas quais se efetivou seu esquecimento. Antes, porém, é preciso lembrar que a analogia está intrinsecamente ligada ao pensamento mágico, enquanto o pensamento racional permanece atrelado à dedução, de acordo com Jean-Marc Debenedetti.[30]

Nos sessenta poemas que compõem *De derrière les fagots*, encontramos temas diversos, embora pertencentes a um mesmo universo: um mundo novo, distinto daquele onde o poeta vive. Mundo este que está muito distante do Novo Mundo[31] dos viajantes, entendido como aquele que produziu narrativas descritivas e realistas. Aproxima-se mais de uma proposta de organização do espaço. Claro está que Benjamin Péret tomou da sua primeira vinda à América Latina o apreço pelo modo como os rituais primitivos que aqui visitou, notadamente o candomblé e a macumba, organizavam o mundo.

A idéia de que este elo se consolida durante a passagem pelo Brasil é referendada pela análise de Jean Puyade:

Nos seus poemas como nos seus contos aparece o mesmo jorro de imagens (...). Evocam o estado de desligamento do sonho e aproximam-se das histórias contadas com voz doce por Péret durante a fase dos sonos hipnóticos. Daí o traço que, a partir de 1929, domina a obra de Péret: sua analogia com o mundo primitivo (...), época na qual o extraordinário era a regra.[32]

Vários pesquisadores da obra do poeta admitem uma incorporação do primitivo na poesia peretiana de maneira ampla, sem que – até onde acompanhamos – tenham sido identificadas as formas pelas quais isso ocorre. Procurarei colaborar de alguma maneira ao

---

[28] Julio Cortázar, "Para uma poética", em *Obra Crítica 2*, p. 256.
[29] A imagem é de Claude Courtot ao se referir a *DDLF*. Claude Courtot, "Péret et l'écriture automatique" (interview), *Poésie 1 – Vagabondages*, set./1999, nº19.
[30] Jean-Marc Debenedetti, "Poésie et pensée mythique", *Poésie 1 – Vagabondages*, p. 13
[31] Jacqueline Chénieux-Gendron admitiu que os surrealistas estavam mais próximos à noção de "outros mundos", segundo ela, "inscritos como nostalgias e germes fecundos no coração do surrealismo" ("L'Autre monde, l'envers du monde et de la langue dans le domaine surréaliste", em Chénieux-Gendron, Lefort, Rivas (orgs.) *Nouveau monde autres mondes: Surréalisme & Amériques*, p. 39).
[32] Jean Puyade, "Benjamin Péret: um surrealista no Brasil (1929-1931)", *op. cit.*, p. 3

expor neste capítulo o modo como Péret se apropria de sua observação do candomblé e da macumba em *DDLF*. Para tal, procurarei pensar no que Jean-Christophe Bailly tentou definir como a maneira selvagem de pensar – causalidade estranha, presente tanto nos poemas de Péret como nos mitos das Américas: "Causalidade, cronologia, identidade, proporções, funções, todas essas ordens são perturbadas, mas em um certo sentido, por uma série de procedimentos que aparecem regularmente"[33].

Especialmente no que concerne à poesia de Benjamin Péret, insistentemente lembrada por seus pares como a surrealista por excelência e ostensivamente silenciada pela crítica, pode-se afirmar que lá se encontra um esforço enorme de trazer o cotidiano para a poesia. Ou melhor, de reunir objetos do dia-a-dia e fazer com que, por meio de uma lógica não tradicional, eles se transformem em novos objetos ou animais. Valoriza-se assim o desejo capaz de proporcionar operações mágicas.

Bastante recorrentes no livro, os encontros são situações dignas de nota na poesia do autor.[34] Reúnem objetos, animais ou pessoas e daí resultam em novos seres ou coisas, sem que haja um processo imediatamente identificável. O universo construído por Péret seria aquele, segundo Bailly:

> (...) onde os animais, os vegetais, assim como os mais banais objetos manufaturados são moeda corrente; composto em resposta à "matéria vil" do nosso universo cotidiano. Mas estes seres, estes objetos, são dotados pela poesia de Péret de uma mobilidade singular e de propriedades no mínimo inesperadas. A total liberdade de movimento que lhes é conferida rompe com o dogma de imobilidade sobre o qual repousa o velho mundo.[35]

Assim, deve-se levar em conta a dimensão ética da palavra em Péret, um poeta acostumado a propor em seus versos, sem nomear a operação, uma sociedade distinta, onde não haja hierarquia entre objetos, animais e homens.

Bailly procurou mostrar que, por meio das novas relações que estabelece, Péret está sempre a oferecer um mundo diferente e inédito:

> Desta maneira, Benjamin Péret recusando o mundo dos fatos, negando-o, confere presença à ausência de um outro mundo – que nada mais é do que uma possibilidade do mundo onde vivemos. Se a realidade é algo totalmente distinto daquilo que é "codificado dentro da lógica e da linguagem dos

---

[33] Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 78.
[34] Certamente, a poética surrealista dos encontros inusitados é bastante devedora a Lautréamont, um dos autores preferidos do grupo: "belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva".
[35] Bailly, *op. cit.*, p. 64.

fatos", se ela é tudo aquilo que ela pode ser e ela pode ser tudo, então Benjamin Péret só nos fala dela e o outro mundo (ausente) que entrevemos na sua obra não é senão uma possibilidade deste mundo (presente) onde vivemos. Se a princípio parece que a poesia de Péret nega a ordem estabelecida, logo em seguida parece que ela só o faz afirmando qualquer coisa diferente desta ordem e que, em último lugar, esta "outra coisa" pode se tornar a nova ordem.[36]

Abramovici ressaltou a predominância do modo hipotético na poesia peretiana, que:

(...) se por um lado [Péret] produz uma verdadeira *Invenção do Mundo* (termo que ele preferia ao de *criação*, demasiado conotado religiosamente) através da linguagem, por outro nunca abandonou o combate revolucionário.[37]

Ora, este mundo novo estaria, portanto, estreitamente ligado a um apreço pelo primitivo como forma de organizar o mundo (pois o primitivo considera e absorve o elemento corriqueiro em suas manifestações poéticas). Ou, mais que isso, como modo de olhar o mundo – passível de mudança a partir da manifestação do desejo. É o que sugere Julia Costich:

O conceito de mudança tal qual é percebido e revelado pelo poeta é a dinâmica presente nos textos surrealistas de Péret. Na posição privilegiada de ser capaz de ver mudança na vida e na morte, o poeta considera o mundo um lugar de metamorfose orgânica causada pela força sublimada do desejo.[38]

Acima disso, a poesia de Péret remete à crença de que a junção de (dois ou mais) objetos de naturezas distintas (como para a imagem surrealista, quão mais distante forem a natureza dos objetos reunidos mais força assumirá a imagem) possa resultar em algo inesperado. A relação causa-conseqüência, apontada por Bailly como herança de seu interesse pelo primitivo, será abordada em alguns poemas de *De derrière les fagots* – precisamente naqueles em que este aspecto salta aos olhos – a fim de que, uma vez minimamente identificada e explicada, esta ligação possa ser lida como uma analogia dos rituais por ele assistidos no Brasil.

---

[36] *Idem*, p. 70.
[37] Serge Abramovici, "Há pão e pão", p. 56.
[38] Julia Costich, *The Poetry of Change: a Study of the Surrealist Works of Benjamin Péret*, p. 12

## II.

Em um de seus livros dedicados ao movimento, Jacqueline Chénieux-Gendron afirmou sobre a escrita surrealista:

> O que nos *provoca*, o que nos cativa, é a reviravolta de perspectiva a que somos convidados. A recusa do antropomorfismo, pelo efeito de estranhamento que provoca, deve forçar-nos a *deslocar* nossos sistemas de referência. Tal é o mito buscado pelo surrealismo: não conteúdo de crenças, imposto pelo exterior a uma consciência humana (...), mas desejo de estranhamento *sensível*, cujo conteúdo deve ser inventado por cada um de nós.[39]

A mudança de perspectiva, com a rejeição ao antropomorfismo, consiste em procedimento bastante caro a Péret. Em seus poemas, os objetos são investidos de vontade e dão vazão a ela, como num passe de mágica. Os desejos não obedecem a uma sucessão lógica (em seu sentido ordinário), mas simplesmente passam a existir, a ser realidade. A palavra do poeta se assemelha neste sentido àquilo que o próprio Péret identificaria em sua Introdução à *Anthologie*, isto é, à palavra do feiticeiro. Nosso esforço se pautará aqui em identificar o que precisamente aproxima as duas vozes e em que sentido está presente tanto em *Candomblé e Macumba* quanto em *De derrière les fagots*.

Chénieux-Gendron caracteriza o objeto surrealista como sendo um

> foco de significações múltiplas. E todas subjetivas, ao mesmo tempo em que é uma rede de formas percebidas em seu movimento possível, e finalmente o ponto de convergência dessas formas e desses sentidos.[40]

O que se vê ao longo do livro analisado é precisamente a capacidade de dotar cada objeto de várias possibilidades semânticas e existenciais, o que implica, necessariamente, conferir à poesia uma dimensão ética muito forte, já que confirma uma postura diante da vida. Costich já havia notado este atributo na poesia peretiana, quando asseverou: "A predominância da mudança torna tudo potencialmente possível e coloca ao alcance qualquer pessoa a realização de todo desejo."[41].

Em "Quatre à quatre"[42], o primeiro poema do livro, já é possível perceber alguns de seus princípios de composição. A maior parte das imagens que Péret constrói apelam ao

---

[39] Jacqueline Chénieux-Gendron, *O Surrealismo*, *op. cit.*, pp. 127-128
[40] *Idem*, p. 187.
[41] Julia Costich, *op. cit.*, p. 117.
[42] A edição aqui utilizada de *DDLF* é a do tomo 3 de suas *OC*, pp. 23-118.

visual. Se quisermos compreender a que se referem, é preciso que se volte ao objeto e o decomponha. As informações de que precisamos dispor para entender o poema residem ou em algum elemento de seu formato ou naquilo que seu formato pode aludir, e neste caso estamos diante da peculiar percepção do poeta. Isto aparece quando ele próprio fornece a pista da semelhança:

*et les étoiles qui effraient les poissons rouges [e as estrelas que assustam os peixes vermelhos]*
*ne sont ni à vendre ni à louer [não estão nem à venda nem a alugar]*
*car à vrai dire ce ne sont pas des étoiles mais des tartes aux abricots [porque a bem dizer não são estrelas mas tortas de damasco]*
*qui ont quitté la boutique du pâtissier [que abandonaram a loja de doces]*
*et errent comme un voyageur qui a perdu son train à minuit [e erram como um viajante que perdeu seu trem à meia-noite]*

Quando o poeta escreve "e as estrelas", apesar de se tratar da primeira menção que aqui faz às mesmas, dá a entender que são velhas conhecidas dos leitores – sensação obtida por meio do "et" [e], ligando este verso ao anterior (e nada há no anterior que diga respeito às estrelas), e do artigo definido "les" [as]. Depois, condiciona-se o não estar à venda (tampouco a alugar) ao fato de não serem estrelas mas tortas de damasco. De onde nos perguntamos qual seria o elo entre uma torta de damasco e uma estrela. Algumas sugestões são plausíveis: a cor amarelada, bem como a disposição habitual da fruta – cortada para efeito decorativo – quando posta em cima da massa da torta. Acrescente-se que as ditas tortas fugiram da loja de doces (uma tradução inexata para "boutique du pâtissier") e, agora, vagueiam – o que imediatamente repõe a imagem da estrela. Assim, depois de ter desvelado a comparação criada, retoma-a. Em seguida, iguala o movimento errante (da torta, da estrela) à situação de um viajante que perde o trem à meia-noite (e que portanto, é o que daí se desprende, teria que aguardar até a manhã seguinte para viajar). Com o paralelo estabelecido, aprofunda-se a comparação inicial (estrelas=tortas de damasco), sem que seja preciso explicitamente lembrá-la (o movimento descrito se encarrega disso: apesar de estarmos tratando de tortas, tudo o que se refere a elas diz respeito na verdade às estrelas). O vigor da imagem se dá na revelação de que a estrela – elemento lírico por excelência – nada mais é que uma prosaica torta de damasco, estabelecendo uma ruptura. Cria-se – e isso é de vital importância na poesia de Péret e, especialmente, em *DDLF* – uma crença na animação do objeto, uma vez que as tortas são capazes de "abandonar a loja".

Talvez valha a pena relembrar aquilo para que atentou Claude Courtot[43], e que em todo o volume se fará freqüente: a presença do viajante e sobretudo da ferrovia, do trem e de imagens afins, mas que reiteram os abandonos e as partidas. Viajante que aparecerá dois versos depois:

*Même si le voyageur rencontre une femme nue marchant sur le bord du trottoir [Mesmo se o viajante encontrar uma mulher nua andando à beira da calçada]*

*parce qu'entre les maisons et elle passe un troupeau silencieux [porque entre as casas e ela passa um rebanho silencioso]*

Neste ponto tem-se um exemplo das relações que Péret firma entre os fatos. Sua explicação oferece novo corte, já que "parce que" [porque] faz-nos supor que o poeta explicará a razão da nudez da mulher, mas, em vez disto, ele expõe os motivos pelos quais ela anda à beira, e não no meio da calçada (como de hábito; logo, como era de se esperar). O fato estranho passa a ser o culturalmente menos estranho: ao invés de se espantar com a mulher nua, assusta-se com o fato de ela andar à *beira* da calçada. Começa a se delinear um movimento que Péret sustenta ao longo do livro, em que parece caçoar da ordem comezinha que nos rege. Qualquer mudança de rota pode significar um abalo estrutural. Péret ri disso o tempo todo porque prega acima de tudo a crença em que reordenar as relações entre palavras é também reorganizar um mundo, como sugere Abastado:

> Para os surrealistas, a prática escritural não é uma atividade inofensiva ou marginal, mas uma das formas da ação revolucionária. A linguagem reflete os modos de pensamento, o sistema de valores e a organização de uma sociedade.[44]

Ao exemplo da torta de damasco – em que a relação criada com outro objeto só faz sentido se atentada a configuração de ambos, torta de damasco e estrela – pode-se unir um outro, retirado dos primeiros versos de "Prête-moi ta plume":

*Nous sommes passés dans cette avenue plantée de seins bleus [Nós entramos nesta avenida cravada de seios azuis]*

*où les clous de girofle étoilaient le ciel de café [onde os cravos-da-índia estrelavam o céu de café]*

Ao afirmar que entra "n*esta* avenida", o autor propõe que seja de conhecimento de todos a existência de uma avenida "cravada de seios azuis". Com isso, cria uma proposição através da qual o leitor verá se desenrolar o poema. Como se fosse uma alameda onde, ao invés de árvores, estivessem plantados seios azuis. O verso seguinte, por meio da inclusão

---

[43] Claude Courtot, "Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves", em Jean-Michel Gautier, *Benjamin Péret*, p. 63

de "où" [onde], estabelece a conexão com o anterior. Refere-se, ao contrário do que se poderia pensar, aos seios azuis – não à avenida. Assim, os cravos-da-índia estrelarão de café o céu. A associação aí criada se baseia no formato do cravo-da-índia, cuja extremidade lembra uma possível representação pictórica de estrela, e em sua cor castanha (como a do café). Se o cravo-da-índia aqui é uma estrela num seio azul (céu), o desenho sugere o cravo-da-índia como um mamilo.

Mas são as relações de causa e efeito (causalidade estranha, segundo Bailly) que devem chamar nossa atenção. Antes de *De derrière les fagots*, Péret já ensaiava seus jogos de relações, sobretudo a partir de *Immortelle maladie* (1924), onde se esboça o "se...", acompanhado de uma condicional. Aos poucos eles tomam valor de verdade, tornam-se afirmativas, como no trecho de *Dormir, dormir dans les pierres* (1927): "*Les corbeilles et les raisins se rencontreront sur une route bleu/ Du choc jaillira la grande mamelle*" [*As cestas e as uvas se encontrarão em uma estrada azul/ Do choque brotará a grande mama*]. Em *DDLF* eles ocorrem com freqüência e rapidez assombrosas. O que há no entanto de mais notável é a mobilidade dos objetos, que ganham vida neste volume de poemas. Por exemplo, a partir do verso 8 de "Tournez à gauche":

*(...)*
*à faire envie à une baignoire [a fazer inveja a uma tina]*
*qui n'a rien à espérer de son ennemi le chauffe-bains [que não tem nada a esperar de seu inimigo o aquecedor]*
*et avec un faible effort d'imagination [e com um fraco esforço de imaginação]*
*se croit une chute d'eau [se julga uma queda d'água]*

A história conta que a tina se torna inimiga do aquecedor porque, é de se supor ao menos, se ele pode manter a temperatura da água, ela não é capaz do mesmo feito. Assim, sua utilidade passa a ser colocada em xeque e a tina se vê (assume portanto vida própria) ameaçada. A partir de um universo construído, onde a tina está de um lado e o aquecedor do outro, ela, "com um fraco esforço de imaginação", acredita ser uma queda d'água. Atente-se aqui para um efeito cômico realizado com "faible effort" [fraco esforço], que sonoramente poderia ser "faible *et fort*" [fraco e forte]. O riso acontece pela observação dos opostos.

---

[44] Claude Abastado, *op. cit.*, pp. 58-59.

Claude Abastado, ao comentar a *Anthologie de l'humour noir*, de Breton, afirmou que o humor:

> faz jorrar as contradições e as distorções lógicas, as causalidades irônicas, toda uma racionalidade do absurdo; ele distende até a inexistência os elos do homem com aquilo que o rodeia; ele opera um desmoronamento de valores e um desregramento sistemático das significações.[45]

O humor, presente especialmente em *DDLF*, foi alvo do comentário de Leonor Abreu:

> Diferentemente da ironia, que aceita o mundo como tal, o humor questiona a própria legitimidade do mundo. (...) o humor não permite o desespero, posto que não é resignado; é, antes, um desafiante que aposta na vitória definitiva do princípio do prazer.[46]

Mas por que a tina gostaria de ser uma queda d'água? – parece ser a pergunta que devemos fazer. Porque não estaria mais diante de uma função de passividade; ela passaria a preencher um recipiente. Incutir nos objetos desejo de ação é uma das características da poesia de *De derrière les fagots*:

*et se dit que si les arbres perdent leurs feuilles [e se diz que se as árvores perdem suas folhas]*
*elle pourrait fort bien mourir de soif [ela bem poderia morrer de sede]*

Este trecho (a continuação do acima citado) é bastante revelador das relações estabelecidas por Péret: se as árvores perdem as folhas, a tina poderia perder sua água e morrer de sede. Cria-se um raciocínio para a tina, segundo o qual, a relação entre as folhas e a árvore é a mesma que rege a dela com a água. Se a árvore pode prescindir de suas folhas, ela também estaria apta a viver sem água. Retomando, temos, neste trecho, objetos que têm vida e até imaginam (no universo de Péret este dom não pertence só aos homens) e que são capazes de estabelecer relações analógicas com objetos que nem mesmo pertencem a um ambiente comum. O que se vê aqui é um objeto (a tina) – que fora do universo peretiano, precisamente naquele onde reina a ordem natural das coisas é inanimado – de repente se tornar um ser reflexivo, capaz de estabelecer comparações e agir.

Outra vez, ao instituir causalidade, funda-se o mundo utópico de Péret. Desta vez em "Rendre l'âme":

*Demain après-demain dans huit jours peut-être [Amanhã depois de amanhã dentro de oito dias talvez]*
*les bruits de plaques d'égouts sautant sur la gueule des flics [os ruídos de placas de esgoto explodindo sobre a cara dos tiras]*

---

[45] *Idem*, pp. 57-58.
[46] Leonor Abreu, "Amor e Humor na poesia de Benjamin Péret", *Sitientibus*, p. 72.

*tailleront dans le ciel autant de bleu qu'il en faut pour la tête de la plus jolie femme du monde [esculpirão no céu o tanto de azul necessário para a cabeça da mais bela mulher do mundo]*

Num futuro que se quer próximo, diz o poeta, ruídos de placas de esgoto estarão aptos a esculpir a cabeça da mais bela mulher. Sons – efeitos auditivos – passam a ser investidos de matéria e esculpem. Esta é a primeira ruptura deste trecho.

A segunda vem com a informação de que para tal feito é necessária uma dada quantidade de azul (a cor do céu, da matéria-prima). A cabeça da mais bela mulher do mundo para Péret precisa de azul do céu. Quando estabelece que necessita de algo não palpável (o azul do céu) para esculpir, subverte a própria idéia do ato de esculpir e cria uma nova, através da qual "sons escultores" não causam mais estranhamento e se tornam parte integrante de um ambiente inventado por Péret. Cabe dizer que esses ruídos são belos para Péret, já que são resultado de uma explosão "sobre a cara de tiras" (um de seus alvos prediletos; ou mais correto seria afirmar que Péret sempre foi para eles o alvo preferencial?). Finalmente, sabe-se que o ruído do esculpir não atrapalhará o sono dos que rondam o céu: *et le pac pac n'empêchera pas les petits oiseaux de dormir [e o pac pac não impedirá os passarinhos de dormir].*

J. H. Matthews, em capítulo dedicado ao uso dos verbos na poesia de Péret, dedicou algumas linhas que se encaixam ao trecho acima: "(...) Podemos observar verbos romperem as distinções entre o tangível e o intangível, o concreto e o inefável, em um universo onde tais distinções não têm significado"[47].

A reunião de objetos, animais, vegetais não chega a causar muito espanto na poesia de Péret, sobretudo por sua recorrência. Desses encontros costumam resultar fatos ou coisas originais. Deles se produz um fio que puxa a cada verso uma nova ligação e um novo encontro. Em "À cela près" ocorre logo de início um encontro inusitado – porque reúne objetos, vegetais, animais, sem que seja fácil identificar o que rege tal aproximação.

*Quelques petites pierres rectangulaires [Algumas pedrinhas miúdas retangulares]*
*se sont donnés rendez-vous sur la langue d'un pompier [tiveram um encontro sobre a língua de um bombeiro]*

E em seguida seu resultado:

*qui pour cela se croit un chêne [que por isso se julga um carvalho]*

---

[47] J. H. Matthews, *op. cit.*, p. 115. Matthews, aliás, destrinça bastante bem a estrutura dos poemas de Péret, separando e analisando o uso das conjunções – que reforçam as rupturas –, das preposições – que

Não há nada que logicamente justifique tal união. Ela só fará sentido se pensarmos num certo conceito de carvalho e daí desprender algumas associações. A língua tem formato, assim como as folhas desta árvore, lobulado. São realidades muito distantes que só se ligam (por trás de uma associação aparentemente sem explicação) pela imaginação do poeta. As informações não são explicitadas e nem sempre chegamos a elucidá-las. No máximo, podemos sugerir suas origens, ou na formulação de Chénieux-Gendron: "O mundo desconhecido está aberto à força hipotética de nosso espírito"[48]. O poeta condensa as associações que ele mesmo faz em um verso e ao leitor cabe a tarefa de desmontá-lo.

São exemplos da predileção por inícios de poemas com encontros inusitados, entre outros, "Ça continue":

*La vieille valise la chaussette et l'endive [A velha maleta a meia e a endívia]*
*se sont donné rendez vous entre deux brins d'herbe [marcaram encontro entre dois ramos de folhagem]*

"À mi-chemin":

*Le vieux chien et la puce ataxique [O velho cachorro e a pulga atáxica]*
*se sont rencontrés sur le tombeau du soldat inconnu [se encontraram sobre o túmulo do soldado desconhecido]*

"Quoi qu'on en dise":

*Les boutons les poireaux et l'oseille [Os botões os alhos-poró e a azeda-miúda]*
*ont rencontré le soleil [encontraram o sol]*
*au coin de l'avenue Matignon [na esquina da avenida Matignon]*

ou "Au petit jour":

*La tour qui s'allonge comme un pain de seigle [A torre que se alonga como um pão de centeio]*
*et le chien traînant sa queue comme un jardin ses plates-bandes [e o cachorro arrastando o rabo como um jardim suas platibandas]*
*se rencontrent dans l'antichambre d'un dentiste [se encontram na ante-sala de um dentista].*

Em "À cela près" a admiração se caracteriza sobretudo pelo lugar onde as pedrinhas se encontram; em "Ça continue", além do local marcado, estranha-se a reunião da maleta, da endívia e da meia. No entanto, o que inicialmente causa espanto ao leitor é bastante revelador de um certo modo de composição peretiano. Os encontros aleatórios na verdade

---

transformam o significado – e dos verbos – que de maneira eficiente desobrigam o poema a perpetuar uma formulação razoável.

[48] Jacqueline Chénieux-Gendron, "L'Autre monde, l'envers du monde et de la langue dans le surréalisme d'expression française", *op. cit.*, p. 55

não o são na medida em que Péret aproxima as coisas, os objetos, as plantas, os animais por alguma de suas propriedades, pelo poder sugestivo que carregam em si.

Mais adiante, ainda em "À cela près":

*Mais le monde est si petit qu'un moustique y étoufferait [Mas o mundo é tão pequeno que um mosquito nele sufocaria]*
*et la moindre goutte de rosée éprouve le besoin [e a menor gota de orvalho prova a necessidade]*
*de donner de grands coups de pieds dans tous les sens [de dar grandes pontapés em todos os sentidos]*
*comme la moutarde [como a mostarda]*

Para um mundo pequeno, parece dizer Péret, é preciso criar possibilidades: nele, a menor gota de orvalho prova alguma necessidade, já que, dentro deste pequeno universo, o mosquito – de proporções minúsculas – sufocaria. Aqui, a gota de orvalho é *como* uma enxurrada.

Reparemos no desenho que se forma com as informações dadas: a gota de orvalho que cai e se espalha, humanizando-se ao conferir pontapés (quem dá pontapés, porque têm pés, são os homens) e se assemelhando à mostarda, cuja planta, prejudicial às culturas, alastra-se em todos os sentidos. Como condimento, a mostarda, quando jogada sobre um recipiente, também se espalha. Ao mesmo tempo, 'rosé' faz referência (ao menos sonoramente) ao vinho palhete e o que se verifica aí então é um jogo de significados, já que "goutte" pode ter seu significado atribuído a "gole". Assim, teríamos "um só gole de rosé", sugestão reforçada por:

*Et le verre blanc des bouteilles n'acceptait plus que le contact du vin rouge [E o cristal das garrafas só aceitava o contato do vinho tinto]*
*à cause de la fièvre jaune qui soufflait dans ses doigts [por causa da febre amarela que soprava entre seus dedos]*

Note-se aqui a multiplicidade de cores, sem que de fato elas assumam grande importância porque são parte integrante dos signos que designam: "verre blanc" [cristal], "vin rouge" [vinho tinto], "fièvre jaune" [febre amarela].

Em "Au bout du monde", vemos se formar uma relação causal outra vez curiosa:

*Quand les charbons enflammés s'enfuient comme des lions apeurés au fond de la mine [Quando os carvões em brasa dissipam-se como leões amedrontados no fundo da mina[49]]*
*les oiseaux de farine [os pássaros de farinha]*

---

[49] A expressão "au fond de la mine" pode querer dizer "na realidade da aparência".

*se traînent comme des timbres-poste sur des lettres retournées à l'envoyeur [se arrastam como estampilhas sobre cartas devolvidas ao remetente]*

Estabeleceu-se aqui uma comparação: "carvões em brasa", cuja rota natural é a dissipação, tem como eixo de comparação "leões amedrontados". Péret usa aqui um símbolo de força e coragem, o leão, para em seguida desqualificá-lo como um ser amedrontado. Assim, o leão, sinal de vigor e coragem, se transforma no universo de Péret em emblema de covardia. Trata-se do que Chénieux-Gendron identificou como sendo a utilização do avesso dos conteúdos culturais.[50]

Se continuarmos a tomar o que se segue ao pé da letra ("no fundo da mina"), a caracterização se dá com maior intensidade, porque, neste caso, a imagem aumenta diante da situação de acuamento. Caso a admitamos como "na realidade da aparência", a expressão reitera a idéia literal. Aliás, esta deve ter sido a intenção de Péret, que costuma neste livro brincar com as expressões, seus significados literais e os de hábito, e investi-las de outros novos.

O verso seguinte traz os "oiseaux de farine" [pássaros de farinha], em que "farine" [farinha] parece estar aqui para fazer rir o leitor de Péret, sabedor de que as rimas (mines/ farine) não têm por fim outro efeito em sua poesia. "Se arrastam como estampilhas sobre cartas devolvidas ao remetente" carrega outra comparação também insólita, pois, em *condições normais*, pássaros não se arrastam. Assim, a todo instante somos relembrados de que estamos fora do mundo ordinário, caminhando para um outro, construído por Péret, onde as relações pré-estabelecidas não têm valor.

As cartas devolvidas dão a idéia de um longo vai-e-vem, durante o qual possivelmente os selos deslizam, dado o enorme manuseio, de um lado para outro. Com esta situação, temos várias inversões no que se refere ao funcionamento lógico: quando leões se amedrontam, pássaros se arrastam. Estas informações, não sendo reconhecidas pelo leitor como verdadeiras (os sinais são inversos: leões são bravos e pássaros voam), levam a um universo inventado, onde o poeta restabelece desde os sinais de distinção (dos mais fortes, das aptidões características – como em relação aos leões e aos pássaros) até as expressões de causalidade.

---

[50] J. Chénieux-Gendron, *O Surrealismo*, *op. cit.*, p. 6. A autora se referia sobretudo aos *152 proverbes mis au goût du jour* de Péret e Éluard.

Como já foi destacado, "Ça continue" tem seu início marcado por um encontro inusitado. Como conseqüência da bizarra reunião, tem-se (reproduzo outra vez o início do poema):

*La vieille valise la chaussette et l'endive [A velha maleta a meia e a endívia]*
*se sont donné rendez-vous entre deux brins d'herbe [marcaram encontro entre dois ramos de folhagem]*
*croissant sur un autel habité par des tripes [que crescem sobre um altar habitado por tripas]*
*Il en est résulté la création d'une banque hypothécaire [O resultado disso foi a criação de um banco hipotecário]*
*qui prête des oignons pour recevoir des fauteils [que empresta cebolas para receber cadeiras[51]]*

Antes de dar o devido destaque ao que precisamente nos interessa – as conseqüências estabelecidas –, talvez valha a pena ressaltar algumas passagens destes versos. No terceiro deles, o poeta apresenta-nos um altar habitado por tripas. O local, onde ocorrem cultos, passa a ser visto como um ambiente que produz asco. Afinal, "tripas" causam repugnância. E desta maneira vemos formar-se, aqui como em todo o livro, um universo peculiar, onde vamos nos tornando aptos a destacar o que é válido e o que não é. O caráter ético da poesia de Péret pode se fazer sentir em momentos como o acima destacado, já que nutria um ódio profundo por religiões que se convertessem em sistemas institucionais e em fonte de controle social, como é o caso emblemático da Igreja Católica[52].

Quando nos encaminha para um altar habitado por tripas e onde cresce folhagem quer nos fazer acreditar na instituição religiosa como algo ultrapassado (do contrário, a folhagem não cresceria mas seria extirpada) e digno de aversão[53]. Portanto, um encontro desta maneira "abençoado" não poderia ter um bom resultado. Sinal disso, no mundo de Péret, é um banco de hipoteca, que representa em certa medida a manifestação de um mundo desigual. Esta impressão se confirma quando se sabe que lá trocam cebolas por cadeiras (também, lugares numa dada instituição). A distância entre cebola e cadeira, literalmente, já é grande e indica desproporção entre o que se oferece e o que se recebe. Se

---

[51] Assim como em português, "fauteil" pode ter seu significado atribuído a um lugar em uma dada corporação.

[52] É preciso que se diferencie aquelas em que o poeta enxergava mecanismos de libertação – e não opressão, alvo de sua ira – do espírito, como julgava, ainda que com muitas restrições, as primitivas. Como sugere em trecho de seu "Les réligions nègres du Brésil": "Eu me referi a religião ao falar do candomblé e da macumba, mas, na realidade, trata-se de uma religião embrionária muito mais próxima das crenças animistas e fetichistas dos primitivos do que das grandes religiões que partilham o controle espiritual do mundo." (*OC*, tomo 6, p. 110)

assumirmos a significação metafórica de obtenção de um posto, o abismo é ainda maior e se agrava a disparidade. Tais equivalências são expressão de recusa e colaboram para constituir seu universo como diferente deste que apresenta (precisamente um lugar em que cebolas são trocadas por posições). Às vezes, Péret remete ao mundo tal qual é, para em seguida propor um diferente.

Os versos imediatamente posteriores confirmam, não sem certo humor (originado pela ambigüidade de sentidos do segundo e terceiro versos), o modo de funcionamento que repudia:

*Et le monde continue [E o mundo continua]*
*Un petit tas de sable par ici [Um pequeno monte de areia/ uma pequena corja aqui]*
*un ressort abandonné par là [uma capacidade de resistência/ instância abandonada acolá]*

"Aqui" e "acolá" conferem um tom corriqueiro indicativo de constância (o que só corrobora o verso anterior: "E o mundo continua"), sendo que a simples idéia de "continuidade" destoa da poesia peretiana nos momentos em que propõe um mundo novo, guiado pela transformação e mobilidade.

Porque a poesia de Péret, como notou Jean-Louis Bédouin:

> ignora (...) a distância que separa as criaturas vivas dos objetos inanimados, os objetos naturais dos objetos manufaturados, daqueles de que nós nos utilizamos todos os dias sem mais prestar atenção até a mais banal, a mais gasta das expressões de linguagem.[54]

Um dos aspectos a impressionar no poema é a ausência de homens, quando, de fato, é deles que se está falando. Péret escolhe uma via distinta para expor a aversão que estes lhe causam. Alguns versos depois ocorre uma interrupção:

*Et nous n'en finirions pas s'il nous fallait parler [E nós não terminaríamos isso se precisássemos falar]*

E traça uma lista em que objetos (e são muitos) de uso cotidiano se humanizam para manifestar seu desagrado diante das mais banais ações humanas:

*de tous les boutons de porte vomissant quand la main les empoigne [de todas as maçanetas de porta vomitando quando a mão as empurra]*
*de tous les escaliers qui se bouchent le nez [de todas as escadas que tapam o nariz]*

Estabelece a causa modificando completamente o ambiente (escadas e portas fazem parte de um universo doméstico enquanto o que virá pertence a outro ambiente):

*à cause du macchabée des cravates [por causa do cadáver das gravatas]*
*et des poissons rouges qui meurent de honte [e dos peixes vermelhos que morrem de vergonha]*

---

[53] Embora as tripas e restos de animais mortos pudessem ser objetos "aceitáveis" em um ritual de macumba.

Aproveita para brincar com "cadáver" e "morrer de vergonha", e "vergonha" e "vermelho" (coloração dos envergonhados), quando o hábito faz com que: morrer de vergonha fosse força de expressão para garantir a intensidade do embaraço e "poisson rouge" não designasse um peixe de cor vermelha mas aquele pertencente à família das carpas. Assim, as escadas tapariam o nariz e as maçanetas teriam vontade de vomitar ao sentir também o cheiro do cadáver dos peixes que "morrem" (de vergonha)...

No verso seguinte, repetindo o início do anterior, "et des", o poeta quer fazer acreditar que se continua a dar as razões do mau cheiro, quando na verdade está retomando o mote anterior (*"Et nous n'en finirions pas s'il nous fallait parler": E nós não terminaríamos isso se precisássemos falar*). Portanto, "não terminaríamos" se não fosse preciso falar "de todas as maçanetas", "de todas as escadas" e:

*et des pigeons qui refusent de se poser sur des nez [e dos pombos que se recusam a pousar sobre narizes]*
*tombés depuis trop longtemps dans le ruisseau [caídos há muito tempo dentro do riacho[55]]*
*où nul n'ose s'aventurer [onde ninguém ousa se arriscar]*
*parce que trop vieux ou trop jeune [porque muito velho ou muito moço]*
*ou parce qu'il va perdre son train [ou porque ele vai perder seu trem]*
*qui heureusement déraillera [que felizmente descarrilará[56]]*

O final do poema é bastante ácido. Péret estabelece como prováveis razões da recusa ao risco a idade – e neste caso o pretexto se torna intransponível (sempre se é ou muito jovem ou muito idoso: são parâmetros variáveis que se renovam) –, bem como a perda do trem. Quando lemos "ou parce qu'il va perdre son train" [ou porque ele vai perder seu trem], o fato não é colocado como possibilidade mas como verdade consolidada. Como se fossem as palavras daqueles que se negam ao risco. Vínhamos guiados por esta voz (neste e no verso anterior) até o momento em que somos "despertados" pela intervenção do poeta, que se revela pela emenda de que o trem "felizmente descarrilará".

Deve-se pôr em relevo que um riacho (ruisseau) se caracteriza por sua profundidade, rasa, portanto, pouco perigo oferecendo. Além disso, pode-se tranqüilamente substituir "caídos há muito tempo dentro do riacho" por "caídos há muito tempo em situação degradante, abjeta", o que reitera a agudeza da situação – que ninguém se dispõe a modificar. Finalmente o trem que descarrilará, ou se desviará do bom caminho (o poeta

---

[54] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 11.
[55] "Tomber dans le ruisseau" significa também algo como "cair em uma situação degradante".
[56] "Dérailler" pode significar "desviar-se do bom caminho".

brinca com a expressão, possivelmente, para reforçar que o tradicional bom caminho lhe é desprezível, que o que lhe interessa é um outro rumo, distinto daquele para onde seguia o trem), apressa uma proposta de porvir, a fim de que o/ um outro rumo seja tomado.

Em "Dans le blanc des yeux", encontramos novamente comparações e relações de causa e conseqüência que destoam de uma lógica cotidiana, ainda que se originem de percepções do dia-a-dia. Pois se as imagens fogem à compreensão fácil, elas são construídas por objetos (e expressões de linguagem) presentes nos atos mais corriqueiros.

*La fenêtre s'ouvre et se ferme [A janela se abre e se fecha]*
*comme une têmpete dans un verre d'eau [como uma tempestade em copo d'água]*

A comparação entre o abre-e-fecha da janela e a tempestade dentro de um copo d'água não é inicialmente evidente e só terá dada sua chave de leitura no verso seguinte. Principalmente porque a imagem que estabelece como paralelo está demasiadamente vinculada à que confere seu uso de expressão coloquial. Aqui o poeta brinca com a expressão "tempestade em copo d'água" ("une tempête dans un verre d'eau") – que têm a mesma significação em francês e português – admitindo sua acepção literal, como aventa o verso que segue:

*qui proteste parce que la pluie refuse de le faire déborder [que protesta porque a chuva se recusa a transbordá-lo]*

Aceito o uso exato da expressão "tempestade num copo d'água", o próprio copo passa a ser o sujeito, ao se queixar da recusa da chuva – a quem também é conferida a possibilidade de desejo – em transbordá-lo. Seu protesto pode ser entendido como a manifestação da intenção do copo em querer acabar com a tempestade em seu interior (em busca do retorno à normalidade) e da insatisfação diante da falta de solidariedade da chuva. Isto traz uma questão que não diz respeito exatamente a esses objetos ou fenômenos mas à postura do poeta frente à linguagem. O fim da tempestade, através do trasbordamento, traz em seu bojo outra questão. Por "tempestade em copo d'água" ser expressão consolidada, "transbordar" se refere também à capacidade de ir além dos limites impostos pelo uso da linguagem. Este aspecto é valioso nas pretensões surrealistas. Jean-Christophe Bailly chamou a atenção para o fato de o trabalho com a linguagem poder assumir feições distintas:

Duas são as atitudes possíveis frente à linguagem: a da confiança absoluta, que foi a primeira, e a da desconfiança, que a seguiu. A confiança implica um trânsito livre entre o signo e a coisa significada, a desconfiança implica, ao contrário, o início do divórcio entre os dois[57].

Assim, Péret entrelaça dois movimentos. Lança mão de elementos que fazem parte da esfera mais ordinária da vida, como também utiliza expressões as mais correntes. Daí resulta o dimensionamento ético de sua poesia, por meio da idéia da não conformação com o que está ao redor, desafiando o bom uso da linguagem, ao imprimir novos significados a enunciados desgastados pelo uso.

Outro momento curioso em "Dans le blanc des yeux" é aquele já mencionado acima, em que a chuva é alçada de fenômeno da natureza a personagem ativo do poema. Este tipo de apropriação dos elementos naturais está muito presente nos rituais afro-brasileiros. Em *Candomblé e Macumba*, Péret conta que "tio F..." teria se dirigido a Elsie Houston e dito: "Vosmicê nunca viu o raio entrando na terra, nunca ouviu o barulho da trovoada? Pois é Xangô fugindo na terra e Ogum gritando atrás dele"[58]. Este poder de transformação, dado pelo elemento mágico, une a escrita de Péret aos rituais a que assistiu no sentido de que organizam o mundo de modo semelhante. Um trovão pode ser Xangô, assim como tabaco pode ser orelha[59] na mitologia de Péret. Nas palavras de Jean-Louis Bédouin, trata-se de uma poesia anterior à separação dos poderes do espírito.[60]

"Défense d'afficher" é construído a partir da repetição do mote "Non jamais plus" [Nunca mais] e é extremamente instigante porque traz uma série de negações a fatos teoricamente estabelecidos, sendo que nenhum deles o é de fato. Assim, Péret inventa um mundo para em seguida negá-lo, praticando mais uma vez o exercício afirmativo de uma sociedade hipotética por meio de conjeturas.

*Non jamais plus les pieds de table ne prendront leurs jambes à leur cou [Nunca mais os pés da mesa levarão suas pernas a seu pescoço]*
*pour imiter les mouches [para imitar as moscas]*

---

[57] Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 41. Esta, aliás, é uma postura muito próxima à de Julio Cortázar em ensaio sobre o surrealismo. O escritor tece seus argumentos a partir da noção de "aposento-livro", baseada na imagem de um quarto onde nos é dado mexer na disposição da mobília mas nunca derrubar suas paredes. Segundo Cortázar, a tentativa do surrealismo consistiria em derrubar estas paredes (e, portanto, ir além dos limites criados). "Teoria do túnel: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo", *Obra Crítica 1*.
[58] Benjamin Péret, "A Mitologia Nagô", *Candomblé e Macumba*, *op. cit.*
[59] "J'appele tabac ce qui est oreille": verso do poema "Qui est-ce" (ver adiante).
[60] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, pp. 10-11.

Ora, "pé da mesa" é sabidamente o nome dado à parte de sustentação do tampo de uma mesa. Quando Péret diz que "nunca mais os pés de mesa levarão suas pernas a seu pescoço" está atribuindo vida e vontade própria a um objeto. Está também afirmando que assim como tem pés, pode ter pernas e pescoço – embora não se saiba o que ou quem tem pernas, pés e pescoço. O poeta brinca com o dado de que a expressão se encarrega de humanizar este componente da mesa, ao chamá-lo de "pé", estabelecendo paralelo com o corpo humano (em que os pés dão sustentação ao corpo). Se há pés, parece justificar o poeta, é natural que haja também pernas e pescoço.

Ao respaldar a ação pela imitação de um movimento feito pelas moscas, confere ambigüidade ao enunciado de cima. Questionamos pois se deixarão de levar as pernas ao pescoço simplesmente ou se deixarão de fazê-lo com o intuito de copiar as moscas (mas continuarão levando as pernas ao pescoço por iniciativa própria). Esta ambigüidade ajuda a tornar o mundo hipotético uma realidade, já que passamos a questionar a partir deste verso ("para imitar as moscas") não o fato de pés de mesa possuírem pernas e pescoço (dado obtido no verso anterior), mas a informação de que a ação se dá para *imitar* as moscas. Ressalte-se ainda que as estruturas humanas não são as mesmas das moscas. Portanto, ao estabelecer a comparação, Péret extrai a imagem da conduta de um animal para desenhá-lo através de membros humanos em um objeto.

A imagem do pé de mesa humanizado aparece também no poema dedicado a Picasso, "Déjeté": "*Que faire si les pieds de tables se serrent les mains avant de se dire adieu*" [*Que fazer se os pés da mesa se apertam as mãos antes de se dar adeus*]. Aliás, a estrutura deste poema é bastante próxima à de "Défense d'afficher". Péret, através de questões que se sucedem (sempre iniciadas por "Que faire si" [Que fazer se]), apresenta como fatos diários aqueles que nos soam como os mais absurdos:

*Que faire si le porto rouge attend l'orage [Que fazer se o porto tinto espera a tempestade]*
*pour innonder les rues de Paris [para inundar as ruas de Paris]*
*(...)*
*Que faire si le nez d'un roi [Que fazer se o nariz de um rei]*
*devient une station de métro [se tornar uma estação de metrô]*

Ao que ele responderá: "*Rien*" [*Nada*]. E inicia uma série de sugestões: "*Il n'y a qu'à regarder le pissenlit se cacher dans les dés à coudre*" [*Só resta olhar o dente-de-leão se esconder dentro dos dedais*] etc.

Já em "Défense d'afficher" as explicações começam com:

*car le moindre grain de poussière la puce qui cherche les oreilles oubliées dans les taxis [pois o menor grão de poeira a pulga que procura as orelhas esquecidas dentro dos táxis]*

Certamente, Péret brinca com a expressão "mettre/ avoir la puce à l'oreille" (cujo equivalente em português é "estar com a pulga atrás da orelha") que indica suspeita em relação a algo. É exatamente uma relação de desconfiança que Péret nutre com a linguagem convencionalmente constituída, como fará questão de sugerir, ainda que ironicamente, nos versos seguintes:

*les oeufs durs qui savent si bien espionner par les trous de serrures [os ovos cozidos que sabem tão bem espionar pelos buracos de fechaduras]*
*et ce qui reste de la muraille de Chine [e o que resta da muralha da China]*
*sont là pour veiller aux traditions [estão lá para velar pelas tradições]*

Péret reúne um conjunto de coisas e ações díspares (menor grão de areia, pulga que procura orelhas, ovos duros e a muralha da China) para poder afirmar que estão lá para velar pelas tradições, e que o extenso rol de atos proibidos listado no início do poema, através de "nunca mais" ("non jamais plus"), será parte integrante de um dado mundo. É curioso notar que "velar pelas tradições" refere-se tanto aos usos tradicionais da língua (a expressão que revela desconfiança, o lugar-comum...) quanto ao que se reconhece como tradição (por exemplo, a muralha da China). E o humor que "velar" carrega faz com que nunca seja possível se enganar em relação ao ponto de vista manifesto[61].

Um poema dedicado a Elsie, "Mille fois", merece destaque porque é exemplar do modo de construção dos universos em confronto que a toda hora colidem na poesia de Péret: um por ele desejado e outro, recusado. No verso 11, lê-se:

*Et le train passe sans s'arrêter devant une petite gare [E o trem passa sem parar na frente de uma pequena estação de trem]*
*parce qu'il n'a ni faim ni soif [porque ele não tem fome nem sede]*

Novamente, o autor de *DDLF* transforma um objeto – o trem – em algo animado, capaz de sentir sede ou fome. Continua a explicitar as razões pelas quais o trem não pára.

*parce qu'il pleut et qu'il n'a pas de parapluie [porque chove e ele não tem guarda-chuva]*

A tradução deste verso para o português faz com que se perca o jogo de palavras estabelecido. Deve ser notado que ele tanto utiliza "il" para "il pleut" (literalmente "ele chove", mas que em francês quer dizer simplesmente "chove"), como "il" (o segundo),

---

[61] Faz pensar na frase bretoniana que diz que "tradition" [tradição] rima com "baîllon" [mordaça].

agora sim, como o sujeito em questão, o trem. Se tentássemos recuperar, teríamos: porque (ele) chove e ele não tem guarda-chuva[62].

Os versos que se seguem estabelecem mais explicações e mais uma vez o poeta cria conexões de causa e conseqüência aparentemente arbitrárias:

*parce que les vaches ne sont pas encore rentrées [porque as vacas ainda não voltaram]*

*parce que la route n'est pas sûre et qu'il n'aime pas [porque a estrada não é segura e porque ele não gosta de]*

*rencontrer des ivrognes ou des voleurs ou des flics [encontrar bêbados ou ladrões ou tiras]*

*Mais si les alouettes faisaient la queue à la porte des cuisines [Mas se as cotovias fizessem fila na porta das cozinhas]*

*pour se faire rôtir [para se fazer assar]*

*si l'eau refusait de couper le vin [se a água se recusasse a lotar o vinho]*

Até aqui o que se tem é a expressão de alguns desejos bastante hipotéticos. A ruptura se dá no verso abaixo:

*et si j'avais cinq francs [e se eu tivesse cinco francos]*

E a partir de então determina como conseqüência a criação de um universo distinto:

*Il y aurait du nouveau sous le soleil [Haveria algo de novo debaixo do sol]*

*il y aurait des pains à roulettes qui défonceraient les casernes de gendarmerie [haveria pães de rodinhas que danificariam os quartéis de comando da polícia]*

*il y aurait des pépinières de barbe où les moineaux feraient l'élevage des vers à soie [haveria viveiros de barba onde os pardais fariam a criação de bichos-da-seda]*

*il y aurait dans le creux de ma main [haveria na palma de minha mão]*

*un petit lampion froid [uma pequena luminária fria]*

*doré comme un œuf sur le plat [dourada como um ovo frito]*

*et si léger que la semelle de mes chaussures s'envolerait comme un faux nez [e tão leve que a sola de meus sapatos levantaria vôo como um nariz postiço]*

---

[62] Mecanismo semelhante ocorre em "En voiture messieurs dames", nos versos 21 e 22: *Mais tout cela n'a qu'un temps* [*Mas tudo isso é provisório*]/ *et froid aux pieds* [*e frio nos pés*]. Literalmente, o verso 21 poderia ser traduzido como "Mas tudo isso só *tem* um tempo". Só assim, o verso seguinte ("e [tudo isso tem] frio nos pés") faria sentido. Péret brinca com o significado literal da expressão, provocando uma ambigüidade cômica. O mesmo acontece em "Bras dessus bras dessous": *Elle aura de grands yeux de boomerang* [*Ela terá grandes olhos de bumerangue*]/ (...) *Il y aura aussi sur la première marche d'un escalier* (...) [*Haverá também sobre o primeiro degrau da escadaria*]. A repetição do verbo e o acréscimo de "também" auxiliam para o efeito de que está se opondo "il" a "elle", sendo que, enquanto "elle" é um pronome pessoal feminino, "il", apesar de ser o seu equivalente masculino, funciona também como um pronome neutro que introduz verbos impessoais ou de uso impessoal.

Neste último verso Péret cria dois elos comparativos: o primeiro diz respeito à pequena luminária – *tão* leve *que* a sola levantaria vôo –, o segundo, tomando o fio, diz que esta sola levantaria vôo *como* um nariz postiço.

No verso anterior o poeta já havia comparado o dourado da luminária com (a cor da gema de) um ovo frito, nada que escape muito deste festival gastronômico que é o modo pelo qual *DDLF* é caracterizado pelos críticos. A comida se torna elemento passível de cotejo porque é para o poeta a expressão do desejo, faz parte das coisas que ele aprecia. Bédouin, relaciona tal interesse ao primitivo:

> Guardadas as devidas proporções, eu diria que a alimentação, no sentido mais concreto do termo, reveste a seus [*de Péret*] olhos esta espécie de dignidade que reconheciam nela tantos povos selvagens. Estes (...) conferiam aos seus alimentos não somente um valor sagrado, mas também o sentido de um rito ao ato de se alimentar.[63]

O que se percebe em "Mille fois" é a dilatação da distância entre as imagens. Pois "solas de sapato" não levantam vôo, tampouco o fazem narizes postiços. O que aproxima uma sola de sapato a um nariz postiço é que em primeiro plano ambos têm caráter acessório, quase descartável, no sentido de que se pode prescindir deles. Para que levante vôo, a sola deve ser fina e gasta de maneira a se tornar leve. Todas essas informações no entanto não estão explicitadas, mas condensadas numa aproximação feita pelo poeta[64]. É preciso realizar uma operação de estranhamento em relação ao que se lê para em seguida procurar os elementos que tornam cada verso distante das associações preguiçosas e imediatas. Há que se buscar organizações mais distantes.

O poema termina com:

*en sorte que le fond de la mer serait une cabine téléphonique [de modo que o fundo do mar seria uma cabina telefônica]*
*d'où personne n'obtiendrait jamais aucune communication [de onde ninguém obteria jamais alguma comunicação]*

O penúltimo verso novamente traz uma conexão explicativa que escapa à lógica tradicional. Quando o poeta escreve "en sorte que" [de modo que], ele não estabelece nexo com o verso anterior mas realiza uma espécie de síntese do que faria "se" tantos desejos se realizassem (o extenso rol de vontades fora iniciado com "Mais si les alouettes...").

---

[63] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 38.
[64] Deve-se lembrar que a imagem de um sapato gasto (furado) já havia aparecido, precisamente no verso 6 ("*à la manière d'un soulier percé*" *[à maneira de um sapato furado]*).

O fundo do mar remete à idéia de amplidão, distância e isolamento. Quando o poeta introduz o paralelo fundo do mar = cabina telefônica, produz a estranheza necessária para pontuar no verso final se tratar de uma cabina telefônica (sinal dos tempos modernos de transmissão de informação) sem meios de comunicação. Cabina telefônica indica confinamento físico (dadas as exíguas dimensões de uma) e capacidade de aproximação afetiva (através de uma engenhoca que permite comunicação entre aqueles que estão longe). Com isso, "fundo do mar" e "cabina telefônica" são imagens que se chocam em relação às expectativas criadas em torno de cada uma. Produz-se assim um efeito de incompatibilidade que incomoda o leitor, sem afastá-lo da leitura. Talvez se produza aqui o processo através do qual a arbitrariedade se manifesta na quebra da expectativa.[65]

No poema que Péret dedicou ao amigo André Breton, "Ruminant", há um jogo de palavras que dá novamente a dimensão do caráter ético dos poemas de Péret: *Le garçon ouvre son ventre comme son portefeuille [O rapaz abre seu ventre como sua carteira]*. Neste trecho tem-se que tanto o ventre como a carteira são abertos, cada abertura correspondendo a movimentos distintos. Ao aproximá-los (abre seu ventre como sua carteira), reduz a distância entre eles e os iguala, sugerindo que ambos os movimentos se dêem com a mesma violência. Péret aproxima atos dessemelhantes e com isso expressa uma visão de mundo, uma forma de organizar o que vê. O poeta toma o verbo e procura explorar suas possibilidades. Possivelmente, o verso admite também uma alusão a "ouvrage en portefeuille" (expressão que significa obra manuscrita).

Os primeiros versos de "Pattes de mouche" já carregam a predileção de Péret por conseqüências que fogem ao pensamento lógico.

*Un coup de vent entre les cuisses [Uma rajada de vento entre as coxas]*
*déchaîne des colères folles [desencadeia arrebatamentos loucos]*
*qui ravagent les champs de pierres [que devastam os campos de pedra]*
*et font éclore trois ou quatre hannetons [e fazem chocar-se três ou quatro besouros]*

Devastar campos de pedra é uma imagem curiosa e bastante bonita, pois, à simples menção, "pedra" faz pensar em resistência e solidez. Ao passo que um campo remete à idéia de cultura, cultivo. Campos de pedra sugerem portanto um ambiente "cultivadamente" árido. De modo que o verbo só reforça idéia de desolação. O curioso é que não é exatamente a rajada de vento que devasta os campos – mas o arrebatamento, que é um

[65] Cf. Chénieux-Gendron, *O Surrealismo*, *op. cit.*

estado d'alma. Este ímpeto, ele sim desencadeado pela rajada de vento, seria capaz de destruir um campo de pedras. A força destes versos vem justamente de sua aparente incoerência.

O verso que se segue a essa situação acrescenta um novo dado e contrasta pela leveza que imprime. Os mesmos arrebatamentos capazes de devastar campos de pedras fazem chocar-se – o singelo número de – dois ou três besouros. A violência da imagem dos três primeiros versos se opõe a esta, onde poucos e pequenos insetos dão um encontrão.

Outro recurso que Péret várias vezes utiliza é dar início ao poema tratando como verdade uma informação que até então não reconhecíamos como tal, como em "À dormir debout":

*Quand les poissons sortent des yeux de la mariée [Quando os peixes saem dos olhos da noiva]*
*qui bave les hirondelles [que difama as andorinhas/ os policiais]*

Ou em "Mes sources":

*Quand la pointe des seins rencontre le vent frais [Quando o bico dos seios encontra o vento fresco]*
*et dit Bonjour [e diz Bom dia]*
*le nombril descend l'escalier [o umbigo desce a escada]*

O humor de Péret está presente em seu "Vin nouveau". Mas mesmo assim para dar indicações da maneira de enxergar o mundo à sua volta:

*Un sou qui n'est pas autre chose que la pomme d'Adam [Um vintém que nada mais é que o pomo-de-Adão]*
*dans un coffre-fort [dentro de uma caixa-forte]*
*s'embête comme il n'est pas permis [se entedia muito]*
*Rien à faire sur la terre [Nada a fazer sobre a terra]*

Até aqui Péret expunha seu descrédito em relação a alguns valores constituídos. A moeda então se anima e é capaz de se aborrecer com a falta do que fazer ("Rien à faire sur la terre" [nada a fazer sobre a terra]), a que o poeta comenta:

*et il ne sait pas nager [e ele não sabe nadar]*

Ele opõe, portanto, terra (no primeiro verso designando o planeta Terra, no segundo, quando estabelece a oposição, supõe sua segunda acepção: terra=solo) a água, pressuposta quando se anuncia que a moeda não sabia nadar. Como quem diz: nada a fazer sobre a terra, tampouco na água. Mas esta relação tem o intermédio de "il ne sait pas nager" (ele não sabe nadar), o que a princípio não é uma implicação da informação dada no verso anterior. Ela é timidamente indicada pelo "et" [e]. Através dele cria-se a certeza de que algo une os dois versos. E então o leitor tenta refazer as conexões pensadas pelo poeta.

Em "Atout trèfle", um dos poemas mais bonitos do livro, delineia-se com bastante força o universo utópico peretiano. Julia Costich chamou a atenção para a importância deste poema pois propõe ao leitor a capacidade de duvidar diante do que vê – e Péret o faz a todo instante. Aliás, os primeiros quatro versos são um convite:

*Assemble la pierre de l'élan brisé et l'erreur des branches au fil de l'eau [Junte a pedra do arrebatamento despedaçado e o erro dos galhos que seguem a corrente de água]*

*Doute de l'horizon de l'autre côté de tes yeux [Duvide do horizonte do outro lado de teus olhos]*

*et va-t-en à travers les montagnes blanches de fougères [e parta através das montanhas brancas de filifolhas]*

*Les cuisses du ciel s'arrondiront devant toi [As coxas do céu se arredondarão diante de ti]*

*et les ténèbres fermeront leur porte sans verrou [e as trevas fecharão sua porta sem tramela]*

O poeta reproduz aqui o modo que escolheu para ver os fatos, e tenciona compartilhar a sensação. Seguir a correnteza é sinal de passividade e, portanto, configura o erro. Aprende-se com o erro, a que se acresce o arrebatamento antes deixado de lado. Permite-se uma nova forma de olhar. O convite serve para entreter uma relação de desconfiança em relação à imagem fácil, dada (quando não é preciso muito esforço para retê-la). Ao aceitar a proposta do poeta, desabitua-se o olhar viciado, desviando-o para outros caminhos de construção de possibilidades.

Este modo está presente também no poema seguinte (cujo início já foi referido acima), "Prête-moi ta plume". Alguns versos depois de termos entrado "nesta avenida cravada de seios azuis", o poeta retoma:

*Nous sommes passés par cette avenue plantée de seins bleus [Nós atravessamos esta avenida cravada de seios azuis]*

Agora, a avenida é atravessada ("passer par"), ao passo que no primeiro verso nela entrávamos ("passer dans"), o que sugere um percurso realizado.

*où le jour ne se différencie de la nuit que par une virgule [onde o dia só se diferencia da noite por uma vírgula]*

*et la sardine du hanneton que par un poil à gratter [e a sardinha do besouro por um pêlo a raspar]*

Aqui, Péret usa "onde" em relação à avenida, ao espaço criado por ele, local de muitas possibilidades. Dia e noite se misturam (a "vírgula" utilizada como diferenciador foi agudamente identificada por Costich como reveladora de um desprezo pela pontuação – o que aliás se percebe ao longo de todo o livro). Um besouro e uma sardinha tampouco têm grandes diferenças neste mundo concebido por Péret. Afinal nem sardinhas nem besouros têm pêlos. Ao revelar que sua diferença é essa, Péret a está anulando.

*Il y avait sur le bord du trottoir [Havia na beira da calçada]*
*un journal de 1896 où l'on annonçait une pluie de tulipes pour 1903 [um jornal de 1896 onde se anunciava uma chuva de tulipas para 1903]*
*et il pleuvait des aiguilles à tricoter [e choviam agulhas de tricô]*
*qui se tordaient sur la chaussée [que se retorciam sobre o pavimento]*
*se rejoignaient [se reuniam]*
*et faisaient un arbre généalogique [e faziam uma árvore genealógica]*
*dans lequel je reconnus les lèvres d'une femme aimée [na qual eu reconheci os lábios de uma mulher amada]*

Neste trecho do poema, somos informados de que uma chuva estava prevista para 1903, de acordo com um jornal encontrado na calçada e datando de 1896. O suficiente para causar um estranhamento que seria reforçado com o conhecimento de que se trata de uma chuva de tulipas. "E choviam agulhas de tricô": neste verso o "e" funciona em sentido adversativo, como um "mas", a fim de que sejamos avisados de que, apesar do anunciado, no lugar das tulipas estão as agulhas de tricô. Esta substituição pode ter origem no formato de ambos os objetos. Mais uma vez Péret dota-os de vida e faz com que de uma hora para outra se transformem e dêem lugar a novos objetos. O curioso estava ainda por vir: as agulhas se retorciam (como só os animais fazem) na calçada de maneira a formar uma árvore genealógica. Ora, árvores genealógicas costumam ser representadas por retas que compõem um diagrama – agulhas de tricô, uma vez reunidas, podem estabelecer este tipo de formação.

Na árvore, o poeta reconhece os lábios de uma mulher amada. Ao compor esta imagem, Péret retoma a da tulipa, esquecida versos atrás. O formato da flor da tulipa lembra uma boca (lábios). Distanciando as informações umas das outras no interior mesmo de seu poema, Péret dificulta sua compreensão mas nunca deixa de torná-la passível de entendimento. Desde que se saiba que é preciso acreditar no universo que constrói, onde num passe de mágica as coisas se transformam em nome do desejo. Nas palavras de Bédouin: "Péret é o grande mestre da arte mágica, que consiste em abrir uma janela sobre o Éden na menor faceta da realidade"[66].

O universo de possibilidades de Péret está presente nos versos 5 e 6 de "Jambes de bois":

*Quoi [Mesmo]*

---

[66] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 11.

*que les routes s'ouvrent devant ses yeux de poignées de portes [que as estradas se abram diante de seus olhos de maçanetas]*

Maçanetas são objetos que servem para abrir portas. "Olhos de maçanetas" são convidativos, pedem que neles se adentre. Faz-se presente novamente um sinal das possibilidades criadas pelo poeta.

"Qui est-ce", um dos mais famosos poemas de Péret, se inicia com um verso que pode ser considerado como uma ótima síntese do pensamento surrealista: "*J'appelle tabac ce qui est oreille*" [*Eu chamo tabaco o que é orelha*]. O verso que o sucede, apesar de menos famoso, coroa a definição: "*et les mites en profitent pour se jeter sur le jambon*" [*e as traças se aproveitam disso para se jogar sobre o presunto*]. Em um universo onde tabaco=orelha, não há nada que impeça que traças se lancem sobre o presunto. Nada proíbe tal decorrência.

Neste mesmo poema, Péret volta a brincar com as possibilidades da língua, criando ambigüidade através da utilização literal de certas expressões consolidadas pelo uso:

*et renonce à tout jamais à regarder l'avenir en face [e renuncia para todo o sempre a olhar o futuro de frente] / de peur que celui-ci lui tourne le dos [de medo que este lhe vire as costas];*
*empêche les rivières de dormir dans leur lit [impeça os rios de dormir no leito deles]*

Com "olhar o futuro de frente" temos a indicação de um ato corajoso de enfrentamento das dificuldades por vir. De acordo com o verso, renunciava-se à confrontação do futuro. "Olhar o futuro de frente" é em última instância sobreviver às dificuldades que este tempo guarda. Péret tem especial apreço por fazer chacota com expressões que aludam a bravura, coragem ou honra[67].

O verso seguinte, ao explicitar as razões de tal ação, provoca o riso com seu "de medo que este [o futuro] lhe vire as costas", em que o elemento de comicidade reside na oposição entre frente (parte anterior de algo) e costas (parte posterior). Virar as costas tem sentido de desprezo. O temor se refere ao desprezo, portanto. Criando a duplicidade de sentidos (utiliza tanto a acepção literal, quanto aquela trazida pelas expressões), provoca o riso e chama a atenção do leitor para o trabalho com a linguagem.

No segundo trecho, "impeça os rios de dormir no leito deles", o riso é causado porque normalmente quando se refere a um leito de rio não se está tratando de uma cama onde alguém dorme, como sugere a humanização dos rios (que dormem), mas um canal por onde corre um curso de água. Como "leito" [lit] tem uma dupla acepção, o poeta brinca

---

[67] Ver as notas tecidas sobre "Au bout du monde".

com isto. Quando menciona o sono (dormir), somos sugestionados a ler "leito" como local onde dormem homens, o que se desfaz porque sabemos se tratar de um rio e portanto se referir ao espaço por onde *corre* um rio. Mas a ambigüidade não se desfaz por completo porque afinal estamos diante de um universo que se renova a cada momento e onde os fatos são relativizados pois nunca se sabe se são findos. Nele, um rio pode dormir em uma cama. Assim, como quem caçoa de uma linguagem que organiza um universo que nos é entregue como pronto, Péret segue inventando possibilidades.

A origem recorrente das imagens peretianas está nos objetos concretos. O poeta observa e então tece relações. Como acontece no trecho abaixo reproduzido ("Bras dessus bras dessous"):

*Il y aura aussi sur la première marche d'un escalier très vieux comme un matelas qui s'envole [Haverá também sobre o primeiro degrau da escadaria muito velha como um colchão que levanta vôo]*
*un petit rat [um ratinho]*
*dont la queue rappellera au premier passant venu [cuja cauda lembrará ao primeiro transeunte vindo]*
*son ancienne profession de chef d'orchestre [sua antiga profissão de regente de orquestra]*

No primeiro verso, para reforçar a idade da escadaria, Péret lança mão de uma comparação que poderia parecer insólita: "*como um colchão que levanta vôo*". Ela não é completamente extraordinária se pensarmos que levantar vôo traduz leveza. Um colchão que levante vôo tem que ser fino, extremamente delgado. Para que esta condição seja preenchida, é preciso que o colchão esteja gasto, usado e velho ou, ao menos, que seja mágico. Assim, Péret condensa em um único verso uma série de associações que realiza e que não são ditas, ele apenas indica caminhos para que seu leitor as decifre. E a chave para esta operação reside na livre observação do objeto.

Assim o é quando conta que a cauda do ratinho lembra ao passante sua antiga profissão (regente de orquestra). A relação entre a cauda e a profissão só se revela diante da observação (mental, evidentemente): o formato do rabo do rato lembra (ao passante como ao leitor) a batuta do maestro, porque fina e comprida. Daí possivelmente a comparação.

Finalmente, talvez seja preciso ressaltar algo que foi lembrado ao longo da análise dos poemas e que diz respeito ao apreço que tem o poeta em reunir realidades distantes, que resumidamente é a própria definição da imagem surrealista. Péret a compõe de maneira desenvolta. Pode-se cotejar as imagens que propõe o poeta com aquelas sugeridas por

Breton em um trecho do "Manifesto do surrealismo" de 1924 e verificar como Péret encarnou o "poeta surrealista por excelência":

> Para mim, a mais forte [*imagem*] será aquela que apresentar o grau de arbitrário mais elevado, não o escondo; a que demora mais tempo a traduzir em linguagem prática, ou porque tem em si uma dose enorme de contradição aparente, ou porque um dos seus termos se escapou curiosamente, ou porque, anunciando-se como sensacional, parece desenvolver-se debilmente (fechando bruscamente o ângulo do seu compasso), ou porque tira de si mesma uma justificação *formal* irrisória, ou porque é de ordem alucinatória, ou porque confere muito naturalmente ao abstrato a máscara do concreto, ou, inversamente, porque implica a negação de qualquer propriedade física elementar, ou porque desencadeia o riso.[68]

## III.

Péret duvida do olhar e convida o leitor a fazer o mesmo. Propõe um universo com amplas possibilidades de encontros e fusões através do desejo. Recria relações e põe à prova as suposições. E talvez o mais importante: o poeta acredita naquilo que inventa, ao menos na idéia que sua poesia comporta. É precisamente nisto que se aproxima dos rituais presenciados. A macumba, para que exista como tal, necessita de convicção por parte daqueles que dela participam. Julga-se possível que charutos, frangos e velas determinem a concretização de um desejo. Os surrealistas (e penso sobretudo nos dois únicos homens que confundem a própria vida à do movimento, André Breton e Benjamin Péret) acreditavam nas possibilidades. O trabalho realizado na linguagem ("au-delà du langage" diria Bailly, em relação a Péret) e a militância política apontam para isso. A coerência com que Péret encaminhou essas duas esferas do surrealismo – a poética e a ética – comprovam uma credulidade (que nada tem de ingênua) que não se desfez. Há uma busca afirmativa no surrealismo, que concerne tanto ao indivíduo como à sociedade.

Nos poemas de *De derrière les fagots*, Péret costuma realizar dois movimentos: o primeiro corresponde ao momento em que o poeta cuida de um mundo (distinto daquele onde vive), procurando incutir no leitor a aceitação dele como verdadeiro – em busca da cumplicidade necessária para a transformação; o segundo movimento trata de outro mundo, por ele recusado, mas que dificilmente reconhecemos como sendo aquele de nossas chagas diárias. Ao contrário, as associações aqui também não fogem ao aparente caráter aleatório.

O que o identifica é a postura que Péret assume em relação ao mundo "real", e ela é invariavelmente negativa. Diante deste mundo, Péret apresenta possibilidades que fariam com que este universo fosse mais próximo às suas aspirações. Completa-se assim, com uma afirmação, o segundo movimento.

Péret cria um universo, nas palavras de Bédouin, onde a necessidade não é mais lei, simplesmente um desejo:

> O poeta realizou este sonho criando um mundo no qual a necessidade não é mais lei, não foi nunca, nem jamais poderá ser. (...) Ele é, sem a menor restrição, o mundo onde tudo, a qualquer momento, é possível; onde tudo é, pela razão suficiente de que lá nada é impossível[69].

Observemos as seguintes passagens de *Candomblé e Macumba* (todas retiradas do artigo de 11 de dezembro de 1930):

> Esta prática [dar comida à cabeça] é destinada, disse-me "tio F...", a adquirir-se a força necessária para receber os santos, força por ele chamada assuna (...). O assuna, disse ele, é a força que se extrai de certas plantas e do sangue dos animais para ser dada aos "filhos e filhas de santo".
>
> (...) e pondo dentro de um alguidar cheio de água uma certa quantidade de ervas, triturou-as até que formassem uma pasta que esfregou energicamente sobre a cabeça da mulher em cuja cabeleira crespa a pasta entranhou completamente.
>
> (...) Da cabeça da mulher, que continuava imóvel, escorria água, sangue e plantas que caíam dentro do alguidar.

O que diferenciava o assuna de "tio F..." da energia mágica de que dispõe Péret para metamorfosear o mundo da linguagem por ele disposta? Possivelmente, as atitudes em relação a essas entidades mágicas.

A credulidade no fato de que, entoados alguns cânticos, ervas mergulhadas em um recipiente com água possam assumir poderes mágicos é em muito semelhante ao modo pelo qual, através da palavra, Péret organiza o mundo que apresenta. A descrição dos rituais do candomblé e da macumba obedece a uma lógica interna à própria crença – e fora dela não tem significação. Para assegurar a transformação mágica, lança mão de utensílios (o poeta como o feiticeiro) que, uma vez deslocados daquele contexto, criado e não simplesmente oferecido, perdem sua força. Assim é nos poemas de Péret. Vemos ser reunida uma gama de objetos, animais e vegetais. Desse encontro, resultam novas coisas ou seres, através de

---

[68] André Breton, "Manifesto do Surrealismo", em *Manifestos do Surrealismo*, pp. 45-46.
[69] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 40.

um ritual que supõe crença e poder mágico da palavra e que faz com que objetos quaisquer sejam investidos de força transformadora.

Quando Maggie afirma que o objeto do despacho carregava a própria crença – pode-se pensar analogamente nos objetos peretianos, dotados de vida, portanto, de uma liberdade de mudança através de sua autonomia.

Matthews caracterizou esta estranha força presente nos versos de Péret da seguinte maneira:

> (...) Péret deixa os fenômenos tomados da natureza livres para afirmarem sua presença com seus próprios propósitos e modos – pelo que dizem, fazem, pensam, sentem, desejam. Daí que uma energia estranha seja gerada em toda parte nos poemas de Péret, escoando através de comportamento sem precedente no mundo (...).[70]

A energia estranha que Matthews identifica é uma variação do que aqui chamamos de força mágica. A constatação de que alguma coisa atua no processo de transformação da poesia peretiana remete ao apreço do poeta pela magia.

Em *Candomblé e Macumba* Péret comentava que:

> A personalidade de "tio F..." é curiosíssima. É um convencido, um místico, em toda a acepção da palavra. Um poeta, portanto.[71]

Ora, aqui o surrealista aproxima, como o faria em sua *Anthologie* quase trinta anos mais tarde, o poeta ao feiticeiro, estabelecendo o laço que o movimento francês procurou criar, e que se caracteriza por esta crença inabalável na transformação, em uma nova alquimia.

Jean-Marc Debenedetti lembra que: "no pensamento ocidental, a linguagem busca exprimir observações em benefício de uma explicação racional do mundo, enquanto o pensamento mítico subordina a realidade à força do verbo; evocar um objeto é assim fazê-lo existir"[72]. Desta forma, a linguagem surrealista, e, em especial, a peretiana, tem maior afinidade com o pensamento mítico, no momento em que através do verbo inventa um novo universo, regido por relações inéditas, fruto da capacidade inata do homem em inventar.

É deste modo que são movimentos semelhantes que regem a experiência nos terreiros e a poesia peretiana. Esta não cuida do que há de particularmente brasileiro nos ritos, mas, sim, da lógica das referidas crenças. Não é com a estada no Brasil que se

---

[70] J. H. Matthews, *op. cit.*, p. 105
[71] Benjamin Péret, "A Mitologia Nagô", *Candomblé e Macumba*, 27 de dezembro de 1930, *Diário da Noite*.
[72] Jean-Marc Debenedetti, "Poésie et pensée mythique", *op. cit.*, p. 12.

inaugura o interesse de Péret pela feitiçaria – mas é muito provavelmente através dela que se consolida este gosto. É fato que seu primeiro contato com uma religião primitiva se deu aqui (não há indícios provando o contrário). Se deixa rastros, a observação empírica do funcionamento do pensamento mágico não representa uma ruptura na poesia de Péret mas a certificação do elemento mágico como fator congregador do poeta e do feiticeiro. O surrealista se distancia do Brasil no momento em que não encontra nos rituais sinais de uma nação, mas de um modo de organizar a linguagem. Não interessava a Péret uma cosmovisão aquém do sentido extenso de humanidade. Julgava imprescindível lutar pela liberdade dos homens para que todos pudessem exercer o seu dom comum de invenção.

Seus poemas são narrativos, descritivos e informativos. Narram, descrevem e informam relações em que não estamos habituados a pensar, mundos onde não vivemos. Mas no lugar de nos contarem aquilo que já conhecemos, revelam-nos possibilidades. Todas dependem de uma crença no ato mágico e portanto também de um ato coletivo em que se realizam as transformações do mundo e do espírito. O atordoamento que a poesia de Péret traz leva a uma escolha; o leitor pode aceitá-lo como desafio e procurar decifrá-lo (compactuando com o desejo de transformação) ou julgá-lo tolo, intelectual e apoético. E, neste caso, proscrever sua poesia.

> Sabe-se que a condição de poeta automaticamente coloca aquele que validamente a reivindica à margem da sociedade e isto na medida em que ele é verdadeiramente poeta.[73]

[73] Péret, "Introduction", *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 22

# Conclusão

*O surrealismo tem sido a lepra do Ocidente cristão e o látego de nove cordas que desenha o caminho de saída para outras terras, outras línguas e outras almas nas costas do nacionalismo embrutecido e embrutecedor.*

Octavio Paz

Ao longo deste trabalho, buscou-se, em primeiro lugar, recuperar a trajetória e os elos de Benjamin Péret no Brasil, sobretudo, posto que objeto direto da pesquisa, durante sua estada no fim da década de 20 e início da de 30. Apesar de ter participado ativamente dos movimentos culturais importantes do período, sua passagem pelo país não costuma ter destaque. Organizando os vínculos de Péret, torna-se claro que ele não esteve exatamente isolado ou alheio às questões culturais ou políticas que animavam o debate da época. Seria preciso refletir, a partir das ligações criadas, os motivos que o deixam às margens da narrativa literária local. O problema é que esta resposta não está nas relações que faz e desfaz no Brasil.

É evidente que não se pode ignorar o fato de que sua expulsão teve papel importante para este apagamento de rastros. O envolvimento político, desenvolvido sobretudo durante o ano de 1931, é bastante relevante para entender sua marginalização no cenário brasileiro. Ora, Péret lutava entre os trotskistas – a oposição à esquerda do Partido Comunista. O poeta assim tomava parte de uma minoria política, dissidente do caminho que começava a trilhar um segmento significativo da inteligência nacional, cada vez mais próxima ao PCB. Estes fatores são importantes não só para compreender o papel de Péret nesse ambiente, mas também para a pouca difusão que teve o movimento surrealista no Brasil, como sugeriu Valentim Facioli:

> A palavra de ordem então passou a ser: a *descoberta e revelação da realidade brasileira* e bons artistas, com prêmios e prestígio, muitos com empregos públicos e cargos no governo, viagens oficialmente patrocinadas ao exterior etc., eram aqueles que expressavam, embora criticamente, a descoberta dessa tal *realidade brasileira*. Esse *criticamente* supunha limites, como seria de se esperar, pois expressava as aspirações de frações de classes médias que se sentiam representadas na nova ordem social e política.[1]

[1] Valentim Facioli, "Modernismo, Vanguardas e Surrealismo no Brasil", *op. cit.*, p. 296.

Além disso, não é possível negligenciar um fator primordial à escrita de Péret, capaz de separá-lo decisivamente das aspirações modernistas. Trata-se de uma trilha que os surrealistas exploram rumo ao homem universal. Ora, no Brasil, caminhávamos diretamente para a busca do nacional e todo interesse no aspecto primitivo era de modo a recolocar a idéia do homem brasileiro. Reparemos no depoimento de Raul Bopp sobre o modernismo:

> Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens da renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional.[2]

Não esteve entre as preocupações de Péret a consciência nacional de um país qualquer que fosse. Importava-lhe – sempre – garantir a liberdade aos homens e cuidar para que fosse possível criar uma nova ordem de relações baseada no respeito à liberdade, à poesia e ao amor.

"É preciso chegar a uma nova declaração dos direitos do homem" – exclamavam os surrealistas no primeiro número de *La Révolution surréaliste*, em 1924. O empenho modernista em buscar o elemento nacional, que conferisse algum contorno às pesquisas desenvolvidas tanto na poesia como na ciência, é contrário ao esforço surrealista. Este se guia pela destruição da lógica tradicional, propondo para o seu lugar uma outra, nova, espelhada no pensamento mágico. Este caminho implica, entre outras coisas, uma negação do positivismo ao qual o Brasil buscava cada vez mais estar alinhado. Apesar de ter demonstrado uma inclinação inicial para essas questões, a tendência modernista da qual esteve próximo – a antropofagia – acaba se reordenando. A busca do homem surrealista irá se chocar com a procura do brasileiro modernista. Por não supor apenas um certo número de técnicas, mas uma conduta frente ao mundo, o surrealismo não pode ser desvinculado de seus princípios originais. E eles mostram estar quase em confronto com o país que Benjamin Péret encontra, que rumava do desvario modernista para a busca do elemento autêntico e específico, que nos destacasse de qualquer declaração universal e nos apresentasse uma própria, castiça. Ao internacionalismo surrealista, entre outros

---

[2] Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia*, p. 41.

internacionalismos também marginalizados no período, opunha-se o nacionalismo brasileiro. No que retorno ao testemunho do autor de *Cobra Norato*:

> – Precisamos, dizia Oswald, em ímpetos de um nacionalismo transbordante, de um Brasil afastado das calmarias. O homem branco chegou, trazendo a gramática lusa, o baralho e a idéia do pecado. Essas três sementes criaram profundas raízes. Degeneraram as formas daninhas. Quase que acabaram com o Brasil.[3]

Assim, não é à toa que Péret se une ao grupo de Pedrosa, de tendência trotskista e, muito antes de seu desembarque, conhecedor das publicações surrealistas. Haja vista a comum crença no internacionalismo e na compreensão de que a emancipação do homem passava necessariamente por sua libertação do próprio sentido de pátria. Para Péret, todas as pátrias eram uma mesma desonra.

Se por um lado, a questão do alinhamento político dos intelectuais brasileiros é reveladora de uma participação menos efetiva de Péret nas fileiras modernistas, há questões intrínsecas à sua produção poética que podem talvez ter contribuído para a imperceptível apreciação de sua estada no país.

Procurei mostrar, partindo da análise de *Candomblé e Macumba*, de que maneira as aspirações desses rituais, precisamente naquilo que os transforma em magia, assemelham-se à compreensão poética dos surrealistas. A reunião de objetos díspares, criadora de novas relações a partir da disposição dos mesmos, está presente nesta poética. Neste sentido, é passível de ser aproximada à descrição de objetos apreendidos durante os cultos negros: "uma figa de madeira; um rosário; dois pedaços de vela; dois pedaços de charutos; uma imagem de Santo Antônio de metal branco colado sobre um pedaço de massa preta, tendo em suas extremidades um cordão azul; três colares de vidros coloridos; uma garrafa contendo líquido escuro e finalmente um pedaço de giz cor de lilás"[4], para produzir um despacho.

O que passa a ligar a poesia peretiana a esses rituais é, além da utilização de objetos corriqueiros e que só têm seu sentido criado se postos em conjunto, uma crença na transformação. Uma fé que para Péret tem sua fonte no homem e em sua capacidade imaginativa. Assim, a organização do pensamento primitivo é a aspiração última da poesia

---

[3] *Idem*, p. 42.
[4] Segundo descrição de Maggie, *op. cit.*, p. 116.

surrealista, que, desta forma, se veria livre das amarras do pensamento lógico restritivo. Pensamento este responsável pelos combates, pela fome e pela opressão.

Esta incorporação do primitivo apresenta também, como não poderia deixar de ser, um forte caráter ético, no momento em que o próprio ato é incorporado ao discurso poético. Quando Péret afirma que a magia une o poeta ao feiticeiro, está revelando uma crença na potência de mudança das coisas a partir da vontade. A fé religiosa nos cultos assistidos é, na expressão surrealista, o momento em que eles estabelecem a própria alquimia do verbo, a convicção no desejo.

Ao menos no universo da linguagem, Péret assegura seu funcionamento. Todo seu esforço será para incorporar a efetivação do desejo ao diário. Por isso faz política. Por isso sua poesia é repleta de alusões às plantas, aos animais, à comida. Trata-se de uma tentativa de em cada gesto cotidiano imprimir a marca do desejo. *De derrière les fagots* é a expressão do crédito que confere às transformações inesperadas, aos encontros fortuitos, regidos por uma lei que não obedeça à necessidade, mas à vontade.

Ao procurar as revoluções do espírito nos ritos afro-brasileiros, Péret se distancia das preocupações que ocupavam o cenário modernista local. E assim sua passagem fica à margem da narrativa histórico-literária, pautada normalmente pelas expressões canônicas de um tempo.

Porque é preciso lembrar que não só no Brasil Péret se manteve incógnito. Na França, apesar de mais conhecido, salvo raras exceções, não figura nem mesmo entre os personagens mais importantes do movimento surrealista, apesar de ter sido um deles. Paradoxalmente, isto parece se dever à sua natureza inequivocamente surrealista. O poeta que se lançou aos preceitos do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, deles extraindo em definitivo sua poesia, foi sempre tido pelos amigos como aquele que mais fundo foi na aventura surreal.

Não só os testemunhos como toda a sua produção poética o atestam. Em texto que publicou no *Diário de S. Paulo*, em 7 de março de 1929 – já aqui comentado – Péret afirmava:

> Nenhum dos surrealistas escreve para o público – quer dizer, em vista do sucesso –, conseqüentemente, eles não procuram nem agradá-lo nem desagradá-lo. Eles não fazem nenhuma concessão de nenhum tipo ao gosto do público. (...) eles são contra a comercialização do espírito.[5]

De fato, Péret não admitiu concessões ao longo de sua vida, tampouco pareceu preocupado com o sucesso. Não mostrava ter ambições literárias. Sequer tinha a noção de que seus versos o pertenciam, o que é incrível. Péret esquecia-se dos poemas que escrevia. A esse respeito, comentou Jean-Louis Bédouin:

> Nenhuma concessão à *arte*, nenhuma ao gosto do público, nenhuma a esta espécie de respeito humano que atinge tão freqüentemente sem saber o escritor veterano e o faz lamentar à idade madura suas audácias de jovem.[6]

Pierre Naville referendaria a assertiva de Bédouin:

> (...) Péret (...) não colecionava as homenagens, as marcas de deferência ou os gritos de admiração. Ele não respirava as promessas; já era mais um meteoro inquebrável; ao mesmo tempo (...) uma pedra de toque.[7]

Aliás, Naville não poupa esforços para dimensionar a importância de Péret:

> Um dos principais criadores do surrealismo, senão o principal, é Benjamin Péret. É exatamente por isso que a *mundanidade* o negligencia, o esquece e, a bem dizer, o nega. É a honra de um poeta ser assim tratado.[8]

De fato, Péret, que acreditava que todo poeta era, nas condições atuais, necessariamente maldito, só poderia tomar como uma honra ser assim tratado. Pois se revolver o mundo da linguagem é abalar a estrutura social, nada mais natural que Péret se mantivesse à margem. Matthews já notara que os leitores não estão preparados para considerar a obra de Péret como poesia[9]. A liberdade que permeia os artigos escritos por ele é a mesma que o permite criar conexões entre seres de reinos diferentes, objetos de categorias distintas, tudo se tornando potencialmente objeto de transformação. É uma revolução ao alcance de qualquer um, como sugeriu Julia Costich ("O predomínio da mudança torna tudo potencialmente possível e a realização de todo desejo ao alcance de qualquer um" [10]).

---

[5] Benjamin Péret, "O que é o surrealismo: resposta a um imbecil", *Diário de S. Paulo*, 7 de março de 1929, reproduzido em suas *OC*, tomo 7, p. 133.
[6] Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 48.
[7] Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, p. 170.
[8] *Idem*, p. 169.
[9] J.H. Matthews, *op. cit.*
[10] Julia Costich, *op. cit.*, p. 117.

Com a análise de *De derrière les fagots*, procuramos explorar duas virtudes da poesia peretiana: a incorporação dos preceitos surrealistas de maneira exemplar e a absorção da forma de organização do pensamento pré-lógico, outrora atribuído aos povos ditos primitivos.

Congregando essas duas direções, que na verdade compõem uma só, Péret inscreve definitivamente seu nome no movimento mas se afasta da crítica externa a ele. Porque o surrealismo representa em sua idéia a subversão da condição do homem, se transformados mundo e espírito, de maneira a encarná-lo de desejo transformador.

No âmbito da linguagem, quando destrói os nexos lógicos de causalidade, em um verso, por exemplo, como no âmbito da conduta, quando impele seu leitor à crença na mudança, os princípios pelos quais Péret se guia são compactados e se tornam energia transformadora que o faz crer em mundos onde a liberdade seja tão real quanto nos universos por ele propostos.

Julio Cortázar afirmou que:

> O idioma admite os jogos, as travessuras, as carícias e até os golpes, mas diante da ameaça de violação se encrespa e rejeita.[11]

Como toda rebeldia, a de Péret seria sufocada, e seus traços bastante apagados diante da sua importância. Sintomaticamente, tomo de Péret a declaração que deu sobre o grupo surrealista a um jornal brasileiro em 1929, para ilustrar a sua própria sorte:

> Em torno de nós se fez a pior das conspirações, a do silêncio.[12]

Este trabalho procurou justamente colaborar para pôr fim a este sossego.

---

[11] Julio Cortázar, "Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo", *Obra Crítica 1*, p. 40.
[12] "Uma informação sobre o *surréalisme*: Benjamin Péret fala ao Correio Paulistano", *Correio Paulistano*, 6 de março de 1929.

# Resumée

Ce travail porte sur les séjours du poète surrealiste français Benjamin Péret (1899-1959) au Brésil, notamment celui des années 1929-1931. Péret faisait partie du groupe qui a créé le surrealisme et a toujours été considéré par ses pairs comme celui qui a mieux su faire la poésie surrealiste, en associant l'ethique et la poétique et les consignes "transformer le monde", de Marx, et "changer la vie", de Rimbaud. Son ouvrage néanmoins reste negligé en France, ainsi qu'au Brésil. Ce travail cherche à comprendre les raisons de cette méconnaissance chez nous. Il a été structuré en quatre chapitres. Dans le premier on cherche à restituer la trajectoire du poète, ses rapports avec les modernistes, notamment avec le groupe de la *Revista de Antropofagia,* et sa militance trotskyste. Dans le deuxième chapitre, on fait un bilan du séjour de 1955-1956 et l'analyse des textes publiés au Brésil. Le troisième étudie un ensemble d'articles publié entre 1930 et 1931 sur les rituels afro-brésiliens. Le quatrième porte sur son premier livre de poèmes après avoir quitté le Brésil, *De derrière les fagots* (1934). Il s'agit de comprendre comment la description que Péret fait des rituels se rapproche de l'organisation de ses poèmes.

# Bibliografia

## I.) Edições utilizadas das obras de Benjamin Péret

*Amor Sublime: Ensaio e Poesia*. Jean Puyade (org.). São Paulo, Brasiliense, 1985

*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. Paris, Albin Michel, 1989 (1 ª edição 1960)

*Trois cérises et une sardine*. Dominique Rabourdin & Richard Walter (apres.). Paris, Syllepse, 1999

*La Commune des Palmares*. Robert Ponge (apres.). Paris, Syllepse, 1999

*Le déshonneur des poètes*. Paris, Librairie José Corti/ Association des Amis de Benjamin Péret, 1986

*Morte aos Chuis e ao Campo de Honra*. Lisboa, & etc., 1977

*Œuvres Complètes*. Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ Eric Losfeld/ José Corti, 1969-1995 (7 tomos)

## II.) Bibliografia sobre Benjamin Péret

ABRAMO, Cláudio, "Péret na memória". *Folha de S. Paulo*, 1° de novembro de 1985, p. 43.

ABRAMO, Fúlvio & KAREPOVS, Dainis. "Benjamin Péret, poète révolutionnaire au Brésil". *Cahiers Léon Trotsky*, Grenoble, n ° 25, mars/ 1986, pp. 65-80.

ABRAMOVICI, Serge. "Há pão e pão" [texto sem referências]

ABREU, Leonor. "Le poétique et le politique chez Benjamin Péret". *Cahiers Internationaux de symbolisme*. Université de Mons-Hainaut, 1998, n° 89-90-91 ("Écriture et engagement, actualité de Charles Plisnier"), pp. 155-168.

_____. "O Surrealismo também descobriu o Brasil". *A Tarde*. Salvador, 4 de setembro de 1999, pp. 6-8.

_____. "Montrer le Brésil aux Brésiliens". In: Benjamin Péret, *La Commune des Palmares*. Paris, Syllepse, 1999, pp. 115-118.

_____. "Amor e Humor na Poesia de Benjamin Péret". *Sitientibus*. Universidade Estadual de Feira de Santana, n.° 10, jul./ dez. 1992, pp. 65-78.

_____. "Murilo Mendes: Pastor surrealista?". *Quinto Império*. Salvador, Gabinete Português de Leitura, n.° 6, 1996, pp. 61-74.

BAILLY, Jean-Christophe. *Au delà du langage: une étude sur Benjamin Péret*. Paris, Eric Losfeld/ Le Terrain Vague, 1971 (col. Le désordre).

BÉDOUIN, Jean-Louis. *Benjamin Péret*. Paris, Éditions Pierre Seghers, 1961 (col. Poètes d'aujourd'hui).

_____. "Présentation". In: Benjamin Péret. *Œuvres Complètes* (tomo 6). Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ José Corti, 1992, pp. 9-12.

BÉNAYOUN, Robert. "À plus d'un titre". In: Benjamin Péret, *Le Grand jeu*. Paris, Gallimard, 1969.

*Benjamin, l'impossible*. Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ Le Terrain Vague/ Losfeld, 1989.

BRETON, André. "Notice". In: Benjamin Péret, *Œuvres Complètes* (tomo 1). Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ Eric Losfeld, 1969, pp. 9-11.

COELHO, Ruy. "Prefácio". In: Benjamin Péret, *O Quilombo de Palmares*. Lisboa, Fenda, 1988.

COSTICH, Julia. *The Poetry of Change: A Study of The Surrealist Works of Benjamin Péret*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1979.

COURTOT, Claude. *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*. Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ Le Terrain Vague, 1965.

_____. "En voilà une vie que n'envieraient pas les carottes à la sauce blanche". *Le pèse nerfs*. "Benjamin Péret 1899-1999". Anno II, numero 2, novembre 1999.

_____. "O Passageiro do Transatlântico (Benjamin Péret e a América)". In: Robert Ponge (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1999, pp. 147-157.

DUMONT, Francis; CARROUGES, Michel; PATRI, Aimé & BACIU, Stefan. *Presença de Péret*. Rio de Janeiro, Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura, 1962.

ÉLUARD, Paul. "L'Arbitraire, la contradiction, la violence, la poésie". In: *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1984 (1 ª ed. 1968), tomo II, pp. 817-825.

_____. "Prière d'insérer pour *De derrière les fagots* de Benjamin Péret". In: *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1984 (1 ª ed. 1968), tomo II, p. 846.

GINWAY, M. Elizabeth. "Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernism", *Hispania*, vol. 75, n. 3, set. 1992, pp. 543-553.

_____. "Péret no Brasil, suas observações sobre candomblé e macumba". *Religião e sociedade*. Rio de Janeiro, ISER, 13 (2), julho 1986, pp. 124-152.

GOUTIER, Jean-Michel. *Benjamin Péret*. Paris, Henri Veyrier, 1982.

KAREPOVS, Dainis. "Benjamin Péret et la ligue communiste du Brésil". *Cahiers Léon Trotsky*. Grenoble, n.° 47, jan./ 1992, pp. 11-18.

_____. "Benjamin Péret: surrealismo e trotskismo no Brasil". In: Osvaldo Coggiola (org.). *Trotsky/ Hoje*. São Paulo, editora Ensaio, 1994, pp. 217-234.

_____. "Um audacioso indesejável". *DO Leitura*. São Paulo, 7 (81), fevereiro/1989.

LIMA, Sérgio. "Je ne mange pas de ce pain-là". *A Phala: Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo, n.° 1, ago./ 1967.

MATTHEWS, J. H.. *Benjamin Péret*. Boston, Twayne Publishers, 1975.

MOURA, Clóvis de. "Três vertentes de interesse de um poeta francês sobre o negro brasileiro". Texto inédito.

NAVILLE, Pierre. "Benjamin Péret vous parle". In: *Le Temps du surréel*. Paris, Galilée, 1977, pp. 169-202.

PAZ, Octavio. "Benjamin Péret". In: Benjamin Péret, *Œuvres Complètes* (tomo 3). Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ Eric Losfeld, 1979, pp. 11-18.

*Poésie 1. Vagabondages – le magazine de la poésie*. n.° 19, septembre/ 1999, "Le poète et le mythe".

PONGE, Robert. "Benjamin Péret et la Commune noire des Palmares". In: Benjamin Péret, *La Commune des Palmares*. Paris, éditions Syllepse, 1999.

PUYADE, Jean. "Benjamin Péret: um surrealista no Brasil (1929-1931)". Texto inédito.

PRÉVAN, Guy. *Péret Benjamin, poète révolutionnaire*. Paris, Syllepse, 1999.

_____. "Poète, c'est-à-dire révolutionnaire". In: Benjamin Péret, *Œuvres Complètes* (tomo 5). Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ José Corti, 1989, pp. 3-15.

SABATIER, Robert. "Benjamin Péret". In: Benjamin Péret, *Œuvres Complètes* (tomo 4). Paris, Association des Amis de Benjamin Péret/ José Corti, 1987, pp. 9-27.

*Signes: Benjamin Péret*. Nantes, Éditions du Petit Vehicule, n.° 19, jan./1995.

*Trois cérises et une sardine*. Paris, Association des Amis de Benjamin Péret, nov./ 1995; dez./ 1996; set./ 1997; out./ 1998.

**III.) Bibliografia sobre surrealismo**

ABASTADO, Claude. *Le Surréalisme*. Paris, Hachette, 1975.

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

_____. (org.). *Le surréalisme: entretiens*. Paris, Mouton, 1968.

ANDRADE, Lourdes. "De Amores e Desamores: Relações do México com o Surrealismo". In: Robert Ponge (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1999, pp. 229-247.

AUDOIN, Philippe. *Les Surréalistes*. Paris, Seuil, 1973 (col. Écrivains de toujours).

BALAKIAN, Anna. *Surrealism The Road to the Absolute*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

_____. "Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine". *Mélusine*. Paris, n.° IV, junho de 1981.

BANDIER, Norbert. *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*. Paris, La Dispute, 1999.

BARON, Jacques. *L'An 1 du surréalisme suivi de l'an dernier*. Paris, Denoël, 1969.

BÉDOUIN, Jean-Louis. *Vingt ans du surréalisme*. Paris, Denoël, 1961.

BENJAMIN, Walter. "O Surrealismo: O Último Instantâneo da Inteligência Européia". In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BONNET, Marguerite (apres. e notas). *Vers l'action politique (juillet 1925-avril 1926)*. Paris, Gallimard, 1988 (col. "Archives du surréalisme", tomo 2).

_____. *Adhérer au Parti communiste? (septembre-décembre 1926)*. Paris, Gallimard, 1992 (col. "Archives du surréalisme", tomo 3).

BRÉCHON, Robert. *Le Surréalisme*. Paris, Armand Colin.

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. São Paulo, Brasiliense/ Circo de Letras, 1985.

_____. *Entrevistas*. Lisboa, Salamandra, 1994.

CESARINI, Mário (org.). *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1977.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. "Surrealists in Exile: Another Kind of Resistance". In: Susan Rubin Suleiman (Ed.). *Exile & Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances.* Durham, Duke University Press, 1998, pp. 163-179.

_____. *Le Surréalisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984 (*O Surrealismo*. Rio de Janeiro, São Paulo, 1992, trad. de Mário Laranjeira).

_____. "Benjamin Péret: une écriture 'ultra-métonymique' ". In: Le Surréalisme et le roman (1922-1960). Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

_____. LEFORT, Daniel & RIVAS, Pierre (orgs.). *Nouveau Monde-Autres Mondes: Surréalisme & Amériques*. Paris/ Arles, Lachenal & Ritter, 1995 (collection Pleine Marge, n. 5).

CLIFFORD, James. "On Ethnographic Surrealism", *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge/ London, Harvard University Press, 1988, pp. 117-151.

COELHO, Plínio Augusto. *Surrealismo e Anarquismo: "Bilhetes Surrealistas" de Le Libertaire*. São Paulo, Imaginário, 1990.

CORTÁZAR, Julio. "Teoria do Túnel: Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo". In: *Obra Crítica 1*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____. "Para uma poética". In: *Obra Crítica 2*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, pp. 251-270.

DUPUIS, J-F. *Histoire désinvolte du surréalisme*. Paris, Paul Vermont, 1977.

ÉLUARD, Paul. *Lettres à Gala (1924-1948)*. Paris, Gallimard, 1984.

FACIOLI, Valentim. "Modernismo, Vanguardas e Surrealismo no Brasil". In: Robert Ponge (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1999, pp. 293-307.

_____. "O Brasil e o surrealismo (Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950)". *Organon* (revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), vol. 8, n.° 22, 1994, pp. 157-182.

_____. (org.). *Breton-Trotski: Por uma Arte Revolucionária Independente*. São Paulo, Cemap/ Paz & Terra, 1985.

GARRIGUES, Emmanuel (apres. e notas). *Les jeux surréalistes (mars 1921-septembre 1962)*. Paris, Gallimard, 1995 (col. "Archives du surréalisme", tomo 5).

GOLAN, Romy. "Triangulating the Surrealist Fetish", *Visual Anthropology Review*, vol. 10, n.° 1, 1994, pp. 50-65.

JAMIN, Jean. "L'ethnographie mode d'inemploi – De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation". In: Jacques Hainard & Roland Kaehr (eds.) *Le mal et la douleur*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986, pp. 45-79.

*La Révolution surréaliste* (ed. fac-similé). Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975.

LIMA, Sérgio. "Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do surrealismo no Brasil ou... 'a cada um o seu desejo' ". *Organon* (revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), vol. 8, n.° 22, 1994, pp. 183-204.

_____. *A Aventura Surrealista*. Campinas/ Petrópolis/ São Paulo, Ed. da Unicamp/ Vozes/ Ed. da Unesp, 1995 (tomo 1).

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie: le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris, Payot, 1995.

MONNEROT, Jules. *La Poésie moderne et le sacré*. Paris, Gallimard, 1945.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

NAVILLE, Pierre. *La Révolution et les intellectuels*. Paris, Gallimard, 1975.

PAES, José Paulo. "O Surrealismo na Literatura Brasileira". In: *Gregos & Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. "Vuelta a el Laberinto de la Soledad – Conversación com Claude Fell". *El Laberinto de la Soledad*. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 319-350.

_____. *Corriente Alterna*. Cidade do México, Siglo XXI, 1990.

PIERRE, José. (apres. e notas) *Recherches sur la sexualité (janvier 1928-août 1932)*. Paris, Gallimard, 1990 (col. "Archives du surréalisme", tomo 4).

PONGE, Robert. "Surrealismo e viagens". In: *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1999, pp. 55-75.

_____. " « Par-delà la superbe des grands arbres abbatus para la tempête... » Benjamin Péret et la Commune noire des Palmares". In: Benjamin Péret, *La Commune des Palmares*. Paris, Syllepse, 1999.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo, Edusp, 1997.

RIFFATERRE, Michael. "A metáfora tecida na poesia surrealista"; "Incompatibilidades semânticas na escrita automática". In: *A Produção do Texto*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp. 195-211; 213-226.

ROCHE, Gérard. " 'O Lugar Surrealista por Excelência' (André Breton no México: Da Beleza Convulsiva ao Manifesto *Por Uma Arte Revolucionária Independente*)". In: Robert Ponge (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1999, pp. 215-227.

SCHUSTER, Jean. "A Diáspora Surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial". In: Robert Ponge (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1999, pp. 107-114.

SOBRAL, Luís de Moura (org.). *Surréalisme périphérique*. Montréal, Université de Montréal, 1984.

SOUPAULT, Philippe. *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*. Paris, Lachenal & Ritter, 1981.

THÉVENIN, Paule (apres. e notas). *Bureau de Recherches Surréalistes: Cahiers de la permanence (octobre 1924-avril 1925)*. Paris, Gallimard, 1988 (col. "Archives du surréalisme", tomo 1)

THIRION, André. *Révolutionnaires sans révolution*. Paris, Robert Laffont, 1972.

**IV.) Bibliografia Geral**

AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Edusp/ Perspectiva, 1975 (vol. 1).

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

_____. "Decadência da Influência francesa no Brasil". In: Sachs, Sônia (org.), *Vida Literária*. São Paulo, Edusp/ Hucitec, 1993.

_____. "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1974, pp. 231-255.

ANTONIO BENTO. "O Ambiente no Rio ao tempo de Ismael Nery". *Cadernos Brasileiros*, n.º 35, 1966, pp. 61-69.

BANDEIRA, Manuel. "Elsie Houston". In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1958, vol. II, pp. 351-352.

_____. "Elsie Houston e 'serestas' "; "Retrato de Terán". In: *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1966, pp. 101-102; 100.

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

CAMPOS, Augusto de. "Revistas Re-vistas: Os Antropófagos". *Revista da Antropofagia* (edição fac-similada).

CAMPOS, Haroldo de. "Uma Poética da Radicalidade". In: Oswald de Andrade, *Obras Completas VII, Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris, Éditions du Seuil, 1999.

COLI, Jorge. "Mário de Andrade e Elsie Houston". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, vol. 51, jan./ dez. 1993, pp. 121-127.

DANTAS, Vinícius. "Entre a Negra e a Mata Virgem". *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.° 45, jul./ 1996, pp. 100-116.

_____. "Oswald de Andrade e a poesia". *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.° 30, jul./ 1991, pp. 191-203.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

DUARTE, Paulo. "Departamento de Cultura: Vida e Morte de Mário de Andrade"; "Última Carta a Mário de Andrade". In: *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec, 1985, pp. 49-58; 341-361.

EAGLETON, Terry. "O Sublime no marxismo"; "O Nome do pai: Sigmund Freud". In: *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de Tudo*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1983.

FREUD, Sigmund. "Interpretação dos sonhos". In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Delta, s/d (tomos I e II).

GINZBURG, Carlo. "Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device", *Representations*, University of California, n.° 56, outono/ 1996, pp. 8-28.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1984.

LEIRIS, Michel. *L'Afrique fantôme*. Paris, Gallimard, 1981 (ed. orig. 1934).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa, Edições 70, 1993 (ed. original 1955).

_____. & ERIBON. *De Près et de loin*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1988.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do Feitiço: Relações entre Magia e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1992.

MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as Origens do trostkismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1993.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo, Edusp, 1995.

MORAES, Marco Antônio de (org.). *Postais a Mário de Andrade*. São Paulo, Edusp, 1993.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995 (col. Biblioteca Carioca).

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos". In: Oswald de Andrade, *Obras Completas VI, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, Teses de Concurso e Ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil (1922-1935)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas/ São Paulo, Ed. da Unicamp/ Memorial, 1995 (tomo 3, "Vanguarda e Modernidade").

RIO, João do. *Histórias da Gente Alegre*. (sel., introd. e notas de João Carlos Rodrigues). Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França, Portugal e Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. "Situação do escritor em 1947". In: *Que é a Literatura?*. São Paulo, Ática, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp/ Iluminuras, 1995.

SHELTON, Marie-Denise. "Colonial Impulses in Michel Leiris's *L'Afrique fantôme*". In: Elazar Barkan e Ronald Bush (eds.). *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 326-338.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990

_____. *Tal Brasil, qual romance? Uma Ideologia estética e sua história: o naturalismo.* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.* Petrópolis, Vozes, 1976.

## Acervos Consultados

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)

Arquivo Nacional (Rio de Janeiro)

Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)

Instituto de Estudos Brasileiros/ USP (São Paulo)

Centro de Documentação Operária Mário Pedrosa/ Unesp (São Paulo)

Arquivo Edgard Leuenroth/ Unicamp (Campinas)

Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio/ Unicamp (Campinas)

Bibliothèque de L'École Normale Supérieure (Paris/ França)

Bibliothèque Nationale (Paris/ França)