

JULES SUPERVIELLE E O SURREALISMO: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS

JULES SUPERVIELLE AND SURREALISM: DIVERGENCES AND CONVERGENCES

Augusto Darde (UFRGS)

gugadarde@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7599-1345>

RESUMO: Jules Supervielle (1884-1960) teve a vida marcada por deslocamentos entre Europa e América do Sul. Nascido em Montevideu e instalado em Paris desde 1894, testemunhou de perto grandes acontecimentos em âmbitos diversos, como as vanguardas artísticas, a rápida evolução tecnológica e a Primeira Guerra Mundial. Desenvolveu sua voz poética nesse contexto compartilhado com Guillaume Apollinaire (1880-1918), André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982), entre outros escritores. Em 1924, quando Breton publicou o Manifesto do surrealismo, Supervielle estava prestes a lançar um de seus livros de poesia mais importantes. No presente artigo, propomos analisar de que maneira o poeta franco-uruguaio, através de depoimentos e reflexões teóricas, busca individualizar-se em relação à estética surrealista, estabelecida com grande influência já a partir do primeiro manifesto. Também iremos explorar, além das divergências, em que pontos elas seriam convergentes, e por que tais aproximações seriam possíveis. Com tal abordagem pretendemos, além de estudar a poética de Jules Supervielle, contribuir para a compreensão da complexidade do surrealismo, explorando sua difusão e sua recepção no meio artístico desde seu surgimento.

PALAVRAS-CHAVE: Jules Supervielle; poesia; surrealismo.

ABSTRACT: Jules Supervielle (1884-1960) had a life marked by movements between Europe and South America. Born in Montevideo and living in Paris since 1894, he witnessed up close major events in different areas, such as the artistic avant-garde, rapid technological evolution and the First World War. He developed his poetic voice in this context shared with Guillaume Apollinaire (1880-1918), André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982), among other writers. In 1924, when Breton published the Manifesto of Surrealism, Supervielle was about to release one of his most important poetry books. In this article, we propose to analyze how this French-Uruguayan poet, through testimonies and theoretical reflections, seeks to individualize himself in relation to the surrealist aesthetic, established with great influence from the first manifesto onwards. We will also explore, in addition to divergences, at which points they would

converge, and why such approximations would be possible. With this approach, we intend, in addition to studying the poetics of Jules Supervielle, to contribute to the understanding of the complexity of surrealism, exploring its diffusion and reception in the artistic world since its emergence.

KEYWORDS: Jules Supervielle; poetry; surrealism.

1 Introdução

André Breton, jovem estudante de medicina mobilizado em 1915, iniciava-se na prática dos trabalhos de Freud em centros neuropsiquiátricos, paralelamente à leitura intensa de Rimbaud e Lautréamont. No ano de 1917, em treinamento no *Hôpital d'instruction des armées du Val-de-Grâce* em Paris, encontrou Louis Aragon, também médico em formação. À época, Guillaume Apollinaire lhe apresentou Philippe Soupault. Com este e Aragon, criou a revista *Littérature* em 1919, onde foi publicada no mesmo ano a obra que inaugura o surrealismo segundo Breton: *Les Champs Magnétiques*, "escrita em colaboração por Philippe Soupault e por mim, e na qual o automatismo como método declarado se dá, pela primeira vez, livre curso"¹ (Breton, 1988, p. 712, tradução nossa). Tristan Tzara chegou a Paris em 1920, e Breton participou das manifestações *dada* até o ano seguinte. Uma última ruptura deu forma e fundo ao novo movimento, como observam Lagarde e Michard: "Desejando superar a negação dadaísta por uma 'exploração do domínio do automatismo psíquico', o grupo surrealista, no qual se encontram poetas e pintores, afirma sua unidade de orientação, que se expressa no *Manifesto do Surrealismo* (1924)"² (Lagarde e Michard, 1962, p. 343, tradução nossa).

Entre os movimentos prévios de vanguarda e o manifesto, houve a Primeira Guerra Mundial. Alain Vaillant observa que o surrealismo não foi apenas uma corrente artística, "mas a afirmação de uma revolta absoluta frente a um mundo que experimentou seu absurdo desastroso"³ (Vaillant, 2016, p. 37, tradução nossa). Marcel Raymond estima que, nunca antes na França, "uma escola de poetas havia confundido, e muito conscientemente, o problema da

¹ No original: "écrit en collaboration par Philippe Soupault et moi, et dans lequel l'automatisme comme méthode avouée se donne pour la première fois libre cours".

² No original: "Voulant dépasser la négation dadaïste par une 'exploration du domaine de l'automatisme psychique', le groupe surréaliste où se rencontrent poètes et artistes peintres affirme son unité d'orientation, qui s'exprime dans le Manifeste du Surréalisme (1924)".

³ No original: "mais l'affirmation d'une révolte absolue devant un monde qui a éprouvé son absurdité désastreuse".

poesia com o problema crucial do ser"⁴ (Raymond, 1940, p. 296, tradução nossa). O surrealismo influenciou mais de uma geração, além das fronteiras do país onde surgiu, e continua a fazê-lo até hoje, cem anos depois. Mesmo artistas que produziram no período de 1920 a 1950 e jamais se consideraram surrealistas, tendo criticado diretamente as reflexões do movimento, não puderam se excluir facilmente de suas influências. A importância do surrealismo foi tamanha, que alguns o utilizaram como medida para compreenderem sua própria criação.

Jules Supervielle passou a viver em Paris na virada do século XIX ao século XX. Incorporou a modernidade à sua poesia na mesma época em que Breton estruturava o primeiro manifesto. Seria quase impossível ao poeta franco-uruguaio, tão sensível às profundezas dos universos interior e exterior, não ser tocado por uma série de elementos que compunham a busca surrealista. Mesmo assim, e talvez pelas aproximações possíveis, dedicou boa parte de sua reflexão a deixar claro seu distanciamento.

Neste trabalho, de início, apresentaremos Jules Supervielle em breves dados biográficos e um panorama de seus livros de poesia, visto que o autor escreveu também prosa e drama. Em seguida, exploraremos elementos de sua poética, dando atenção especial às motivações de Supervielle em se afastar do surrealismo, as quais demonstram a variedade da recepção, no meio artístico, da estética surrealista à época em que era desenvolvida. Será, também, ocasião para observarmos convergências entre suas propostas. Finalmente, iremos refletir sobre as poesias de Supervielle e do surrealismo em suas heranças estéticas compartilhadas e quais teriam sido os diferentes caminhos escolhidos.

2 Jules Supervielle: vida e obra poética

Jules Supervielle nasceu em 16 de janeiro de 1884. Infelizmente, alguns meses de existência foram suficientes para o evento trágico de toda a sua vida, resumido nas páginas da primeira obra autobiográfica, *Uruguay*, publicada em 1928:

Nasci em Montevideú, mas tinha apenas oito meses quando parti, um dia, para a França nos braços de minha mãe, que lá iria morrer na mesma semana que meu pai. Sim, tudo isso na mesma frase. Uma frase, um dia, toda a vida, não é a mesma coisa para quem nasceu sob os signos gêmeos da viagem e da morte?⁵ (Supervielle, 2007, p. 20, tradução nossa).

⁴ No original: "une école de poètes n'avait confondu de la sorte, et très consciemment, le problème de la poésie avec le problème crucial de l'être".

⁵ No original: "Je suis né à Montevideo, mais j'avais à peine huit mois que je partis un jour pour la France dans les bras de ma mère qui devait y mourir, la même semaine que mon père. Oui, tout cela, dans la même phrase. Une

Em passeio nas redondezas de *Saint-Jean-Pied-de-Port*, região de origem da família, os pais teriam bebido água de uma torneira contaminada com azinhavre. Órfão de pai e mãe, o menino ficou aos cuidados do tio e da tia no Uruguai. O pai havia, poucos anos antes, fundado um banco em sociedade com o irmão, daí o motivo da presença dos Supervielle na América do Sul.

Em 1894, tio, tia e sobrinho instalaram-se em Paris no *XVI^e arrondissement*. O pequeno Jules foi matriculado no *Lycée Janson-de-Sailly*, onde também faria os estudos secundários. René Étiemble nos conta, em sua obra *Supervielle*, que "após tantos gaúchos, avestruzes e umbus, os 'bancos manchados de tinta' o decepcionam. Antes mesmo de obter seu *baccalauréat*, em 1902, ele compõe poemas em um caderno datado 1899-1901"⁶ (Étiemble, 1960, p. 20, tradução nossa). Lia então Musset, Hugo, Lamartine, Leconte de Lisle e Sully Prudhomme, os modelos para seus primeiros versos.

Brumes du passé, uma plaqueta de poemas, foi financiada pelo próprio autor em 1901. Esse início marca a escolha definitiva pela língua francesa. Em 1910, já licenciado em Letras, Supervielle publicou o segundo livro, *Comme des voiliers*, "sem destaque como o primeiro, mas saudado na Sorbonne como uma lição de bom francês escrito por um jovem poeta uruguaio a seus colegas parisienses, perdidos nos barbarismos mais estranhos a sua língua"⁷ (Collot, 1996, p. XV, tradução nossa).

Supervielle mobilizou-se em 1914. No serviço auxiliar, por motivos de saúde e graças às competências linguísticas, passou ao Ministério da Guerra no controle da censura postal. Já no fim do conflito mundial, lia bastante e descobria tardiamente os poetas modernos, tais como Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Laforgue, Claudel, Whitman. Em particular, atribui as razões desse atraso a sua vulnerabilidade psíquica:

Cheguei tarde à poesia moderna pois vivia longe dos meios literários, lia pouco e me apegava demais aos aspectos exteriores. Eu temia a leitura dos livros que me pareciam um pouco loucos. Não ia até o fundo de mim e me esquivava, sendo muito nervoso e, seguidamente, neurastênico⁸ (Supervielle, 1996, p. 704, tradução nossa).

phrase, une journée, toute la vie, n'est-ce pas la même chose pour qui est né sous les signes jumeaux du voyage et de la mort ?".

⁶ No original: "après tant de gauchos, d'autruches et d'ombous, les 'bancs tachés d'encre' le déçoivent. Avant même d'obtenir son baccalauréat, (1902), il compose des poèmes (sur un cahier daté 1899- 1901)".

⁷ No original: "guère plus remarqué que le précédent, mais salué en Sorbonne comme une leçon de bon français donné par un jeune poète uruguayen à ses collègues parisiens égarés dans les barbarismes les plus étrangers à leur langue".

⁸ No original: "Je suis venu assez tard à la poésie moderne parce que je vivais loin des milieux littéraires, lisais peu et m'en tenais trop aux aspects extérieurs. Je craignais la lecture des livres qui me paraissaient un peu fous. Je n'allais pas au fond de moi et m'éludais étant très nerveux et souvent neurasthénique".

Em janeiro de 1919, foram lançados os *Poèmes de l'humour triste*, escritos antes da guerra e republicados no livro *Poèmes* em maio. Michel Collot observa que nos versos ecoa o horror da guerra: "Ele se sente culpado por sobreviver: a tragédia coletiva desperta as angústias ligadas ao drama pessoal, e ele só consegue exorcizá-las recorrendo ao 'humor triste'"⁹ (Collot, 1996, p. XVII, tradução nossa). Supervielle introduziu um vocabulário prosaico em sua poesia e utilizou, pela primeira vez, o verso livre. James Hiddleston vê aí um momento de *potência impotente*: "É o livro da dúvida e, ao mesmo tempo, de uma grande promessa. Consciente de que seu futuro reside na exploração do mundo interior, o poeta continuará ao mesmo tempo se escondendo e fugindo"¹⁰ (Hiddleston, 1965, p. 23, tradução nossa).

Em 1920, Supervielle esteve no Uruguai após ter realizado escalas em Lisboa, nas ilhas do Cabo Verde e no Brasil. Viajou por dois meses no outono do Paraguai. Alguns momentos desse percurso são evocados em *Débarcadères*, obra publicada em março de 1922. Já *Gravitations*, de 1925, concentra o maior número de estudos sobre o autor. Muitas críticas elegem o livro como a confirmação do tom definitivo à voz do poeta, dos quais Monique Klener, afirmando que "é a partir de *Gravitations* que vemos o poeta ir e vir com segurança no universo familiar. Com uma voz persuasiva como a dos sonhos, ele conta o mundo para transformá-lo em fábula"¹¹ (Klener, 1960, p. 666, tradução nossa), e Claude Roy: "Supervielle levou muito tempo para se parecer com Supervielle. [...] Ele encontra sua verdadeira voz em *Débarcadères*, de 1922, e ela floresce em *Gravitations*"¹² (Roy, 1960, p. 711, tradução nossa).

Le Forçat innocent, de 1930, marca uma nova orientação de sua poesia, voltada à interioridade. Nesse mesmo movimento de interiorização, a obra representa o fim da busca do sentimento da natureza e da cor local sul-americanas, que figuravam ainda em *Gravitations*. Já com *Les Amis inconnus*, de 1934, e *La Fable du monde*, de 1938, o poeta inicia a busca de um contato maior com seus leitores, no intuito de fazer sua poesia mais acessível tanto a nível temático quanto formal, o que se estabeleceria após a Segunda Guerra Mundial.

⁹ No original: "Il se sent coupable de survivre : la tragédie collective réveille les angoisses liées au drame personnel, et il ne parvient à l'exorciser qu'en recourant à l'humour triste".

¹⁰ No original: "C'est le recueil du doute et en même temps d'une grande promesse. Conscient que son avenir réside dans une exploration du monde intérieur, le poète continuera à la fois de se cacher et de se fuir".

¹¹ No original: "c'est à partir de *Gravitations* que nous voyons le poète aller et venir avec assurance dans son univers familier. D'une voix persuasive comme celle des rêves, il raconte le monde pour le transformer en fable".

¹² No original: "Supervielle a d'ailleurs mis beaucoup de temps pour ressembler à Supervielle. [...] Il trouve sa vraie voix dans *Débarcadères*, en 1922, elle s'épanouit dans *Gravitations*".

Em agosto de 1939, Supervielle partiu mais uma vez a Montevideu, acompanhado da esposa e da filha mais nova, para assistir ao casamento do filho Henry, instalado na América do Sul. O projeto era de retornar à França em meados de outubro. Entretanto, alguns dias após sua chegada, ocorreu a declaração de guerra entre Alemanha e França. Ele permaneceu no Uruguai durante sete anos. Além dos tormentos do conflito mundial, a falência do Banco Supervielle, do qual o poeta era um dos sócios, deixou-o quase arruinado. 1939-1945, seu novo livro publicado em janeiro de 1946, foi escrito sob o signo da História, mas ainda apresenta poemas íntimos e até alegres. *À la nuit*, plaqueta publicada em 1947, marca, segundo Michel Collot, a distância de Supervielle em relação a qualquer eco surrealista, "e confirma a evolução de sua poesia na direção de uma forma cada vez mais clássica"¹³ (Collot, 1996, p. 925, tradução nossa). *Oublieuse mémoire*, de 1949, valeu-lhe o *Prix des Critiques* em junho.

Os anos 1950 foram marcados por problemas de saúde. A experiência física do envelhecimento foi acompanhada de um hiato na produção poética. Entretanto, como durante os anos de guerra, a escrita auxiliou no restabelecimento da vitalidade, e Supervielle esforçou-se para publicar um novo livro. Em janeiro de 1951, é lançado *Naissances*. Ao mesmo tempo, a legitimação de um prêmio recente parece tê-lo encorajado a organizar um texto sobre sua maneira de escrever. *En songeant à un art poétique* [Imaginando uma arte poética] figura no mesmo volume de *Naissances*, como posfácio explicando a técnica e a sensibilidade dos poemas que precedem, e até mesmo de todos os livros anteriores: "Esse tom real, essa sinceridade no acento, essa simplicidade, sempre tratei de mantê-los"¹⁴ (Supervielle, 1996, p. 560, tradução nossa).

O último livro de poemas de Supervielle foi lançado em 1959. Em *Le Corps tragique*, o poeta permite-se uma última liberação de criação, como relata em carta a Jean Paulhan escrita no ano anterior à publicação da obra:

Meu grande medo, por muito tempo, foi o de não ser compreendido, de ser demasiadamente singular. Felizmente, isso não faz mais questão. Um dominicano, o pai Lelong, disse-me um dia: "Você não confia muito na loucura". Vindo dele, essa fala penetrou em mim e me fez refletir muito. Ele me obrigou a tirar da sombra alguns poemas que eu achava loucos demais¹⁵ (Supervielle, 1996, p. 1010, tradução nossa).

¹³ No original: "et confirme l'évolution de sa poésie vers une forme de plus en plus classique".

¹⁴ No original: "Ce ton réel, cette sincérité dans l'accent, cette simplicité, j'ai toujours tâché pour mon compte de les retenir".

¹⁵ No original: "Ma grande peur, très longtemps, ça a été de ne pas être compris, d'être trop singulier. Heureusement, il n'en est plus question. Un dominicain, le père Lelong, m'a dit un jour : 'Vous ne faites pas assez confiance à la folie'. Venant de lui, ce mot s'est enfoncé en moi et m'a fait beaucoup réfléchir. Il m'a obligé à sortir de l'ombre quelques poèmes que je trouvais trop fous".

Jules Supervielle foi nomeado *Prince des poètes* em 30 de abril de 1960, sob iniciativa das *Nouvelles littéraires*, que consultaram seus pares. No posto, ele sucedeu Paul Fort, que havia prefaciado *Poèmes*, de 1919. Duas semanas após o reconhecimento, Supervielle foi a óbito em seu apartamento na capital francesa.

3 Supervielle e o surrealismo: divergências e convergências

Se resumirmos os temas desde os poemas da juventude até as obras da maturidade, é em torno dos males e das dores que a voz de Supervielle expressa-se mais frequentemente: os transtornos de fundo emocional abundam nos primeiros livros, tais como o luto, a melancolia, o medo e mesmo uma pulsação de morte, uma tristeza geral pela busca e pela perda da identidade. Esses males cedem lugar, pouco a pouco, a complicações de motivações físicas, sentidas concretamente no corpo, nos órgãos. Juntamente com os temas, como já visto acima, sua poética evolui de uma liberação das formas, nos anos 1920, até um retorno gradativo à inspiração clássica a partir do final da década de 1930, ocupada com a regularidade e a *clareza*, em fazer-se entender. Também vimos que, com alguma frequência, é utilizado o campo semântico da *loucura* e seu controle, sendo em torno destes dois pontos principalmente, da *clareza* e da *loucura*, que Supervielle desenvolveu sua reflexão em torno do surrealismo.

Em entrevista com Christian Sénéchal, que publica em 1939 a primeira monografia em língua francesa sobre Supervielle, este comenta uma colocação do autor dos manifestos surrealistas: "André Breton declara que todo crítico que não admite que um cavalo possa galopar em um tomate é um imbecil. Ora! O que me interessa é saber como o cavalo entrou no tomate, é a passagem do real ao irreal. Ou mesmo a passagem do humano ao divino"¹⁶ (Supervielle *apud* Sénéchal, 1939, p. 57, tradução nossa). Supervielle não acha absurdo que um cavalo esteja dentro de um tomate, ele toma cuidado para não representar esse *imbecil* evocado por Breton. Por outro lado, também não aceita que a imagem do cavalo em um tomate seja tomada naturalmente, como deseja um surrealista que cria a partir do *funcionamento real do pensamento*, segundo a definição da palavra *SURREALISMO* no manifesto de 1924: "Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito

¹⁶ No original: "André Breton déclare que tout critique qui n'admet pas qu'un cheval puisse galoper dans une tomate est un imbécile. Eh bien ! Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment le cheval est entré dans la tomate, c'est le passage du réel à l'irréel. Ou même le passage de l'humain au divin".

ou por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento"¹⁷ (Breton, 1972, p. 37, tradução nossa). Supervielle não considera, portanto, completamente inválido que um crítico questione a provocação de Breton. Essa posição de conciliador será expressa em mais de um domínio em suas reflexões. Neste caso, percebemos sua característica de investigador dos estados de passagem, a opção por não escolher um lado único: "À estética surrealista do descontínuo, que preconiza uma ruptura entre o imaginário e o real, ele prefere uma poética da metamorfose, que interroga o próprio processo da transformação de um em outro"¹⁸ (Collot, 1996, p. 971, tradução nossa).

No texto *En songeant à un art poétique*, seu tratado poético de 1951, é Supervielle quem provoca:

Fizeram de nosso tempo uma tal consumação de loucura em verso e prosa, que essa loucura não tem mais, para mim, nenhuma virtude aperitiva, e encontro muito mais pimenta e até mesmo mostarda em uma certa sabedoria governando essa loucura, dando-lhe aparência de razão, que no delírio abandonado a si mesmo¹⁹ (Supervielle, 1996, p. 560, tradução nossa).

Loucura e delírio literários, segundo Supervielle, tornaram-se uma moda desgastada no final da primeira metade do século XX. Entretanto, mais que uma negação do surrealismo propriamente dita, parece que tais críticas e tomadas de distância são uma ocasião para reforçar a formação clássica, herança da qual ele jamais se distanciou. René Étiemble nos lembra, além do mais, que não se trata apenas de uma escolha estética, mas também de uma proteção a nível emocional: "eis então um poeta francês que, em pleno século XX, freia o tanto quanto pode o elã que o leva em direção à loucura. [...] Quando se sente senhor de si, ocorre-lhe de arriscar algum poema perigoso"²⁰ (Étiemble, 1960, p. 36, tradução nossa). Acrescentamos que, mesmo sobre o lado moderno de sua criação poética, aquele relacionado ao gosto pelos estados de passagem, há um elemento afetivo assegurador, como registrado em manuscrito da obra *Naissances*:

A metamorfose sempre me atraiu. Já desde sua mais tenra idade, a criança se metamorfoseia em cavalo, em automóvel, em avião, em pai e mãe. Em tudo que a

¹⁷ No original: "Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée".

¹⁸ No original: "À l'esthétique surréaliste du discontinu, qui prône une rupture entre l'imaginaire et le réel, il préfère une poétique de la métamorphose qui interroge le processus même de la transformation de l'un en l'autre".

¹⁹ No original: "On a fait de notre temps une telle consommation de folie en vers et en prose que cette folie n'a plus pour moi de vertu apéritive et je trouve bien plus de piment et même de moutarde dans une certaine sagesse gouvernant cette folie et lui donnant l'apparence de la raison que dans le délire livré à lui-même".

²⁰ No original: "Voilà donc un poète français qui, en plein XXe siècle, freine autant qu'il peut l'élan qui le déporte vers la folie. [...] Quand il se sent maître de soi, il lui arrive de hasarder quelque poème périlleux".

tenta ela quer se transformar. Isso porque ela se entedia consigo mesma e tudo lhe parece preferível. Brincar é, antes de tudo, metamorfosear-se em vencedor. O dom da infância no adulto é o gosto pelas metamorfoses que se prolonga²¹ (Supervielle, 1996, p. 970, tradução nossa).

A liberdade para a passagem de um estado a outro em Supervielle não surge na loucura, em um delírio sem limites, mas antes na brincadeira, no universo lúdico. Brincar não é deixar-se perder por completo, é uma abertura ao irracional subordinada à vontade, a uma possibilidade de recorrer ao racional assim que desejado. Convém, a esse respeito, evocar o testemunho do poeta Alain Bosquet quando, em 9 de abril de 1956, fez visita a um Supervielle frágil e doente. Este velho senhor, apesar do cansaço, confiou-lhe ingenuamente:

Michaux veio me ver um dia desses. Trouxe-me um pouco de peiote. Despejei imediatamente o conteúdo em um vaso (aqui, um delicado gesto de pavor). Tenho horror de ver em mim. Por toda minha vida, tentei evitar o eu, mascará-lo. É por isso que gosto tanto do que é externo, pampas, estrelas, universos distantes. Já Michaux, ele se rói, passa através de si sem se preocupar. Ele se cavoca: é horrível²² (Supervielle *apud* Bosquet, 1995, p. 30, tradução nossa).

O consumo recreativo do peiote, pequeno cactus com propriedades psicotrópicas, não atrai esse poeta que foge do mergulho *real* – no sentido surrealista – no pensamento. As livres associações são, então, até sua maturidade, evitadas tanto na vida cotidiana quanto na expressão poética.

Observemos, entretanto, que seu gosto pelas metamorfoses termina por encontrar algumas das constatações surrealistas. No "*Préface à une mythologie moderne*" [Prefácio a uma mitologia moderna], do *Paysan de Paris*, publicado em 1926, Louis Aragon descobre em sua interioridade uma tendência a ser primeiramente racional, a construir fórmulas no decorrer de suas mais variadas percepções: "Qualquer noção que tenho do universo, assim me habituaram a pensar por mil desvios, considero hoje como certa apenas aquela sobre a qual fiz um exame abstrato"²³ (Aragon, 1993, p. 13, tradução nossa). Já quando chega a primavera, suas impressões acabam privilegiando os sentidos face a "esse tempo de paraíso"²⁴ (Aragon, 1993, p. 13,

²¹ No original: "La métamorphose m'a toujours attiré. Dès son plus jeune âge l'enfant se métamorphose en cheval, en auto, en avion, en père et mère. Tout le tente et il ne demande qu'à le devenir. Pourquoi, parce qu'il s'ennuie dans sa peau et tout lui semble préférable. Jouer c'est à l'avance se métamorphoser en vainqueur. Le don d'enfance chez l'adulte c'est le goût des métamorphoses qui se prolonge".

²² No original: "Michaux est venu l'autre jour. Il m'apportait du peyotl. Je l'ai tout de suite vidé dans un vase (ici un geste d'épouvantail très tendre). J'ai horreur de voir en moi. Toute ma vie, j'ai essayé d'éviter le moi, de le masquer. C'est pour cela que j'aime tant le dehors, pampas, étoiles, univers lointains. Michaux, lui, se ronge, et passe au travers de soi sans le savoir. Il se troue : c'est horrible".

²³ No original: "Toute notion que j'ai de l'univers, ainsi m'a-t-on, par mille détours, habitué à penser que je ne la crois certaine aujourd'hui que si j'en ai fait l'abstrait examen".

²⁴ No original: "ce temps de paradis".

tradução nossa); a primavera torna-o sensualista: "não sou mais mestre de mim mesmo, de tal maneira que experimento minha liberdade"²⁵ (Aragon, 1993, p. 12, tradução nossa). Daí Aragon postula que a tendência a racionalizar sufoca a liberdade, reflexão que retoma a tradicional dicotomia opondo razão/emoção. Mas a conclusão é paradoxal: "Na verdade, começo a experimentar em mim a consciência de que nem os sentidos nem a razão podem, como por um truque de mágica, conceber-se separados um do outro, de que, sem dúvidas, eles existem apenas funcionalmente"²⁶ (Aragon, 1993, p. 14, tradução nossa). E eis a passagem que mais nos interessa: "São os contrários misturados que povoam nossa vida, que lhe dão o sabor e a embriaguez. Nós existimos apenas em função desse conflito, na zona onde se esbarram o branco e o preto"²⁷ (Aragon, 1993, p. 15, tradução nossa). Os *estados de passagem* de Supervielle ecoam aqui.

A constatação de Aragon confunde, ou mesmo apaga, a linha que separa os dois termos opostos das dicotomias. Apesar das declarações da maturidade em que Supervielle busca se distanciar do delírio e da loucura, em edição da *Nouvelle Revue française* no ano de 1933, o poeta expressa a importância dos devaneios e das rupturas em sua criação:

Minha inspiração se manifesta em geral pelo sentimento de que estou em todo lugar ao mesmo tempo, tanto no espaço quanto nas diversas regiões do coração e do pensamento. O estado de poesia vem a mim, então, de uma espécie de confusão mágica em que as ideias e as imagens começam a viver, abandonam seus limites, seja para avançarem em outras imagens – nesse domínio vizinho, nada está verdadeiramente "distante" –, seja para sofrerem profundas metamorfoses que as deixam irreconhecíveis. Entretanto, para o espírito mesclado ao sonho, os contrários não existem mais: a afirmação e a negação tornam-se uma mesma coisa, assim como o passado e o futuro, o desespero e a esperança, a loucura e a razão, a morte e a vida²⁸ (Supervielle, 1933, p. 671, tradução nossa).

Nada, aqui, difere dos *contrários misturados* de Aragon. Parece que, no início da década de 1930, Supervielle abraçava com mais entusiasmo as tendências estéticas que lhe causariam

²⁵ No original: "Je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté".

²⁶ No original: "Au vrai je commence à éprouver en moi la conscience que ni les sens ni la raison ne peuvent, que par un tour d'escamoteur, se concevoir séparés les uns de l'autre, que sans doute ils n'existent que fonctionnellement".

²⁷ No original: "Ce sont les contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir".

²⁸ No original: "L'inspiration se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée. L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes, soit pour faire des avances à d'autres images – dans ce domaine tout voisin, rien n'est vraiment 'éloigné' – soit pour subir de profondes métamorfoses qui les rendent méconnaissables. Cependant, pour l'esprit mélangé de rêve, les contraires n'existent plus : l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie".

fastio vinte anos mais tarde. Essa abertura parece expressar-se notadamente nos títulos dos livros *Le Forçat innocent* [O Condenado inocente], de 1930, e *Les Amis inconnus* [Os Amigos desconhecidos], de 1934, publicados em sequência. A utilização do oxímoro, figura de linguagem que responde perfeitamente à abolição dos contrários, às profundas metamorfoses e dinâmicas das ideias, é o recurso formal que concretiza a inspiração poética descrita acima. Curiosamente, essa perspectiva de criação artística e mesmo filosófica havia sido reivindicada como surrealista por Breton no segundo manifesto, publicado em 1929:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, seria em vão buscarmos na atividade surrealista um motivador que não seja a esperança de determinação desse ponto. Vemos, assim, como seria absurdo lhe dar um sentido unicamente destruidor ou construtor: o ponto da questão é *a fortiori*, aquele em que a construção e a destruição não podem mais brandir uma contra a outra²⁹ (Breton, 1972, p. 76, tradução nossa).

A semelhança dos pontos de vista é patente, e dicotomias análogas são utilizadas por Breton e Supervielle como exemplos. Seria coincidência que o poeta franco-uruguaio tenha empregado oxímoros em dois títulos de livro poucos anos após a publicação do *Second Manifeste du surréalisme*? Ou haveria aí uma influência direta e indiscutível? Exista ela ou não, e consciente ou inconscientemente, jamais saberemos em qual medida. Seja como for, é importante salientar que Supervielle passa a utilizar o oxímoro com frequência desde a obra *Poèmes*, de 1919, quando incorpora em sua produção a influência da poesia moderna. Vemos oxímoros, por exemplo, no decassílabo "*L'horrible beauté d'un palais trop sûr*" (Supervielle, 1996, p. 72) de um poema em que a *horrível beleza* é percebida na voz de uma princesa chinesa segura em seu palácio luxuoso; também no título do capítulo "*Les poèmes de l'humour triste*", cujo *humor triste*³⁰ carrega, igualmente, a culpa de sobreviver à guerra.

Supervielle, de todo modo, irá insistir em deixar evidente sua distância em relação ao surrealismo, ciente das aproximações possíveis entre sua poesia e a do movimento, como nesta entrevista de 1948:

²⁹ No original: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre".

³⁰ Em francês, a palavra *humour* indica aspectos cômicos, insólitos ou absurdos da realidade, enquanto *humeur* refere-se ao estado de espírito de alguém. Por essa razão, *humour triste* é um perfeito oxímoro, aproximando termos contraditórios.

É por esse apetite de luz que minha estética, penso eu, distingue-se daquela dos surrealistas, na medida em que eles são ao menos surrealistas. O motivo da criação é, em mim, a tentação de superar um certo caos interior. Sinto-me, nos momentos poéticos, com o espírito naturalmente confuso e disperso demais para me abandonar à inspiração. Experimento a necessidade de uma retomada de mim mesmo, e eu até diria de um retorno à razão, desde que se compreenda que se trata de uma razão poética. Nesse sentido, aspiro naturalmente ao classicismo, tenho a maior preocupação em ser coerente, plausível, todas as qualidades desprezadas ordinariamente hoje em dia³¹ (Supervielle *apud* Patri, 1948, p. 9, tradução nossa).

A razão, notadamente o que ela representa na tradição da criação poética, é a presença que diferencia a estética de Supervielle do surrealismo segundo o poeta. Notemos, no entanto, que a razão não está constantemente presente, ela é um recurso a ser utilizado em certo momento de seu processo criativo, o qual é definitivamente elaborado no texto *En songeant à un art poétique*, de 1951, a partir dos conceitos dos *pedais claro e obscuro*: "O poeta dispõe de dois pedais, o claro permite-lhe ir até a transparência, o obscuro vai até a opacidade"³² (Supervielle, 1996, p. 561, tradução nossa). Adiante, cada um dos pedais estende-se a mais detalhes, sendo o pedal claro também relativo a uma operação a frio e com "audácias maiores porque mais lúcidas"³³ (Supervielle, 1996, p. 561, tradução nossa), enquanto o pedal obscuro trabalha a quente e sem grandes audácias, o que expressa, mais uma vez, a recepção negativa de Supervielle em relação ao que considerava um modismo de *loucura em verso e prosa* característico de seu tempo. De qualquer maneira, os pedais claro e obscuro trabalham juntos, trata-se de mais uma dicotomia cujo dinamismo, nesse caso, resulta no poema.

É pertinente evocar o comentário de Marcel Raymond sobre o trecho do *Second Manifeste du surréalisme* citado acima, no qual Breton observa o ponto em que cessa a separação dos opostos:

O próprio dos surrealistas é de se terem desejado reis de um reinado noturno, iluminado por estranhas auroras boreais, por fosforescências, fantasmas emanando do insondável. Há uma profunda nostalgia neles, e um lamento desesperado por não poderem, pouco a pouco, retornar até a fonte onde os possíveis coexistem sem se excluírem, até o caos anterior a toda determinação, lareira central, anônima e infinita,

³¹ No original: "C'est par cet appétit de lumière que mon esthétique, je le pense, se distingue de celle des surréalistes, dans la mesure où ils sont surréalistes du moins. Le motif de la création est chez moi la tentation de surmonter un certain chaos intérieur. Je me sens, dans les moments poétiques, l'esprit trop naturellement confus et dispersé pour m'abandonner à l'inspiration. J'éprouve le besoin d'une reprise de moi-même et je dirais même d'un retour à la raison, pourvu que l'on comprenne bien qu'il s'agit d'une raison poétique. En ce sens, j'aspire naturellement au classicisme, j'ai le plus grand souci de la cohérence, de la plausibilité, toutes les qualités que l'on méprise ordinairement aujourd'hui".

³² No original: "Le poète dispose de deux pédales, la claire lui permet d'aller jusqu'à la transparence, l'obscur va jusqu'à l'opacité".

³³ No original: "audaces plus grandes parce que plus lucides".

do qual Rimbaud sentiu nele mesmo a queimadura³⁴ (Raymond, 1940, p. 293, tradução nossa).

Nem Breton, nem Aragon foram os primeiros a experimentar essa profunda nostalgia da fonte onde tudo coexiste. O primeiro declarou aliás, já desde o *Manifesto do surrealismo* de 1924, que o surrealismo existia parcialmente antes mesmo de ter um nome, e não sem ironia: "Sade é surrealista no sadismo. Chateaubriand é surrealista no exotismo. Constant é surrealista na política. Hugo é surrealista quando não é besta"³⁵ (Breton, 1972, p. 38, tradução nossa), entre outras plumas célebres de seu passado e de seu presente. Supervielle teria uma parcela surrealista? Após o exposto, não seria equivocado responder afirmativamente. Breton prossegue ainda, no manifesto, propondo que "Saint-John Perse é surrealista à distância"³⁶ (Breton, 1972, p. 38, tradução nossa); o poeta franco-uruguaio talvez seja, quase como seu contemporâneo, surrealista *na* distância.

Ambientado em uma atmosfera de rupturas caracterizando o início do século XX na França, podemos dizer que Supervielle é também dadaísta no esforço de marcar sua individualidade; futurista na representação da materialidade de seu tempo; que ele pratica o *esprit nouveau* em poesia, diagnosticado por Apollinaire, em seu cuidado tipicamente francês pela ordem e em seu "horror pelo caos"³⁷ (Apollinaire, 1918, p. 387, tradução nossa); e que ele é surrealista notadamente na abolição dos contrários.

4 Considerações finais

Se Jules Supervielle declarou que a diferença de sua poética em relação à dos surrealistas repousa sobre o não abandono da razão, poderíamos adicionar outra nuance, consequência desse fato: em sua produção, a abolição dos contrários é acompanhada de um sentimento de perda, um luto que serpenteia, seus versos lamentam não poderem sustentar os limites entre a interioridade e a exterioridade, a vida e a morte, o perto e o longe, dentre outras oposições. A tristeza é frequente em meio aos deslocamentos físicos e psíquicos, daí a alcunha

³⁴ No original: "Le propre des surréalistes est de s'être voulus rois d'un royaume nocturne, illuminé par d'étranges aurores boréales, par des phosphorescences, des phantasmes émanant de l'insondable. Une profonde nostalgie est en eux, et un regret désespéré de ne pouvoir, de proche en proche, remonter jusqu'à la source où les possibles coexistent sans s'exclure, jusqu'au chaos antérieur à toute détermination, foyer central, anonyme et infini, dont Rimbaud sentit en lui-même la brûlure".

³⁵ No original: "Sade est surréaliste dans le sadisme. Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. Constant est surréaliste en politique. Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête".

³⁶ No original: "Saint-John Perse est surréaliste à distance".

³⁷ No original: "horreur du chaos".

"Viajante das melancolias"³⁸ (Supervielle, 1996, p. 84, tradução nossa) que o próprio autor se atribui em *Poèmes*. Mesmo que ele declare ter um gosto pessoal pelas metamorfoses e que aí encontre um jogo infantil ou a fonte de sua poesia, também é expresso, seja em poemas ou em entrevistas, o horror de se perder em meio às liberdades. A ausência da clareza sobre os limites dos sentidos traz não apenas a dificuldade de compreender, mas também o sombrio.

A poética de Supervielle parece partir da perda, e o esforço do poeta é de retomar, pela via da razão, o que foi perdido. De outro lado, os surrealistas buscam *perder-se positivamente*: adeptos da escrita automática, esforçam-se para "deixar o Inconsciente falar, o qual, segundo Freud, ignora o princípio de não-contradição"³⁹ (Collot, 1995, p. 114, tradução nossa), como verifica Michel Collot sobre o automatismo. De certa maneira, esse desejo positivo de superar conceitos estanques herda de um Arthur Rimbaud *voyant*, dedicado ao *desregramento dos sentidos*, processo que é, segundo ele, o trabalho de todo ser que deseja ser poeta: "Inefável tortura na qual ele precisa de toda a fé, toda a força sobre-humana, no qual ele torna-se entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido!"⁴⁰ (Rimbaud, 2010, p. 96, tradução nossa). Enquanto os surrealistas prosseguem com entusiasmo a fórmula "Eu é um outro"⁴¹ (Rimbaud, 2010, p. 95, tradução nossa) rimbaudiana, é provável que Supervielle, experimentando a crise de identidade sintomática do lirismo moderno, gostaria de poder dizer *Eu é eu*. Ele desejava a segurança do *conhecido*, mas também sabia, em lamento, que uma tal calma já era impossível, que a ideia de uma identidade própria estável desfaz-se com facilidade ou está distante.

Remontando um pouco mais ao passado em que se desenvolve a sensibilidade moderna, podemos evocar Baudelaire e seu espaçamento do sujeito observado por Michel Collot⁴², no momento em que o poeta descreve uma das fases da embriaguez do haxixe, a qual apaga as linhas que separam o eu e o mundo: "Acontece, algumas vezes, que a personalidade desaparece e que a objetividade [...] desenvolve-se anormalmente em você, que a contemplação dos objetos exteriores faz esquecer sua própria existência, e que logo você se confunde com elas"⁴³

³⁸ No original: "Voyageur ès-mélancolies".

³⁹ No original: "laisser parler l'Inconscient, qui, selon Freud, ignore le principe de non-contradiction".

⁴⁰ No original: "Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu !".

⁴¹ No original: "Je est un autre".

⁴² Noção introduzida em seus estudos sobre a poesia a partir de uma abordagem fenomenológica, particularmente em *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne : de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier, 2018.

⁴³ No original: "Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité [...] se développe en vous anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux".

(Baudelaire, 2006, p. 133, tradução nossa), ou quando, sem estar sob influência de um psicotrópico, o narrador do poema em prosa intitulado "*Le Confiteur de l'artiste*" contempla um fim de tarde de outono: "melodia monótona das ondas, todas essas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois, na grandeza do devaneio, o eu se perde tão rápido!)"⁴⁴ (Baudelaire, 2003, p. 64, tradução nossa).

Supervielle e os surrealistas encontram-se em uma das várias encruzilhadas de uma época de rupturas, o primeiro reivindicando um caminho individual nesse contexto. Entretanto, ele não foi o único a afirmar uma singularidade, recusando-se a se agrupar em torno de uma estética elaborada em manifestos. De fato, houve muitos casos. René Micha cita Perse, Paulhan, Jouve, Ponge, Michaux, Supervielle, entre outros nomes entre 1920 e 1930 sobretudo, a grande década em que se estabelece o surrealismo: "Separa-os do surrealismo (do que o surrealismo professa) a convicção de que existe, em algum lugar, um repouso: um equilíbrio, sem dúvida alguma milagroso, entre as partes de si, entre si e o mundo, entre si e a linguagem"⁴⁵ (Micha, 1960, p. 731, tradução nossa).

Em seu esforço para habitar o corpo e o mundo, tocado por esses espaços e melancolicamente submetido a suas leis, Supervielle sempre buscou um equilíbrio entre a sombra e a claridade, entre a loucura e a lucidez, entre a distância de se perder e a proximidade de se encontrar.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. L'Esprit nouveau et les poètes. *Mercure de France*, Paris, vingtième année, n. 491, p. 385-396, dez. 1918.

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Paris: LGF, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris: Folio classique, 2006.

BOSQUET, Alain. L'interrogation originelle. *Europe*, Paris, vol. 73, n. 792, p. 22-33, abr. 1995.

⁴⁴ No original: "mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd si vite !)".

⁴⁵ No original: "Les sépare du surréalisme (de ce que le surréalisme professe) la conviction qu'il existe, quelque part, un repos : un équilibre, sans aucun doute miraculeux, entre les parties de soi, entre soi et le monde, entre soi et le langage".

- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1972.
- BRETON, André. *Œuvres complètes – tome 1*. Paris: Gallimard, 1988.
- COLLOT, Michel. Jules Supervielle et la création poétique. In: DÍAZ, José Pedro (Org.). *Coloquio Jules Supervielle*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 113-123.
- COLLOT, Michel. Supervielle entre deux mondes. In: SUPERVIELLE, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1996, p. IX-XLIII.
- COLLOT, Michel. Notice de À la nuit. In: SUPERVIELLE, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1996, p. 924-926.
- COLLOT, Michel. Notice de Naissances. In: SUPERVIELLE, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1996, p. 970-975.
- ÉTIEMBLE, René. *Supervielle*. Paris: Gallimard, 1960.
- HIDDLESTON, James. *L'Univers de Jules Supervielle*. Paris: José Corti, 1965.
- KLENER, Monique. Métamorphoses dans la poésie de Supervielle. *Nouvelle Revue française*, v. 8, n. 94, out. 1960.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XXe Siècle*. Paris: Bordas, 1962.
- MICHA, René. Le Grand roi. *Nouvelle Revue française*, v. 8, n. 94, p. 730-737, out. 1960.
- PATRI, Aimé. Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique. *Paru*, n. 45, p. 7-13, ago. 1948.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010.
- ROY, Claude. Supervielle et la métaphysique. *Nouvelle Revue française*, v. 8, n. 94, p. 705-717, out. 1960.
- SÉNÉCHAL, Christian. *Jules Supervielle, poète du monde intérieur*. Paris: Librairie des Lettres, 1939.
- SUPERVIELLE, Jules. L'escalier. *Nouvelle Revue française*, v. 22, n. 242, p. 670-671, nov. 1933.
- SUPERVIELLE, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1996.
- SUPERVIELLE, Jules. *Uruguay*. Paris: Édition des Équateurs, 2007.
- VAILLANT, Alain. *La Poésie*. Paris: Armand Colin, 2016.

Artigo submetido em: 27 jan. 2024

Aceito para publicação em: 06 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.138242>